

Ф. П. ШИЛЛЕР

ФРИДРИХ
ШИЛЛЕР

Ф. П. Ш И Л Л Е Р



ФРИДРИХ
ШИЛЛЕР

*Жизнь
и творчество*



Государственное издательство
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Москва 1955

*Верному другу
со школьной скамьи
Нине Федоровне
ДЕПУТАТОВОЙ,
радовавшейся моим успехам
в дни счастья и
поддерживавшей меня в дни
многолетней тяжелой болезни,
посвящает эту книгу автор.*

ВВЕДЕНИЕ

Великий немецкий поэт Фридрих Шиллер, автор известных драм «Разбойники», «Коварство и любовь», «Дон Карлос», «Валленштейн», «Мария Стюарт» и «Вильгельм Телль», стоит в первом ряду гениальных драматургов мировой литературы. Пафос свободы, любовь к родине, гуманизм и непоколебимая вера в силу разума и благородство человека, присущие творчеству Шиллера, сделали его одним из самых любимых писателей народных масс Германии и всего прогрессивного человечества.

Для творческого пути Шиллера характерно, что он не задерживался долго на достигнутой ступени развития; по выражению Гете, «дух его могучий шел вперед, где красота, добро и правда вечны». «Поэзия Шиллера, — писал Белинский, — велика не одной силой художественного гения, не одним пламенем любви к человечеству и к истине, но и мирообъемлющим, вечно юным и вечно развивающимся содержанием...»

Несмотря на сравнительно недолгую жизнь, Шиллер проделал в своем творчестве большую эволюцию, обусловленную всемирно-историческими событиями той бурной эпохи, в которую он жил и творил. Первый период его творчества, период «бури и натиска», связан с политическими и социальными чаяниями народных масс накануне французской буржуазной революции 1789 года. Второй же период его литературной

деятельности, так называемый «веймарский период», или период классицизма, представляет собою попытку создания классического искусства в условиях буржуазного общества после победы французской буржуазной революции.

С самого начала своего творческого пути Шиллер был тесно связан с передовыми освободительными идеями эпохи. Широкая известность поэта начинается с первой же его драмы «Разбойники», в которой он выступил против феодально-абсолютистского общества. В этой трагедии и в драме «Коварство и любовь» гневный протест против старого феодально-абсолютистского режима сочетался с критикой начинавшего складываться в ту эпоху буржуазного общества.

По выражению Гете, Шиллер в течение всей своей жизни проповедовал «евангелие свободы» и видел в этом главную свою задачу. Последняя, законченная им за год до смерти драма «Вильгельм Телль» является апофеозом свободы и национальной независимости: в ней страстно звучит призыв к борьбе за освобождение отчизны от гнета чужеземных завоевателей.

Сложившееся в эпоху французской революции и наполеоновских войн, творчество Шиллера не могло не отразить ряда существенных черт своего времени: не только силу, но и слабость народных движений, особенно в такой экономически отсталой и политически раздробленной стране, какой была тогдашняя Германия. Отсюда глубокие противоречия в творчестве великого немецкого поэта: страстный пафос свободы, ненависть ко всяким проявлениям мракобесия и угнетения уживаются в нем с утопией о «царстве эстетической видимости» и другими реакционными идеалистическими иллюзиями.

Эти противоречия являются отражением реальных противоречий самой действительности Германии того времени. Маркс и Энгельс, неоднократно указывая на слабые стороны мировоззрения Шиллера, обусловленные убожеством тогдашней немецкой действительности, вместе с тем высоко ценили его художественное творчество. Они оставили в своих трудах ряд глубоких

суждений о Шиллере, имеющих огромное принципиальное значение не только для понимания его произведений, но и в плане общих проблем эстетики и искусства. Энгельс указывал на социально-политический смысл «Разбойников» и «Коварства и любви». Исключительно важным являются высказывания Маркса и Энгельса о творческом методе Шиллера, которые были изложены ими в переписке с Лассалем по поводу трагедии последнего «Франц фон Зикинген». Суждения основоположников марксизма о Шиллере были направлены против всяких попыток оправдать слабые стороны его мировоззрения и творческого метода.

Буржуазная историография и литературоведение создали немало легенд о Шиллере; творчество великого поэта искажали, приспособлявая его к политическим интересам немецкой буржуазии.

Своего апогея эта фальсификация творчества Шиллера достигла у немецких реакционных историков литературы в период первой империалистической войны и в годы господства нацизма. Эти «исследователи» старались сделать из Шиллера ярого националиста.

Шиллеру всегда был чужд прусский шовинизм с его высокомерием и заносчивостью, с его презрением к другим народам; ему вообще был чужд буржуазный национализм, но он горячо и глубоко любил свою родину и всегда гордился передовыми, демократическими традициями немецкой культуры. Так, в стихотворении «Немецкая муза» поэт с чувством законной гордости говорит, что немецкий народ сам создал свою национальную литературу — без поддержки и покровительства прусских королей и немецких князей, что культура немецкого народа «распустилась пышным цветом не от княжеских лучей».

Все творчество Шиллера убедительно свидетельствует о том, что он был пламенным патриотом. Он горячо выступал за национальное объединение своей родины на демократических основах, а не за «объединение» её извне или сверху по прусскому образцу. Пример такого демократического объединения народа,

борющегося за свободу и национальную независимость, он дал в своей драме «Вильгельм Телль»:

Разве есть
На свете что-нибудь милей отчизны?
Есть разве долг прекрасней, благородней,
Чем быть щитом безвинного народа
И угнетенных защищать права?

В противовес реакционной буржуазной критике, извращавшей смысл творчества Шиллера, передовые общественные деятели и мыслители Германии на всех этапах развития страны выдвигали на первый план то действительно ценное, чем обогатил культуру немецкого народа его великий национальный поэт.

Представители революционно-демократической литературы Германии в 30-е годы XIX века подняли Шиллера на щит как поэта борьбы за свободу.

Утверждая активное участие искусства в социально-политической жизни, революционный поэт Генрих Гейне указывал на Шиллера как на писателя, отдавшего свой гений служению великим освободительным задачам. Как писал Гейне, Шиллер был знаменосцем своей эпохи, и знамя, которое он нес, «было то самое, под которым с таким воодушевлением сражались и по ту сторону Рейна и за которое мы попрежнему готовы пролить нашу лучшую кровь. Шиллер писал во имя великих идей революции, он разрушал Бастилии мысли, он участвовал в сооружении храма свободы...»

Франц Меринг в своей книге: «Шиллер. Биография для немецких рабочих» (1905) так ответил на вопрос о значении наследия Шиллера для немецкого пролетариата: «Мы продолжаем ценить в Шиллере высокие замыслы, которые сопровождали его в течение всей жизни: могучий пафос свободы, который светит и лучится в его поэзии неугасимым светом... Он был рожденный борец, который, как он однажды говорил, от самой колыбели своего духа и, как мы можем прибавить, до самого порога могилы боролся с судьбой, со страшным гнетом, что тяготел над его народом и над его эпохой». Правильно оценивая в целом прогрессивный смысл деятельности поэта, Меринг, одна-

ко, ошибался в трактовке отдельных вопросов его мировоззрения и творчества. Но при всем этом книга Меринга заслуживает внимания как первая в сущности работа о Шиллере, написанная с марксистских позиций и разоблачавшая легенды буржуазной критики о великом немецком писателе.

Свободолюбие, любовь к родине, гуманизм и непоколебимая вера в неизбежное наступление светлого будущего человечества, выраженные в стихах и драмах Шиллера, всегда находили отклик в сердцах передовых людей всех народов. Шиллер очень рано занял выдающееся место в мировой литературе. Великий немецкий поэт встретил пламенное сочувствие у демократической общественности России. Начиная с 1793 года, когда студент Московского университета Николай Сандунов перевел «Разбойников», появляются все новые переводы произведений немецкого поэта на русский язык, не прекращается издание его сочинений и его драмы — «Разбойники», «Коварство и любовь», «Дон Карлос» и «Мария Стюарт» — не сходят с русской сцены.

В создании переводов произведений Шиллера на русский язык исключительно велики заслуги В. А. Жуковского, который перевел «Орлеанскую деву», почти все баллады и ряд стихотворений немецкого поэта. «Еще в детстве, — писал Белинский, — мы через Жуковского приучаемся понимать и любить Шиллера, как бы своего национального поэта, говорящего нам русскими звуками, русской речью». «Благодаря переводам Жуковского, — писал Н. Г. Чернышевский, — он стал наш поэт».

Дело, так блестяще начатое В. А. Жуковским, в дальнейшем продолжали другие русские поэты. Произведения Шиллера переводили: А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, В. К. Кюхельбекер, П. А. Вяземский, Э. Губер, К. Аксаков, В. Курочкин, А. Мерзляков. Значительное количество стихов перевели: Л. Мей, Ф. Миллер, Н. Гербель, Ф. Тютчев, М. Михайлов, А. Фет, Д. Мин, Аполлон Григорьев, А. Майков, М. Достоевский, Ф. Кони, С. Шевырев, В. Лихачев, А. Струговщиков, О. Чюмина, Н. Минский, П. Вейн-

Берг, М. Дмитриев, Н. Холодковский, Н. Голованов, Каролина Павлова и др.

Следует при этом отметить, что отношение к творчеству Шиллера у русских поэтов-переводчиков было различным. Если Пушкина, Лермонтова, Кюхельбекера, Курочкина, Михайлова привлекали те произведения Шиллера, в которых сказывались его оптимизм, свободолюбие, то других интересовал Шиллер-идеалист, бежавший от действительности в «царство эстетической видимости». Эта сторона поэзии Шиллера особенно привлекала Аксакова, Фета, Аполлона Григорьева и некоторых других переводчиков.

Слава Шиллера в России установилась прочно уже в самом начале XIX столетия. В 1805 году в московском журнале «Аврора» была напечатана первая на русском языке критическая статья о немецком поэте. На протяжении XIX и XX веков появлялись десятки критических статей в литературно-общественных, философских, педагогических и других русских журналах, был издан ряд биографических очерков и исследований по отдельным вопросам творчества поэта.

Имя Шиллера в России всегда было дорого и близко передовым общественным кругам. Классики русской литературы от Пушкина до Горького всегда ценили в великом немецком писателе не только его художественный гений, но и освободительные идеи, составлявшие пафос всей его деятельности.

«Поэзия Шиллера, — писал А. И. Герцен, — не утратила на меня своего влияния... Тот, кто теряет вкус к Шиллеру, тот или стар или педант, очерствел и забыл себя». Один из членов кружка Герцена, Огарева и Грановского — Н. Х. Кетчер, по словам Герцена, «перевел всего Шиллера» и «овладел его революционной философией в диалогах».

У Белинского, начиная с первых его статей, мы встречаем самые восторженные отзывы о поэзии Шиллера. Правда, в непродолжительный период увлечения «разумностью существующего» Белинский отвергал Шиллера за его «субъективность» и «тенденциозность». Но когда Белинский преодолел этот кратковременный кризис, он в письме к В. П. Боткину от 4 октября

1840 года радостно восклицает: «Проклинаю мое гнусное стремление к примирению с гнусною действительностью! Да здравствует великий Шиллер, благородный адвокат человечества, яркая звезда спасения, эманципатор общества от кровавых предрассудков предания! Да здравствует разум, да скроется тьма!» И хотя Белинский в дальнейшем никогда не закрывал глаза на слабые и противоречивые черты творчества немецкого поэта, он до конца жизни считал его «трибуном человечества, провозвестником гуманности, страстным поклонником всего высокого и нравственно прекрасного».

Когда в 1856 году вышел в свет первый том собрания сочинений Шиллера в переводе русских писателей, Н. Г. Чернышевский в январской книге некрасовского «Современника» за 1857 год восторженно приветствовал начинание Н. В. Гербеля — собрать и издать произведения немецкого поэта. При этом великий революционный демократ особенно подчеркивал, что если многие другие иностранные поэты, переведенные в свое время В. А. Жуковским, давно уже устарели, то это вовсе не относится к Шиллеру: «Шиллера не должно смешивать ни с кем. Его поэзия никогда не умрет, — это не какой-нибудь Соути или Гербель. Люди, гордящиеся своею мнимою положительностью, между тем как имеют только сухость сердца, своим знанием жизни, между тем как приобрели только знание мелочных интриг, говорят иногда о Шиллере свысока, как об идеалисте, мечтателе, — иногда решаются даже намекнуть, что у него больше было сентиментальности, нежели таланта. Все это, может быть, справедливо относительно иных поэтов, которых считают у нас сходными по направлению с Шиллером, но не относительно Шиллера...». «Поэзия Шиллера, — заканчивает свою статью Н. Г. Чернышевский, — это вовсе не сентиментализм, не игра мечтательной фантазии — нет, пафос этой поэзии — пламенное сочувствие всему, чем благороден и силен человек».

Особенно возросла популярность Шиллера в нашем народе после Великой Октябрьской социалистической революции. Основные драмы Шиллера с первых

дней революции включаются в репертуар театров по всей стране. Вновь переводятся и многократно переиздаются произведения немецкого поэта — то отдельными изданиями, то в однотомнике, то в полном собрании сочинений.

Свободолюбивый пафос его творчества понятен и близок народным массам, совершившим социалистическую революцию. Девизом великого поэта было изречение: «Главное для человека — трудолюбие, ибо оно дает не только средства к жизни, оно, и только оно, дает жизни цену». Шиллер всегда стремился вперед, всегда подчеркивал, что труд есть радость и полнота жизни, всегда отличался, по выражению Гете,

Тем мужеством, что поздно или рано,
Но победит тупой, враждебный свет.
Той верой, что дерзает неустанно
Идти вперед, терпеть удары бед,
Чтоб, действуя, добро росло свободно.
Чтоб день пришел тому, что благородно.



Глава первая

Родители Шиллера. — Детство и школа. — Военная академия. — Литературные интересы молодого Шиллера. — Диссертация «О связи животной и духовной природы человека». — Окончание Академии. — Шиллер — полковой врач. — Первая постановка «Разбойников». — Сборник стихов «Антология на 1782 год».

Через печальную, мрачную юность вступил я в жизнь, и бессердечное, бессмысленное воспитание тормозило во мне легкое, прекрасное движение первых нарождавшихся чувств. Ущерб, причиненный моей натуре этим злополучным началом жизни, я ощущаю по сей день.

Письмо Шиллера Каролине фон Бейльвиц от 25 августа 1789 года.

I

Фамилия Шиллер встречается в юго-западной Германии с эпохи крестьянских войн XVI столетия. Предки великого поэта, жившие на протяжении двух столетий в Вюртембергском герцогстве, были виноделами, крестьянами и ремесленниками. Отец Шиллера, Иоганн Каспар (род. в 1723 году), был сыном деревенского булочника, который продолжал вести крестьянское хозяйство. С малых лет он проявлял способности и желание учиться, и отец решил дать ему образование. Иоганн Каспар с успехом учился в начальной школе и занимался у домашнего учителя, но из-за ранней

смерти отца мальчику пришлось довольствоваться крохами знаний, полученных им в начальной школе, и избрать себе какую-нибудь профессию. Он достиг учеником к монастырскому хирургу-цирюльнику, чтобы со временем сделаться фельдшером. В общении с учениками монастырской школы он усвоил необходимый для своей будущей профессии запас латинских слов.

После окончания учения у монастырского хирурга Иоганн Каспар, по тогдашнему немецкому обычаю, отправился странствовать. В это время в Западной Европе шла война из-за так называемого «австрийского наследства», и отец будущего поэта в 1745 году вступает в баварский гусарский полк, который через Германию шел в Нидерланды, чтобы отстаивать против французов притязания австрийской императрицы Марии Терезии.

В этой войне отец поэта испытал немало приключений. Он попал в плен к французам и вступил во французскую армию, но при первом же удобном случае, после осады Антверпена, вернулся в ряды австрийских войск. Через короткое время он опять попал в плен, и ему грозил военный суд за дезертирство из французской армии. Ему удалось скрыться, найти свой гусарский полк, и больше он не расставался с ним до конца войны, работая в должности сперва служителя при полевой аптеке полка, а затем полкового фельдшера. Последние три года военной службы в имперских войсках он отдается всей душой любимой работе в госпитале, совмещая ее с обязанностями унтер-офицера.

По окончании войны за «австрийское наследство» Иоганн Каспар в 1749 году, после долгих лет странствования по чужим землям (с 1741 года), возвращается на родину, в Вюртемберг, и останавливается в маленьком городке Марбах в гостинице «Золотой лев». За восемь лет отсутствия многое изменилось в родном доме: мать вторично вышла замуж, а братья и сестры устроили свою жизнь кто как сумел в городе и его окрестностях. Пришлось подумать о собственном домашнем очаге. 22 июля 1749 года Иоганн Каспар же-

нится на Елизавете Доротее Кодвейс, дочери хозяина «Золотого льва». После женитьбы он оставался жить в Марбахе и работал хирургом.

Родители поэта были простые и честные люди, труженики, патриархально-религиозные лютеране в духе строгого южнонемецкого, швабского пиэтизма. Первые восемь лет у них не было детей.

В 1753 году Иоганн Каспар поступил курьером в полк вюртембергского принца Людвига. Когда в 1757 году началась Семилетняя война, отец Шиллера выступил в поход со своим полком в чине прапорщика и адъютанта. Зимнюю кампанию полк провел с армией союзников в Чехии. Во время тяжелой эпидемии, вспыхнувшей в армии, на долю Иоганна Каспара выпала трудная работа по оказанию помощи больным. После этой неудачной зимовки полк принца Людвига в 1758—1759 годах расквартировался в окрестностях Марбаха, и, произведенный теперь в чин лейтенанта, отец будущего поэта некоторое время жил с женой и родившейся в 1757 году дочерью Христофиной. Но долг военной службы опять призвал его в поход.

В отсутствие отца, 10 ноября 1759 года, родился мальчик, которому при крещении дали имя Иоганн Христоф Фридрих. Ребенок рос слабым, болезненным. Пока отец был на войне, семья жила главным образом в Марбахе. Весной 1760 года жена навестила Иоганна Каспара, а в 1763 году, когда Семилетняя война кончилась заключением Губертсбургского мира, мать поэта с детьми окончательно переехала к мужу, который еще до окончания войны был произведен в капитаны и переведен в другой полк, отбывавший гарнизонную службу в Штутгарте и Людвигсбурге.

До сих пор мальчик воспитывался главным образом под влиянием матери. Впоследствии, в письме к будущей жене и ее сестре (3 января 1790 года), поэт охарактеризовал свою мать следующими словами: «Мать очень любила меня и много из-за меня выстрадала... Мать была разумной, доброй женщиной, и ее доброта, неисчерпаемая даже к людям, которые ее несколько не касались, снискала ей всеобщую любовь. С тихим смиренным покорялась она своей тяжелой судьбе, и

забота о детях значила для нее больше всего остального»¹. Родители Шиллера напрягали все силы, чтобы семья не испытывала нужды. Что касается их духовных интересов, то они ограничивались молитвами и протестантскими псалмами, проповедями и рассказами из библии.

В 1764 году отец был назначен вербовщиком рекрутов и переселился со всем семейством в местечко Лорх. Живописные окрестности Лорха и народные сказания, бытовавшие в среде местного населения, оставили глубокий след в памяти будущего поэта.

В Лорхе же мальчик получил начальное образование у местного пастора Мозера. В группу учеников входили молодой Фридрих, его старшая сестра Христофина и сын пастора.

Через некоторое время к трем ученикам пастора присоединился еще четвертый — Карл Конц, который стал впоследствии поэтом и известным ученым. Обучение продолжалось три года и в основном сводилось к чтению и письму на родном языке, а также к знакомству с латынью. Эти три года учения в Лорхе протекали, как и все детство мальчика, тихо и однообразно.

Родители иногда брали сына с собою в соседний богатый и шумный Гмюнд. Этот торговый центр со своими веселыми ярмарками и пышными праздниками представлял собою прямую противоположность скучному Лорху. В городе находилось несколько католических монастырей, и по большим праздникам на главной площади, по средневековым традициям, устраивались театральные представления мистерий и всякие народные увеселения. Мальчик жадно приглядывался к этим зрелищам, невозможным в протестантской среде Марбаха или Лорха.

В 1766 году герцог Вюртембергский поссорился со своим сеймом в Штутгарте, который в связи с этим перестал платить жалованье всем служащим герцога,

¹ Ф. Шиллер, Собр. соч. в 8-ми томах, М.—Л. «Academia» — Гослитиздат, т. VIII, стр. 349.

В дальнейшем после цитат из писем, прозаических произведений и стихотворений Шиллера, приведенных по данному изданию, в скобках указываются только том и страница.

в том числе и офицерам армии. Отец Шиллера остался без средств. Но еще до этого он искал добавочных источников для содержания семьи, в которой прибавился один член: в начале 1766 года родилась девочка Луиза. В 1767—1768 годах Иоганн Каспар написал и напечатал ряд статей о сельском хозяйстве, садоводстве и плодоводстве. Когда конфликт герцога с сеймом лишил отца Шиллера жалованья, он по личной просьбе был переведен из Лорха в людвигбургский гарнизон. В окрестностях Людвигбурга он арендовал участок земли и развел на нем древесный питомник, в котором выращивал саженцы различных сортов деревьев для продажи.

Вюртембергский герцог Карл Евгений был одним из типичных феодальных правителей раздробленной Германии, разыгрывавших роль «просвещенных монархов». Вступив на трон в возрасте шестнадцати лет, он во всем старался подражать Людовику XIV и во время конфликта с сеймом перефразировал его известное изречение: «государство — это я», заявив: «Что такое отечество? Отечество — это я!» Враждуя с сеймом, Карл Евгений перевел свою резиденцию из столицы герцогства — Штутгарта — в Людвигбург. Двор Карла Евгения превратился в один из самых роскошных во всей Германии. Огромные средства пожирала страсть герцога к строительству замков; часто он забрасывал наполовину выстроенные здания и начинал строить в другом месте. Придворный штат был увеличен до колоссальных размеров: гофмаршалы, камергеры, пажы толпились везде и всюду. Развлечениям и празднествам не было конца: днем — азартные игры, пиры и охота, а вечером — спектакли, иллюминации, балы и маскарады.

Конечно, чтобы содержать такой пышный двор, нужны были большие средства, которые Карл Евгений выжимал из населения герцогства — крестьян, ремесленников и бюргеров. По примеру других феодальных правителей Германии Карл Евгений, в поисках все новых и новых средств для удовлетворения своих прхотей, насильно вербовал рекрутов в армию и тысячами продавал своих подданных в качестве солдат иностран-

ным державам. Пышность «швабского Версаля», как называли резиденцию Карла Евгения, особенно сказывалась в невиданных до этого времени в Германии роскошных театральных и оперных представлениях, в фантастических карнавальных празднествах. Артисты и певцы выписывались из Франции и Италии, Карл Евгений не жалел на это средств.

Когда Шиллер девятилетним мальчиком попал с семьею в резиденцию герцога, ему открылся совершенно новый мир. Театр, опера, карнавалы — все это произвело на него огромное впечатление. Если в годы обучения у пастора Мозера в Лорхе игры мальчика, по рассказам старшей сестры Христофины, заключались в том, что он надевал фартук и, взобравшись на стул, произносил проповеди, то теперь, в Людвигсбурге, он играл в театр, строил сцену и разыгрывал пьесы. Весь театральный репертуар Карла Евгения был выдержан в духе французского придворного классицизма, против которого потом всю свою жизнь боролся великий немецкий драматург. Но несомненно, что это раннее знакомство Шиллера с театром сыграло известную роль в направлении и развитии его дарования.

В Людвигсбурге Шиллер поступил в местную латинскую школу, в которой учился четыре года (1768—1772). Это была начальная школа, которая подготавливала воспитанников для средней, так называемой монастырской школы, являвшейся в свою очередь подготовительным учебным заведением для поступления на богословский факультет Тюбингенского университета. Таков был обычный путь воспитания протестантских пасторов и многочисленных «швабских магистров». К этому предназначали Шиллера его набожные родители, которые решили дать сыну богословское образование, тем более что это была единственная возможность для выходцев из бедных семей бесплатно получить высшее образование.

Учебная программа в латинской школе была весьма несложная: пять дней в неделю изучался латинский язык, по пятницам — родной язык, а по воскресеньям — катехизис. Начиная с третьего класса прибави-

лись греческий и древнееврейский языки. Классным наставником Шиллера был магистр Ян, сухой педант и очень недалекий человек, охотно прибегавший к палке, немало ударов которой доставалось и будущему поэту. Ни один из учителей тогда не подозревал, что в этом скромном и болезненном мальчике, так невнимательно относившемся к катехизису и латыни, таится великий талант. Интерес Шиллера к занятиям возрос в старших классах, где изучались латинские классики — Овидий, Вергилий и Гораций; особенно ему давалось переложение прозы в латинские стихи. Каждый год Шиллера вместе с теми учениками латинской школы, которые в будущем желали изучать богословие, отправляли на специальный экзамен в Штутгарт; все четыре экзамена (1769—1772) он выдержал с успехом. После окончания латинской школы, в апреле 1772 года, Шиллер был представлен к конфирмации. Когда будущий поэт по этому торжественному случаю написал свое первое стихотворение и показал его отцу, последний с явным неодобрением воскликнул: «Ты что, Фриц, с ума сошел?»

Итак, тринадцатилетний мальчик, по воле родителей и по собственному желанию, должен был с осени 1772 года учиться в монастырской школе и там в течение нескольких лет готовиться к поступлению в Тюбингенский университет. Но по прихоти герцога этому плану не было суждено осуществиться.

II

Герцог Карл Евгений проводил в своем небольшом государстве политику абсолютизма, прикрывая ее маской «просвещенности». Он то воевал с сеймом, то заключал с ним «полюбовные сделки» и давал обязательства не обременять население чрезмерными налогами, а также не преследовать лиц, оппозиционно настроенных к его режиму. Это не помешало ему арестовать и посадить на десять лет в крепость Асперг демократического писателя-просветителя Христиана Фридриха Шубарта. Последний издавал (в городе

Ульм, не подвластном Вюртембергу) газету «Немецкая хроника», в которой критиковал феодально-абсолютистский строй и разоблачал преступную политику деспотических правителей Германии, в частности Карла Евгения. Шубарта обманом заманили на вюртембергскую территорию и заточили в крепость, даже не предьявив обвинений.

Со временем страсть Карла Евгения к увеселительным празднествам, театру и опере несколько остыла; он увлекся педагогикой, учредив в своем замке Солитюд Военный сиротский институт для воспитания солдатских детей. В 1771 году этот «институт» был реорганизован в Военный питомник, куда принимались уже и дети офицеров; учебный план также был значительно расширен: из воспитанников готовили преданных герцогу чиновников для военной, гражданской и придворной службы.

Отец Шиллера еще в 1770 году переехал с семьей из Людвигсбурга в замок Солитюд, где стал заведовать огромными парками герцога. Тут, в одном из флигелей замка, поселилась семья Шиллеров. Отец поэта, как уже указывалось, проявил себя способным садоводом и к концу жизни подытожил свой богатейший опыт в книге «Уход за деревьями», изданной в 1795 году. С переездом в Солитюд он был произведен в чин майора и жил теперь хотя и не богато, но и без нужды. Но эта служба поставила его в еще более зависимое положение от прихотей герцога. И это скоро дало себя знать.

Когда герцог в 1772 году просмотрел список только что окончивших латинскую школу, он приказал выделить наиболее способных учеников, с тем чтобы определить их в Военный питомник. Среди последних оказался и молодой Шиллер. Напрасно обращались родители к герцогу со всенижайшим прошением отпустить сына в монастырскую школу для изучения богословия,— герцог был непреклонен, и в январе 1773 года, в середине учебного года, мальчик вынужден был поступить в Военный питомник, который затем был переименован в Военную академию, а впоследствии указом императора преобразован в высшее учебное

заведение имени Карла Евгения. Обычно эту академию сокращенно называют «КарлсшULE».

Когда Шиллер поступил в Академию, она насчитывала около трехсот учеников. Дети бюргеров (мещан) были строго отделены от детей дворян. Школьный режим был военный: воспитанники носили военную форму, треуголку и косичку на прусский манер. Уроки чередовались с гимнастикой и обязательными для всех прогулками. В этом учебном заведении господствовала военная муштра, каждая перемена в порядке дня возвещалась звуками барабана. По команде вставали, делали утренний туалет, молились, шли к завтраку, затем на уроки. К обеду выстраивались в полной форме в две колонны (бюргеры и дворяне отдельно), по команде садились за стол, по команде брали ложку в руки и т. д. По команде же в девять часов вечера ложились спать, причем было строго запрещено зажигать лампу и читать. Воспитанников не отпускали из Академии домой даже в случае смерти близких; родственникам лишь разрешалось посещать их в самой Академии. Герцог обычно присутствовал за обедом. Он же оставлял за собой право наказывать воспитанников, провинившихся в чем-нибудь. Провинившийся получал от своего командира или наставника штрафной билет, который он обязан был носить в верхнем кармане так, чтобы герцог мог его заметить и назначить наказание.

При поступлении в Академию Шиллер был зачислен в первое бюргерское отделение по юридическому факультету. Первые два года (1774—1775), когда Академия находилась еще в герцогском замке Солигтюд, учение плохо давалось пятнадцати — шестнадцатилетнему юноше, потому что он очень часто болел и, кроме того, приступил к занятиям лишь в середине учебного года, и, наконец, он был подготовлен к монастырской школе, а вовсе не к изучению юридических наук. Обнаруживая хорошие познания по латинскому и греческому языкам, Шиллер испытывал большие затруднения на занятиях по таким совершенно новым для него предметам, как математика, философия и французский язык. Несколько лучше обстояло дело с историей и географией, которые очень увлекательно

читал преподаватель Шот. Хотя Шиллер и по этим предметам не был подготовлен, но они так заинтересовали его, что он довольно быстро наверстал упущенное. Но особенно тягостно для юноши было непреодолимое отвращение к юридическим наукам, которые казались ему совершенно неинтересными и скучными. Это привело к тому, что Шиллер в конце 1774 учебного года оказался одним из последних, а в конце 1775 учебного года — самым последним из восемнадцати учеников бюргерского отделения юридического факультета.

Осенью 1775 года в «КарлсшULE» произошла крупная перемена: после очередной «полюбовной сделки» герцога с сеймом Академия была переведена из замка Солигюд в город Штутгарт. Под здание Академии была отведена старинная казарма, перестроенная в огромное трехэтажное светлое здание с большими залами и аудиториями. Вокруг Академии были расположены обширный парк и сад для прогулок, здесь каждому воспитаннику был выделен небольшой участок земли, который он обязан был возделывать.

Военный режим в Академии с ее переводом в Штутгарт стал еще более суровым. Когда 18 ноября 1775 года студенческая «армия», разбитая на шесть «дивизий», с командиром во главе каждой из них, под барабанный бой и музыку двинулась из замка Солигюд в город, герцог сам встретил ее и водворил в новое здание. Воспитанники были одеты в парадную форму с треуголкой и неизменной косичкой. По воспоминаниям товарищей, Шиллер выглядел на этом параде весьма неприглядно: шинель не сидела, а скорее болталась на длинном, худом туловище юноши, завивка никак не хотела держаться...

Шиллер всей душой ненавидел подневольную жизнь в Военной академии, напоминавшей скорее казарму, чем учебное заведение. Он не мог примириться с принудительным пребыванием в заведении, где вынужден был заниматься науками, совершенно чуждыми его духовным запросам и наклонностям. Его раздражали ежедневные мелочные придирки надзирателей, прусская военная муштра, казенная молитва, команда под

звуки ненавистного барабана на завтрак, обед и ужин, на уроки и ко сну. За восемь лет пребывания в «Карлсшуле» Шиллер шесть раз вынужден был являться перед герцогом со штрафным билетом, и, как правило, все его прегрешения относились к нарушению инструкций о ношении формы.

Тем не менее учебные дела Шиллера с переводом Академии в Штутгарт значительно поправились. Дело в том, что в 1776 году в Академии был открыт медицинский факультет и старшим воспитанникам было разрешено по собственному желанию перейти на него. Шиллер воспользовался этим разрешением. Не то, чтобы он чувствовал особую склонность к медицине, но переход на этот факультет давал ему возможность избавиться от той верноподданнической схоластики, которая преподносилась под именем юридических наук.

На медицинском факультете Шиллер занимался с большей охотой, хорошо усваивал новые предметы. Он и тут не был в числе первых студентов, так как не любил строго систематических занятий, но все же сдавал некоторые экзамены с отличием.

Надо сказать, что преподавание естественных наук и медицины находилось в Академии на довольно низком уровне: Академия не располагала ни необходимым оборудованием, ни квалифицированной профессурой.

Зато общий курс философии читал на факультете видный профессор Абель, который был любимым учителем академической молодежи. Абель в своих лекциях касался и психологии и общих вопросов культуры; он впервые ознакомил своих слушателей с творчеством Шекспира. Философское мировоззрение Абеля было эклектическим; он строил свой курс лекций на учении немецких философов Лейбница и Вольфа о предустановленной мировой гармонии. Но он испытал влияние новых веяний в философии и в лекциях излагал взгляды шотландских философов-оптимистов просветительского направления и английских сенсуалистов, а также французских материалистов XVIII века. Абель воспринял ряд положений Локка и Робинэ. Так, он отрицал существование врожденных идей, утверждая,

что основные представления о жизни человек приобретает извне, в результате воспитания.

Передовые для своего времени социально-политические идеи Абель выразил в публичной академической лекции, прочитанной им в 1776 году. Он говорил о свободе «гения», восхвалял древних республиканцев Катона и Брута, призывал учеников к независимости, стремился пробудить в них пламенное сочувствие истине и добродетели, утверждал необходимость непрерывного нравственного и духовного усовершенствования. О влиянии, которое он мог оказать на Шиллера, можно судить и по тому, что в 1782 году Абель напечатал в «Вюртембергском репертории», который он издавал вместе со своим бывшим учеником, сцены из драмы о коринфском республиканце-тираноубийце Тимолеоне.

Именно в это время Шиллер «нашел себя», окончательно решив посвятить свою жизнь поэтическому творчеству. Он был убежден теперь, что независимо от того, чем его заставят заниматься в Академии и после выхода из нее, он все равно будет поэтом. Уже с первых лет пребывания в «Карлсшуле» Шиллер писал различные произведения. Вокруг него образовался небольшой литературный кружок, состоявший из друзей-студентов, также увлекавшихся поэзией. Кроме Шиллера, особенно активное участие в кружке принимали Говен, Петерсен и Шарфенштейн. Юноши писали стихи, драмы, повести и тайком от надзирателей читали их товарищам на прогулках в лесу, критиковали и хвалили друг друга. Вся эта молодежь контрабандой доставала книги французских просветителей, особенно Руссо, а также произведения демократических писателей тогдашней Германии, принадлежавших к движению «бури и натиска». Герцог Карл Евгений, признававший лишь писателей французского классицизма и по примеру своего воспитателя, прусского короля Фридриха II, презиравший немецкую национальную литературу, строго запрещал воспитанникам Академии чтение «вредных» писателей «бури и натиска».

Но в последнее десятилетие перед французской

буржуазной революцией 1789 года идеи революционных просветителей, пропаганда демократического преобразования общества проникли, несмотря на все угрозы, запреты и обыски, даже за казарменные стены Военной академии вюртембергского герцога¹. Большое внимание привлекала также борьба Североамериканских штатов за свою независимость. Вашингтон и Франклин были кумирами молодежи. Несмотря на угрозы герцога и на постоянную слежку надзирателей, несмотря на частые обыски с целью изъятия запрещенной литературы, Шиллер и его друзья умудрялись всякими способами доставать недозволенные книги.

Все эти события и идеи сыграли значительную роль в формировании мировоззрения и поэзии молодого Шиллера.

Первые литературные опыты будущего поэта относятся еще к тому времени, когда он жил в родительском доме. Религиозное воспитание, полученное им в детстве, обусловило то, что эти опыты представляли собой главным образом обработку библейских сюжетов. В то время образцом поэзии для мальчика были произведения известного немецкого поэта, старшего современника Шиллера, — Клопштока.

Фридрих Готлиб Клопшток был наиболее значительным национальным поэтом Германии до «бури и натиска»; его борьба с подражательным классицизмом школы Готтшеда, осуждение придворного раболепства этого направления, использование им сюжетов из национального прошлого страны, его горячие протесты против княжеского абсолютизма имели несомненное значение в развитии самосознания немецкого бюргерства. Недаром молодой Гете и писатели «бури и натиска» вначале даже рассматривали его как «патриарха» немецкой литературы. Однако значительная

¹ Впоследствии в «Карлсшуте» произошел такой эпизод: в разгар революции во Франции герцог пришел в Академию, чтобы прочесть воспитанникам наставление о «вреде» революционных идей, но как только он начал свою речь на эту тему, слушатели освистали его. Он вынужден был с позором удалиться и больше не показывался в стенах своей Академии.

часть произведений Клопштока, в том числе и главное из них — монументальная поэма «Мессиада», — написаны на религиозные сюжеты. Это впоследствии отвратило от него симпатии писателей «бури и натиска», которые начали иронически относиться к своему бывшему кумиру.

Влияние Клопштока сказалось на самых ранних опытах Шиллера — на тринадцатом году жизни он сочинил две трагедии на библейские темы — «Христиане» и «Авессалом». Подражанием такого же характера отмечены и юношеские стихи Шиллера, а также задуманный им эпос «Моисей». В письме к товарищу по Академии, Фридриху Шарфенштейну, относящемся, повидимому, к 1778 году, Шиллер пишет: «Правда, я многим обязан Клопштоку, но я глубоко воспринял его, он сроднился с моими чувствами, вошел в мою плоть и кровь» (т. VIII, стр. 38). Кроме Клопштока, на юношескую поэзию Шиллера оказал влияние и швейцарский поэт Альбрехт Галлер, воспевавший идиллическую патриархальную жизнь на лоне природы. Однако вскоре на смену этим писателям пришли французские и английские просветители, а также Лессинг, которые и оказали решающее влияние на формирование его мировоззрения. Он расстается с наивными и мещански ограниченными верованиями среды, в которой вырос, и приближается во взглядах на религию к просветителям, в частности к Руссо.

Но больше всего Шиллер и другие члены его литературного кружка увлекались идеями писателей «бури и натиска». Из числа их значительное влияние на молодое поколение оказывал Гердер, который боролся против господства французского классицизма в Германии и утвердил в умах молодежи идею обращения к народной поэзии, как животворному источнику создания самобытной национальной немецкой литературы. Гердер и молодой Гете открыли для немцев значение поэзии Гомера, песен Оссиана и драматургии Шекспира, как образцов творчества, выросших на почве народной жизни.

Движение «бури и натиска» проповедовало тираноборчество, освобождение от феодальных пут; оно об-

новило немецкий литературный язык, отвергнув старомодный канцелярский сухой стиль, ввело в язык книг живые народные элементы, приблизило литературу к реальной жизни народа. Все эти новые идеи жадно улавливались воспитанниками Военной академии и воодушевляли их на сочинение многочисленных свободолюбивых стихов и драм, которые хотя и были незрелыми, но с восторгом читались и слушались на тайных собраниях кружка.

Властителем дум молодого поколения был Гете. Его роман «Страдания молодого Вертера» и трагедия «Гец фон Берлихинген» почитались в Академии, как святыня; эти книги прятали от вездесущего ока надзирателей и передавали для чтения из рук в руки. Когда один из воспитанников, по примеру Вертера, покончил жизнь самоубийством, Шиллер написал по этому поводу драму в духе гетевского романа под названием «Нассауский студент».

С восторгом были встречены появившиеся тогда пьесы писателей «бури и натиска» — Клингера, Герстенберга, Лейзевица и других. Чтение Лейзевица вдохновило Шиллера на создание трагедии «Козьма Медичи», которая, как и другие ранние литературные опыты Шиллера, к сожалению, не сохранилась. Несмотря на юношескую незрелость этих произведений, они, по воспоминаниям участников литературного кружка, вызывали большой энтузиазм среди его членов. Кроме драм, Шиллер-студент писал и стихи, то торжественные, в традиции серафической поэзии Клопштока, то баллады и песни в духе народной поэзии Бюргера. Вместе с другими участниками кружка Шиллер сочинил между прочим и многочисленные едкие эпиграммы и сатирические стихи на нелюбимых студентами преподавателей и надзирателей. Об этом знали все воспитанники, об этом хорошо было информировано и начальство, но до поры до времени оно снисходительно относилось к этим литературным «проказам» и даже несколько раз предлагало Шиллеру сочинить для «торжественных» случаев поздравительные оды в честь герцога или его любовницы — графини Франциски фон Хоэнхайм. Не смея отказаться от такой «чести»,

Шиллер выступал с такими торжественными одами два раза перед герцогом. Кроме того, однажды ко дню рождения герцога он сочинил пьесу «Ярмарка», которая была разыграна студентами. Сам Шиллер также пробовал свои силы на сцене, но никакого успеха как актер не имел. Гораздо успешнее выступал он как оратор на торжественных актах в Академии.

Так протекали юношеские годы Шиллера в стенах «Карлсшуле». Система воспитания, царившая в Академии, усилила в молодом свобододолюбивом поэте ненависть к тирании и всякому гнету, что ярко проявляется уже в его ранних стихотворениях.

В 1776 году в десятом номере «Швабского ученого магазина» была напечатана идиллия Шиллера «Вечер», а в 1777 году в третьем номере того же журнала — ода «Завоеватель». Оба стихотворения были подписаны инициалом «Ш». Издатель журнала Бальтазар Гауг читал в Академии немецкую стилистику и изящные искусства. Публикуя стихотворение «Вечер», Гауг сделал следующее примечание от редакции: «Автор этих стихов — шестнадцатилетний юноша; он, по видимому, знаком с произведениями лучших писателей и со временем обещает быть *os magna sonatorum*¹. Естественно, что с появлением произведений молодого поэта в печати авторитет его возрос не только в литературном кружке, но и во всей Академии.

О жизни Шиллера в Военной академии сохранился любопытный документ. По педагогической системе герцога полагалось, чтобы воспитанники Академии время от времени писали откровенные характеристики на самих себя и на своих товарищей. Вот как один из студентов характеризует Шиллера: «Относительно успехов Шиллер не уступает Говену, оба имеют склонность к поэзии, и Шиллер преимущественно предпочитает трагедию. Он живого и веселого характера, не лишен воображения и ума; скромно, застенчив, погружен более в самого себя и постоянно читает стихи. Его успехи в науках отчасти замедляются его болезненным состоянием; он уважает начальников, услуж-

¹ Особой, громко звучащей (лат.), т. е. знаменитым.

жив, признателен и прилежен, хороший христианин, любит поэзию и хотя не совсем доволен собою, зато не жалуется на свою судьбу, занимается теологией, но вообще дурно пользуется своими дарованиями»¹.

Эта характеристика относится к ранним годам пребывания поэта в Академии. Указание на то, что Шиллер «уважает начальников» и что он «хороший христианин», повидимому, нужно отнести к общим, стандартным определениям, ибо какой же воспитанник в тогдашних условиях стал бы писать о своем товарище, что он не уважает начальников? В стенах Военной академии Карла Евгения иной отзыв был бы равносильен доносу. Если не считать таких общих формальных замечаний, то остальные черты, указанные в характеристике, дают в целом правильное представление о духовном облике Шиллера-студента.

В 1779 году на праздновании годовщины основания Академии присутствовал кумир всей тогдашней немецкой молодежи — Гете, сопровождавший веймарского герцога Карла Августа. Шиллер в этом году так успешно сдал экзамены, что ему по трем предметам были присуждены награды. Но Гете едва ли заметил, что в актовом зале «КарлсшULE» 14 декабря 1779 года три раза называлась фамилия Шиллера и каждый раз к столу подходил высокий, худощавый юноша, который, получая награды, должен был поцеловать полу мундира своего герцога.

Несмотря на успешную сдачу устных выпускных экзаменов, Шиллеру не суждено было расстаться с Академией в 1779 году. Представленная им диссертация «Философия физиологии» не была признана удовлетворительной ни профессорами, ни герцогом. Дело в том, что Шиллер пытался представить физическую и духовную природу человека в их взаимной связи и мало считался с укоренившимися в этой области пред-рассудками. К тому же, по мнению профессоров, диссертация больше напоминала поэтическое произведение, нежели научное исследование. Когда директор «КарлсшULE» 13 ноября 1779 года доложил герцогу о

¹ И. Шерр, Шиллер и его время, М. 1875, стр. 65.

диссертациях выпускников-медиков, герцог вынес следующее решение: «Я должен согласиться, что диссертация воспитанника Шиллера не лишена достоинств, что в ней много огня. Но именно последнее обстоятельство заставляет меня не выпускать в свет его диссертации и продержат его еще год в Академии, чтоб жар его поостыл. Если он будет так же прилежен, то к концу этого времени из него наверно выйдет великий человек»¹.

Таким образом, вследствие решения герцога молодому поэту, свободолюбивая и гордая душа которого рвалась из душных стен Академии, пришлось еще на год остаться в ней и продолжать заниматься медицинскими науками.

III

В течение последнего года пребывания в Академии «огонь» ненависти Шиллера к деспотизму не только не остыл, а наоборот, разгорелся в пламя: в этом году были написаны «Разбойники», первая значительная драма поэта.

Несомненно, что отдельные сцены этого великого произведения были набросаны еще в предшествующие годы. Кто-то из товарищей Шиллера по Академии обратил внимание начинающего поэта на рассказ писателя Даниеля Шубарта в «Швабском магазине» за 1775 год под заглавием «К истории человеческого сердца». Рассказ этот был выдержан в мещанском духе и повествовал о двух братьях, Вильгельме и Карле, из которых первый был олицетворенный злодей, а второй — буйный, необузданный, но идеально добродетельный человек. Сам автор рассказа предпослал ему следующее замечание: «Я предоставляю какому-нибудь даровитому писателю право сделать из него комедию или роман с тем условием, чтобы он отважился удержать Германию в качестве места действия, а не переносил сцены в Испанию или в Грецию»².

¹ И. Шерр, Шиллер и его время, М. 1875, стр. 96.

² Ф. Шиллер, Собр. соч., под ред. Венгерова, изд. Брокгауза и Ефрона, СПб. 1901, т. I, стр. 173.

Шиллер взялся за переработку этого рассказа в драму, переосмыслив его сюжет, придав основному конфликту глубокое социально-философское значение. Но только в 1780 году ранее созданные сцены были обработаны, недостающие дописаны, разрозненные части объединены, и, таким образом, произведение получило свое окончательное оформление.

Однажды, когда «дивизия» Шиллера по команде отправилась на прогулку, воспитанники Говен, Гейделоф, Даннекер, Капф и Шлоттербек вместе с автором ушли в гущу леса, и там Шиллер прочитал своим товарищам сцены из «Разбойников». Первые ценители таланта Шиллера сами были незаурядными людьми (Гейделоф стал впоследствии известным живописцем, Даннекер — выдающимся скульптором, Шлоттербек — гравером). Драма произвела на них огромное впечатление. Воспитанные, как и автор «Разбойников», на революционных идеях Руссо и творениях писателей «бури и натиска», на гуманизме греческой античности и благородных гражданских идеалах древнеримской республики, усвоенных из книги Плутарха, они особенно восхищались пламенным пафосом свободного молодого драматурга, его страстной ненавистью к тирании и несправедливости существующего общественно-го строя.

«Разбойники» были понятны и близки членам кружка и потому, что эта драма была горячим откликом на наболевшие вопросы общественной жизни. То, что автор сам тогда еще недостаточно знал действительность, мало еще разбирался в психологии (особенно женской), в глазах слушателей из литературного кружка, да и всей тогдашней немецкой молодежи, не вредило произведению, и едва ли первые читатели «Разбойников» замечали это: все подобные недостатки искупались в их глазах пламенным прославлением свободы и неукротимой ненавистью ко всякому гнету.

В течение 1780 года Шиллер дописывал и тщательно отделявал первое любимое детище своего поэтического творчества. Он работал обдуманно и планомерно, часто переделывал, многое перечеркивал, многое писал заново. Понятно, что в условиях строгого режи-

Ма Академии ему приходилось работать над «Разбойниками» тайком. Старшая сестра поэта, Христофина, рассказывает в воспоминаниях о брате, что он в «Карлсшуте» часто притворялся больным, чтоб попасть в лазарет. Здесь он при свете лампы до поздней ночи работал над своей драмой. Если же при этом в палату входил кто-нибудь из надзирателей, то тетрадь быстро пряталась в куче медицинских книг. В таких условиях «Разбойники» были закончены в 1780 году, и Шиллер покинул стены Академии не только с дипломом врача, но и с готовой рукописью своей первой драмы.

Работая над «Разбойниками», Шиллер в 1780 году не менее усердно занимался и медицинскими науками, продолжая трудиться над своей диссертацией. Больше всего времени диссертант посвятил изучению вопросов психологии и физиологии человека и использовал для этого не только отечественную, но и специальную литературу на иностранных языках. Шиллер не отказался от своей основной задачи — от доказательства того, что чувственная, животная жизнь человека тесно связана с его умственной, духовной жизнью, — и стремился выяснить, в какой степени первая влияет на вторую и наоборот. Нужно отметить, что молодой диссертант при тогдашнем состоянии науки в немецких высших учебных заведениях хорошо справился с этой задачей, высказав в своей работе ряд интересных и метких наблюдений и гипотез.

При обработке избранной им темы Шиллер прежде всего совершенно отбросил взгляды философов-оптимистов, которые в своей насквозь идеалистической системе полностью отрицали значение «животных инстинктов» человека. Зато большое значение автор диссертации придавал опытной философии Локка и в ряде вопросов заметно приблизился к точке зрения французских материалистов.

По своим философским воззрениям Шиллер никогда не был материалистом. Его понятия о жизни и ее механизме основывались на дуалистическом воззрении, согласно которому дух и тело являются различными субстанциями. Но тем не менее интерес представляют практические наблюдения и теоретические выво-

ды диссертанта о сложных взаимодействиях, в которые вступают физиологический и умственный мир человека и без которых человеческая жизнь была бы невозможна.

Диссертация Шиллера в ее окончательной редакции озаглавлена «Опыт исследования вопроса о связи между животной и духовной природой человека». Она состоит из двух разделов: I. Физическая связь и II. Философская связь. Во введении автор формулирует задачу своего исследования следующим образом: «Настоящий опыт преимущественно задается целью выставить в более ясном освещении замечательное содействие тела всем актам души, великое и реальное влияние системы животного чувствования на духовный мир»¹. И дальше автор на многих примерах развития как отдельной человеческой личности, так и человеческого общества в целом показывает, какое исключительно важное, основополагающее значение имеют чувственные, животные потребности не только для тела, но равным образом и для духа. Развивая эти мысли, он приходит к выводу, что физиологическая, животная природа человека есть основание, на котором покоятся органы души. «В конце концов,— пишет диссертант,— даже наивысшие напряжения духа ничего не могут поделать с преобладающими животными чувствованиями; разум, по мере того как они растут, все более к более оглушается ими, и душа насильственно приковывается к организму. Чтобы утолить голод и жажду, человек в состоянии совершить такие поступки, перед которыми содрогнется человечество... Эта природа есть то основание, на котором покоятся органы души, и свойство этих последних определяет легкость и продолжительность самой душевной деятельности. Таким образом, здесь содержится уже первое звено связи между той и другой природой»².

Таков был вывод диссертанта по первому разделу исследования (физическая связь). Применяя положение о господстве тела над духом к истории человечест-

¹ Ф. Шиллер, Собр. соч. под ред. Венгерова, изд. Брокгауза и Ефрона, СПб. 1901, т. IV, стр. 477—478.

² Там же, стр. 480—481.

ва и его культуры, автор во втором разделе своей работы (философская часть) приходит к следующему заключению: «Человек должен был быть животным, прежде чем он узнал, что он есть дух; он должен был ползать в пыли, прежде чем он отважился на ньютоновский полет по вселенной. Таким образом, тело является первым толчком к деятельности; чувственность — первой ступенью к совершенствованию»¹.

Установив, что дух имеет своим основанием тело, автор дальше развивает мысль о зависимости умственной деятельности от чувственной, телесной, деятельности человека; но, с другой стороны, и физическое, телесное, состояние человека зависит, в свою очередь, от его душевного строя, его настроений и вообще от его состояния духа. «Духовная радость всегда есть вместе с тем и животная радость, а духовное неудовольствие всегда сопровождается таким же животным неудовольствием... Поэтому состояние величайшей душевной радости есть вместе с тем и состояние высшего телесного благополучия»². Резюме всего исследования автор сформулировал в конце диссертации в виде основного тезиса: «Человек не душа и не тело, человек есть самое тесное сочетание этих обеих субстанций»³.

Таким образом, несомненно, что в ряде вопросов Шиллер тесно соприкасается с точкой зрения тогдашнего французского механического материализма и находится под его влиянием. В дальнейшем своем философском развитии поэт никогда уже так близко не подходил к материалистическому мировоззрению XVIII века, как в своей диссертации.

«Опыт исследования вопроса о связи животной и духовной природы человека» написан на немецком языке. По тогдашним университетским правилам необходимо было написать еще работу и на латинском языке. Шиллер представил вторую диссертацию под заглавием «De discrimine februm inflammatorum et

¹ Ф. Шиллер, Собр. соч., под ред. Венгерова, изд. Брокгауза и Ефрона, СПб. 1901, т. IV, стр. 485.

² Там же, стр. 485, 486.

³ Там же, стр. 488.

putridarum»¹. Она была написана наспех и не представляла научного интереса.

Первая диссертация была издана. И в окончательной своей редакции она менее всего похожа на сухое медицинское научное исследование. Стиль ее — восторженный; при изложении научных доказательств и выводов то и дело приводятся литературные примеры из античных классиков, драм Шекспира, из истории (в частности, из истории заговора Фиёско в Генуе); приводится даже цитата из рукописи собственной драмы Шиллера «Разбойники», на которую он ссылается как на произведение, якобы переведенное с английского языка...

Как ни тяжело это было для автора «Разбойников», но при издании своей диссертации он вынужден был посвятить ее Карлу Евгению. В специальном посвящении он благодарит герцога «за высокую милость и более чем отеческое руководство», которым он «в течение восьми лет имел счастье» пользоваться в Академии, «этом достославном учреждении». В «заботах» герцога, заявляет диссертант, он видит «основание счастья» всей своей жизни и только тогда будет считать себя неудовлетворенным, когда его «стремления столкнутся с намерениями лучшего из государей»².

Похвалы эти, конечно, не были искренними. Шиллер не хотел нарушать общепринятого в таких случаях этикета, ибо судьба отца и всей семьи всецело зависела от самовластного герцога. От его капризов зависело и будущее самого Шиллера. Прошло немного времени, и стремления свободолюбивого молодого поэта столкнулись «с намерениями лучшего из государей».

IV

Четырнадцатого декабря 1780 года Шиллер получил диплом врача и покинул стены Академии. Но это не значило, что он был теперь свободен и мог по своему

¹ «О различии между лихорадками воспалительными и гнилостными» (лат.).

² Ф. Шиллер, Собр. соч., под ред. Венгерова, изд. Брокгауза и Ефрона, СПб. 1901, т. IV, стр. 476.

усмотрению избрать тот или иной вид деятельности. Родители его еще в 1774 году подписали обязательство, что сын их (впрочем, как и все казенные воспитанники) после окончания Академии должен «всцело посвятить себя служению герцогскому вюртембергскому дому и ни в каком случае не нарушать этого обязательства без милостивого разрешения герцога»¹. Шиллер был назначен полковым врачом в штутгартский гарнизон с мизерным жалованьем в восемнадцать гульденов в месяц, чего не могло хватить даже на питание. В полку (полк Оже) числились почти одни инвалиды, которых часто можно было видеть в изорванных старых мундирах выпрашивающими подаяние на улицах города. Шиллер был обречен на полуголодное существование, ему даже не дали офицерского звания.

В Штутгарте Шиллер снял себе комнату совместно с одним из товарищей по Академии. Комната, в которой жили молодые люди, имела самый неприглядный вид: в ней стояли две походные кровати, большой стол, две скамьи, в углу была насыпана куча картофеля, и повсюду валялась пустая посуда из-под вина и пива. Здесь часто собирались старые товарищи по литературному кружку в Академии — Шарфенштейн, Говен, Петерсен и другие, — которые также окончили учение и теперь состояли в разных должностях.¹ Сборыща друзей проходили бурно, в беседах за вином и разных проказах.

Эта пустая жизнь скоро надоела Шиллеру; пирушки наскучили, а лекарские занятия опротивели. Принимать ежедневно больных и прописывать им слабительное или кровопускание — все это не могло быть интересным человеку, написавшему уже немало прекрасных стихов и драму «Разбойники». Шиллер охладел к своей службе, исполнял ее формально, отдавая свободное время занятиям поэзией. Он окончательно отредактировал рукопись «Разбойников». Но когда работа над драмой была закончена, то оказалось, что ни один штутгартский издатель не соглашается ее напечатать: все приходило в ужас от

¹ И. Шерр, Шиллер и его время, М. 1875, стр. 103.

революционного духа произведения, направленного против существующего общественного строя. Шиллер решил издать ее за свой счет. Беда была только в том, что он не имел на это никаких средств. Поэт вошел в долги, занял у знакомого двести гульденов и на эти деньги осенью 1781 года выпустил первое издание «Разбойников». Книга вышла анонимно, потому что поэт боялся гнева герцога — не столько из-за себя, сколько из-за отца и всей семьи, зависевшей от Карла Евгения.

Во время печатания «Разбойников» автор послал корректурные листы драмы книготорговцу Швану в Мангейме¹. В это время директором Мангеймского театра был барон фон Дальберг, выдающийся театральный деятель, но в политическом отношении не шедший далее самого умеренного либерализма. Получая от баварского двора значительную ежегодную субсидию, он имел возможность содержать труппу талантливых актеров (Ифлянд, Бёк, Бейль и др.), игра которых прославила театр как лучший во всей Германии. Книгопродавец Шван понял, что «Разбойники» — незаурядная драма, и познакомил с ней Дальберга. Тонкий знаток немецкой и иностранной драматической литературы, Дальберг пришел в восторг от «Разбойников» и решил поставить пьесу на сцене своего театра. Но, как осторожный придворный, он счел необходимым смягчить революционный дух драмы и поручил Швану списаться с автором о переделке «Разбойников» для постановки. По его указаниям были удалены некоторые резкие сцены и заменены наиболее смелые революционные выражения. Кроме того, Дальберг с целью смягчения политической актуальности драмы перенес время ее действия из эпохи Семилетней войны на сто лет назад, в эпоху, «когда император Максимилиан даровал вечный мир Германии». Директор мангеймского театра не считался с возражениями молодого автора и настоял на своем, угрожая, что в противном случае драма не будет поставлена.

¹ Мангейм — главный город маркграфства Пфальц, входившего в состав Баварского королевства; находился на территории, не подвластной герцогу Вюртембергскому.

Первое представление «Разбойников» состоялось 13 января 1782 года. В нем участвовали крупнейшие актеры тогдашней Германии: Бёк (Карл), Ифлянд (Франц), Бейль (Швейцер), Бек (Косинский), Пешель (Шпигельберг) и Тоскани (Амалия).

Впечатление, произведенное «Разбойниками» на немецкую общественность, было чрезвычайно сильным; все понимали, что в лице Шиллера Германия получила нового крупного драматического писателя. Шиллер теперь сам больше чем когда-либо уверился в своих творческих силах и убедился, что истинное его призвание — литература, а не работа полкового врача. Тем сильнее угнетало его сознание зависимости от вюртембергского герцога.

«За границей», в Мангейме, среди актеров и других родственников ему по духу и культуре людей, он чувствовал себя легко и свободно; тем тяжелее после возвращения в Штутгарт представлялась ему жизнь полкового врача, целиком зависящего от прихотей самодура герцога.

Успех «Разбойников» вдохновил Шиллера, и он усиленно работает над новыми литературными произведениями: в частности, задумывает написать новую драму. Сюжетом для нее он избрал историю политического заговора в средневековой Генуе — тема, которая заинтересовала его еще в Академии. Он отыскал в местных библиотеках историческую литературу об этом заговоре, основательно изучил ее, потом набросал план новой трагедии и начал писать.

Одновременно Шиллер подготовил к печати сборник стихотворений, который вышел в свет в феврале 1782 года под названием «Антология на 1782 год».

В сборник вошли и ранние, подражательные, стихотворения и произведения более зрелые, написанные осенью 1781 года.

История возникновения «Антологии» такова. В сентябре 1781 года молодой штутгартский поэт, товарищ Шиллера, Готгольд Штейдлин, претендовавший на роль главы швабской школы, издал «Швабский альманах муз на 1782 год». Шиллер послал Штейдлину несколько стихотворений для этого издания, из кото-

рых Штейдлин, однако, согласился напечатать только одно, да и то в сокращенном виде, а другие отклонил. Шиллер собрал забракованные Штейдлином стихи, написал еще ряд новых, попросил товарищей по Академии дать ему то, что у них готово, и таким образом составил «Антологию на 1782 год», противопоставив этот сборник «Альманаху муз» Штейдлина. Для большей мистификации местом издания «Антологии» был указан город Тобольск в Сибири (!).

В «Антологию» вошло свыше восьмидесяти стихотворений. Все они, за исключением пятнадцати — двадцати стихотворений Говена, Гауга, Шубарта и Петерсена, написаны Шиллером. Стихи эти подписаны вместо фамилий авторов двадцатью тремя инициалами с целью создать впечатление многочисленного состава сотрудников сборника. На самом же деле Шиллер с удивительной энергией, в очень короткий срок, один почти полностью написал, отредактировал и издал этот сборник. С какими трудностями при этом ему приходилось бороться, показывает его письмо Фридриху Говену в конце 1781 года. «Петерсен, — пишет он товарищу, — вероятно, уже говорил тебе о моем предполагаемом альманахе, или, вернее, антологии. Ты послал ему романс, которым я никак не могу воспользоваться; он не пройдет через богословскую цензуру и может загубить все начинание. А посему будь добр, напиши что-нибудь не столь откровенно дразнящее нетерпимость нашей цензуры» (т. VIII, стр. 53).

Содержание и форма стихов в «Антологии» чрезвычайно разнообразны: в сборнике есть мифологические и реалистические, религиозные и политические, любовные и тираноборческие, меланхолические и сатирические стихотворения. Они написаны то в форме экстатического пафосного гимна, то в виде едкой эпиграммы, то в элегической манере, то как сатирический памфлет.

Стихотворение «Вечер» (1776), например, выдержано в духе безмятежной идиллической пейзажной поэзии Галлера. Однако более характерным для произведений, вошедших в «Антологию», является стихотворение «Завоеватель» (1777), в котором поэт создает

образ завоевателя, тирана, захватчика, который несет бедствия народам и заслуживает только проклятия. Он враждебен людям и природе, и все силы земли и неба жаждут мщения ему за зло, причиняемое человечеству.

Политический характер имеет и стихотворение «Колесница Венеры» (1780), гневно бичующее пороки и преступления князей, разоряющих народ для удовлетворения собственных прихотей и капризов своих фавориток:

Венценосцев гордых и суровых,
Тех, кому над миром власть дана,
Обаянем уст своих медовых
Заточала в сладкий плен она.

Именем державной этой твари
Правят проходимцы-наглецы,
Разжигают похоть в государе,
Добывают царства и венцы...

(т. I, стр. 327–328, перев.***).

В это время молодой поэт уже находился под влиянием произведений писателей «бури и натиска», Гете, Руссо. Его поэзия приобретает черты той «штюрмерской» пылкости, которая была своеобразной формой протеста против мелкокняжеского деспотизма и тупой покорности мещанства. Типично «штюрмерским» произведением является и стихотворение «Могильная фантазия», написанное Шиллером по поводу смерти брата близкого товарища по Академии — Говена, последовавшей 13 июня 1780 года. Стихотворение это интересно тем, что позволяет судить о тех человеческих качествах, которые особенно ценились в кружке близких к Шиллеру товарищей. Молодой поэт так рисует облик умершего:

Бодрым казался в людских он собраниях,
Бодрым, как серна; и знал ли предел
Он, необузданный, в дерзких желаньях?
Нет, как орел в облаках, он был смел.
Как с приподнявшеюся гривой густою
Конь негодует на узы свои,—
Так никогда не склонялся главою
Он перед сильными брэнной земли.

т. I, стр. 7, перев. Ф Миллера.)

Очень характерны те из произведений «Антологии», которые по своему содержанию примыкают к свободолюбивым идеям «Разбойников». Сюда прежде всего относится стихотворение «Руссо», в котором поэт воспел кумира своей молодости:

Монумент, возникший злым укором
Нашим дням и Франции позором,
Гроб Руссо, склоняюсь пред тобой!
Мир тебе, мудрец уже безгласный!
Мира в жизни ты искал напрасно:
Мир нашел ты, но в земле сырой.

Язвы мира век не заживали:
Встарь был мрак,— и мудрых убивали,
Нынче — свет, а меньше ль палачей?
Пал Сократ от рук невежд суровых,
Пал Руссо, — но от рабов Христовых —
За порыв создать из них людей¹.

(т. I, стр. 16, перев. Л. Мей.)

К этой группе стихотворений принадлежат также «Спиноза», «Дурные монархи», в которых особенно ярко выражены тираноборческие идеи автора, и «Памятник Моору-разбойнику». Бичуя политические порядки, Шиллер в стихотворении «Дурные монархи» достаточно прозрачно намекал на Карла Евгения, а в «Колеснице Венеры» — на его фаворитку Франциску фон Хоэнхайм.

Притеснителям народа, «дурным монархам» Шиллер противопоставил эпический образ героя-рыцаря («Граф Эбергард Грейнер»), воспетого в швабских народных преданиях.

Целый цикл любовных стихотворений посвящен Лауре («Фантазия к Лауре», «Лаура за клавином», «Восхищение Лаурой», «Меланхолия к Лауре», «Тайна воспоминаний»). Напрасно было бы за этим именем искать конкретное лицо: Лаура для Шиллера — платонический идеал, подобный Лауре Петрарки, хотя в ряде стихотворений идеальная любовь уступает место чувственной. На любовные сюжеты написаны также «Триумф любви», «К Минне» и др.

¹ Стихотворение «Руссо» приводится не в его первоначальном, более пространном виде, а в сокращенной редакции самого Шиллера, печатавшейся в более поздних изданиях сочинений поэта.

Литературная деятельность молодого полкового врача не могла остаться незамеченной герцогом и его прислужниками. Несмотря на то, что первое издание «Разбойников» вышло анонимно, герцогу стало известно, кем была написана эта драма, взволновавшая все немецкое общество. На афишах Мангеймского национального театра, извещавших о постановке «Разбойников», была указана фамилия автора. Когда Шиллер официально обратился к герцогу за разрешением присутствовать на премьере своей драмы, то получил отказ и совет усерднее заниматься своими служебными обязанностями. Шиллер присутствовал на спектакле тайно.

Между тем герцогу стала известна мистификация с городом Тобольском на титульном листе «Антологии на 1782 год». Напечатанные в ней весьма резкие стихи против тиранов и «дурных монархов», да еще с указанием на пристрастие некоторых из них к педагогике (явный намек на Карла Евгения и его Военную академию), могли принадлежать только перу автора «Разбойников». Герцог был раздражен до крайности. Но пока он делал вид, что недоволен не столько политическим направлением литературной деятельности своего бывшего воспитанника, сколько «дурным вкусом», проявившимся в его произведениях, опрокидывающих все устои классицизма. Карл Евгений хотел любой ценой сохранить репутацию «просвещенного» монарха: раз «Разбойники» так нравятся публике — так пускай их ставят на сцене и не «за границей», в Мангейме, а в Штутгарте. И постановка драмы была всемилостивейше разрешена в Штутгарте.

Герцог понимал, что автор «Разбойников» — новый крупный драматический талант и был вынужден считаться с этим фактом. Он решил стать в позу «покровителя» молодого поэта и привить ему «хороший вкус». С этой целью он вызвал Шиллера к себе, похвалил его талант и, разъяснив ему, — как будто перед ним стоял все еще воспитанник его Академии, — в чем состоит «хороший вкус» в искусстве, милостиво разре-

шил писать стихи и драмы, но только, конечно, не в духе этого «дурного направления», то есть направления «бури и натиска». Для того чтобы молодой поэт впредь не совершал больше ошибок, герцог заявил, что будет просматривать все произведения Шиллера до их печатания, иными словами, потребовал, чтобы поэт передавал ему все свои будущие произведения на предварительную цензуру. Все это было сказано с видом отеческого участия, таким трогательным и ласковым тоном, что, как казалось герцогу, поэт должен был почувствовать себя осчастливленным его гуманностью и принять его опеку. Но Шиллер прекрасно отдавал себе отчет в том, что согласиться на предложение герцога означало бы для него по существу прекратить литературную деятельность в духе революционных идей движения «бури и натиска» и превратиться в «верноподданного» писателя. И Шиллер проявил большое мужество — он отклонил «милостивое» предложение Карла Евгения.

Герцог был возмущен упрямством своего полкового врача. Гордый отказ последнего от предложенной ему «монаршей милости» был воспринят Карлом Евгением как бунт. Он не мог более играть взятую на себя роль просвещенного мецената и стал выжидать удобного случая, чтобы расправиться со «строптивым» поэтом.

Такой случай скоро представился. Шиллер второй раз без разрешения, тайком отправился в Мангейм, чтобы присутствовать на представлении «Разбойников». Вскоре по Штутгарту распространились слухи об этой поездке, которые дошли и до герцога. Шиллера опять вызвали во дворец; но на этот раз с ним разговаривали не ласково, а грубо: как смел он без разрешения оставить службу и уехать «за границу?» Герцог строго запретил поэту иметь дело с «иностранцами», приказал ему отдать шпагу, отправиться на гауптвахту и высидеть две недели под арестом.

На гауптвахте Шиллер имел достаточно времени обдумать свое положение. Что ожидает его в дальнейшем? Если он не откажется от идейного направления своего поэтического творчества и не подчинится

произволу герцога, то его постигнет участь поэта Шубарта, уже столько лет сидящего в подземельях крепости Асперг. И Шиллеру стало ясно, что выход только один — бежать из Вюртембергского герцогства. План бегства созрел у молодого поэта именно тогда, на гауптвахте.

После освобождения из-под ареста Шиллер еще больше убедился в необходимости скорейшего проведения своего плана в жизнь: его опять вызвали к герцогу. Дело в том, что после выхода в свет «Разбойников» автор их сделался предметом злобной ненависти со стороны высших аристократических придворных кругов. В «Разбойниках» Шпигельберг говорит, что в городе Граубюндене «мошеннический климат» (II, 3) ¹. Вокруг этих слов газетами была поднята шумиха. Шиллера обвинили в оскорблении, нанесенном горожанам Граубюндена. Герцогу это было на руку. Он вызвал непокорного поэта к себе, в сильном гневе осыпая упреками в черной неблагодарности, и отпустил со словами: «Теперь ступай и не смей писать никаких сочинений, кроме медицинских; за нарушение этого приказа — в крепость!» ²

Таким образом, опасность угодить в подземелья крепости Асперг и быть там похороненным навеки стала для Шиллера вполне реальной. Единственное спасение — бегство. Но что тогда будет с родителями и семьей? Ведь за бегство сына из полка и из пределов герцогства Карл Евгений мог выгнать отца со службы, оставить всю семью без хлеба. Под влиянием этого опасения молодой поэт сделал еще одну, последнюю, попытку смягчить гнев герцога: он обратился к нему с письмом, в котором просил разрешения писать литературные сочинения; он выразил даже готовность отдавать их на суд цензуры. Но герцог был неумолим: под

¹ Драматические произведения цитируются в переводах, опубликованных в одномомнике «Избранные произведения» Ф. Шиллера под ред. Н. Вильмонта, Гослитиздат, М. 1954. В скобках указываются действие и явление пьесы, из которой взята цитата. Римская цифра обозначает акт драмы, арабская — явление данного акта.

² И. Шерр, Шиллер и его время, М. 1875, стр. 123.

страхом строгого наказания он запретил Шиллеру обращаться к нему впредь с подобными просьбами.

После этого для поэта была полностью исключена возможность литературной деятельности в пределах Вюртемберга. Шиллеру ничего не оставалось, как осуществить побег. Он тщательно разработал все детали этого плана. Представился удобный момент: вюртембергский двор ожидал высоких гостей — брата герцога, Фридриха Евгения, с женой и дочерью Марией вместе с супругом последней — великим князем Павлом Петровичем, наследником русского престола.

Карл Евгений не пожалел средств для приема столь знатного гостя, — сына Екатерины II и будущего императора России. 15 сентября в Штутгарте в придворном замке Солитюд начались пиршества, театральные и оперные представления, охота, фейерверки. Все внимание столичной и придворной администрации было занято празднествами. Этот момент был наиболее подходящим, чтобы незаметно покинуть пределы Вюртембергского герцогства.

Вечером 22 сентября 1782 года Шиллер пришел на квартиру к своему другу, музыканту Штрейхеру. Они решили бежать вместе. Штрейхер это делал исключительно с целью оказать другу помощь в пути. Шиллер сбросил с себя ненавистный мундир и переделался в штатское платье. Они сели в коляску и, назвав вымышленные фамилии, благополучно миновали стражу у городских ворот. В резиденции герцога никто не заметил, как два беглеца покинули столицу.





Глава вторая

Социально-экономическое положение Германии XVIII века и движение «бури и натиска». — Основной драматический конфликт в драме «Разбойники». — Характеристика героев.

Свободным всякий для жизни возник,
Свободным, хотя бы в оковах.

(Шиллер. «Слова веры»).

I

Смысл драм молодого Шиллера раскрывается полнее всего в связи с социально-экономической и политической обстановкой, в которой они возникли и которая в конечном итоге обусловила их особенности. Мы имеем в виду положение Германии во второй половине XVIII столетия, когда Шиллер писал свои драматические произведения периода «бури и натиска».

После страшного опустошения Германии в Тридцатилетнюю войну (1618—1648), когда страна потеряла три четверти своего населения и была превращена в полупустыню, она представляла собою призрачную «империю», в состав которой входило более чем триста самостоятельных государств (королевств, герцогств, графств, княжеств и вольных городов), не считая около полутора тысяч раздробленных имперско-рыцарских владений. И каждое из этих «самостоятельных» государств, владения которых иногда составляли лишь не-

сколько деревень, имело свои таможенные тарифы и барьеры, свое законодательство, судопроизводство, армию, полицию, церковное и гражданское управление и т. д. Как мы это видели на примере вюртембергского герцога Карла Евгения, каждый из этих многочисленных герцогов и князей, подражая пышному двору французских королей, стремился выстроить у себя миниатюрные Версали. Ремесленники и бюргеры разорялись от непосильных налогов, а крестьяне были вынуждены нести бремя нескончаемых принудительных работ на княжеских угодьях и дворцовых постройках или тратить время и силы на бесполезные сооружения, вроде искусственных прудов в горах и т. п.

В серии статей о положении Германии XVIII столетия Энгельс подчеркивает чрезвычайно слабое развитие экономики страны, застой в торговле и промышленности, политическое бесправие народных масс, моральное разложение господствующей феодальной верхушки и трусливую покорность немецкого бюргерства. «Это была, — пишет Энгельс, — одна гниющая и разлагающаяся масса. Никто не чувствовал себя хорошо. Ремесло, торговля, промышленность и земледелие были доведены до самых ничтожных размеров. Крестьяне, торговцы и ремесленники испытывали двойной гнет: кровавого правительства и плохого состояния торговли»¹.

Таково было положение Германии в то время, когда некоторые другие европейские народы переживали быстрый экономический и политический подъем. В Англии буржуазная революция произошла еще в XVII веке. Во Франции созрели общественные силы, готовившиеся к штурму отжившего феодально-абсолютистского режима. В Германии же экономическое положение, политическая раздробленность страны и вся расстановка классовых сил были крайне неблагоприятны для развития массового освободительного движения. В статье, которую мы уже цитировали, Энгельс писал: «Дворянство, которое не было независимо, но находилось под властью какого-нибудь короля, епископа или князя,

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т V, стр. 6.

обыкновенно относилось к народу с бóльшим пренебрежением, чем к собакам, и выжимало возможно больше денег из труда своих крепостных, ибо рабство было тогда обычным делом в Германии. Точно так же не было никаких признаков свободы в так называемых вольных имперских городах: здесь бургомистр или сам выбравший себя сенат, — должности, которые с течением веков сделались такими же наследственными, как императорская корона, — проявляли гораздо большую тиранию в своем управлении. Ничто не может сравниться с гнусным поведением этой мелкобуржуазной аристократии городов»¹.

Немецкое бюргерство было пропитано мещанским духом; не обладая революционной энергией французских средних классов, оно шло на поводу у реакционного дворянства.

Убожество немецкой действительности с самого начала наложило свою печать на мировоззрение и деятельность прогрессивных писателей и, в частности, сказалось на мировоззрении и творчестве представителей «бури и натиска».

«Буря и натиск» не было изолированным, узко немецким литературным направлением, оно является частью общеевропейского литературного движения второй половины XVIII века, известного под названием сентиментализма. В Англии это движение называлось также «литературой чувств», представителями которой были Томсон, Юнг, Грей, Ричардсон, Стерн и другие. Во Франции родственные сентименталистам течения выдвигали Руссо и его последователи.

Сентиментализм является определенной исторической ступенью в развитии просветительства XVIII века; идеи Просвещения к этому времени проникают в среду широких демократических кругов. Если просветители на первом этапе еще оптимистически оценивали перспективы буржуазного прогресса, ожидая реального осуществления принципов свободы, равенства и братства, то писатели-сентименталисты уже двойственно относились к буржуазному прогрессу, ибо они убеж-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. V, стр. 5—6.

дались на практике, что хотя он и разрушает феодализм, но вместе с тем порождает новое рабство, нищету и неравенство. Конечно, эти писатели еще не могли полностью осознать всю глубину и противоречивость исторического процесса зарождения и развития нового, капиталистического общества, и поэтому они в своих произведениях рассматривали пороки этого нового, складывавшегося буржуазного общественного строя с моральной точки зрения, считая их вытекающими из испорченности общества.

Руссоисты во Франции, писатели «литературы чувств» в Англии и представители движения «бури и натиска» в Германии относились отрицательно не только к старому феодальному обществу, но и подвергали резкой критике язвы новой, буржуазной цивилизации, звали прочь из городов на лоно природы, от испорченных верхов общества к простым нравам и быту неиспорченных людей из народа. В литературе сентиментализма в основном получили выражение чаяния демократических слоев третьего сословия XVIII века, которые почувствовали на себе противоречия буржуазного прогресса.

Ранние просветители на Западе были восторженными приверженцами философии Разума и эстетики рационализма. Все литературные жанры строились по строгим правилам рассудочной философии, большей частью по правилам поэтики классицизма. Литература сентиментализма разрушает эту рационалистическую поэтику: на место ее строгих правил и философии Разума она поставила чувство и права сердца, уничтожила строгую обособленность классических жанров друг от друга. Представители сентиментализма стремились возродить культ демократических политических идеалов античных республик, культ возвышенных гражданских добродетелей римских народных трибунов типа Брута, ставивших общее дело выше частного, интересы государства и общества выше личных интересов.

Руссоисты и вообще писатели сентиментализма отрицательно относились к философии механистического материализма XVIII века, которая была основой ми-

ровоззрения просветителей на более раннем этапе. Сентименталисты крайне односторонне видели в механистическом материализме XVIII века философию наслаждения, частного интереса и утверждали, что его приверженцы с равнодушием смотрят на страдания народных масс. Поэтому сентименталисты на место созерцательной и «эгоистической», с их точки зрения, философии механистического материализма выдвигают бескорыстную политическую активность в духе аскетизма античных народных трибунов.

Немецкое движение «бури и натиска» в основном разделяло эти принципы общеевропейского сентиментализма. Но, в то время как писатели наиболее демократической части третьего сословия во Франции делали из сентименталистской критики буржуазного прогресса революционные выводы, представители «бури и натиска» до подобных заключений не дошли. В отличие от Франции третье сословие Германии было экономически слабым, политически мало сознательным, и поэтому радикальные лозунги представителей «бури и натиска» так и не осуществились, остались призывами маленького авангарда бюргерской интеллигенции без армии.

Движение «бури и натиска» в основном протекало в чисто идеологической области, в сфере литературы, и не доросло до политического действия; оно ограничилось небольшими разрозненными кружками писателей, мало или совсем не связанных с народом. В силу всего этого движение «бури и натиска» быстро пошло на убыль, и его участники в той или иной форме стали приспособляться к существующему строю. Но именно в это время в литературу вступил последний представитель этого движения — молодой Шиллер.

Одну из вершин литературы «бури и натиска» как в идейно-политическом, так и в литературно-художественном отношении составляют драмы молодого Шиллера, в частности «Разбойники», которые в общеевропейской просветительской литературе кануна французской буржуазной революции 1789 года были самым ярким выражением наиболее демократических идей третьего сословия.

Уже в первой драме Шиллера со всей ясностью определилась важнейшая особенность его творческого метода — подчинение всех компонентов драмы определенным идейным задачам. Сюжет у Шиллера всегда глубоко и органически связан с конфликтами больших социальных сил, всегда неотделим от общественных коллизий. Как все великие классики драматургии, он понимал сюжет прежде всего как форму раскрытия общественных столкновений и жизненных противоречий.

Шиллер создал пьесу, полную динамики, бурных страстей, ярких образов, напряженных ситуаций.

В первых же сценах возникает острый драматический конфликт. Экспозиция и завязка действия даны Шиллером одновременно. Франц Моор строит козни против своего брата Карла, добываясь того, чтобы отец проклял его и отказал ему в наследстве. Карл Моор видит в этом новое проявление несправедливости, вообще господствующей в мире, и если раньше он только возмущался фактом существования зла, то теперь восстает против всего общественного порядка, — он становится главарем разбойничьей шайки.

В то время как один брат, Франц, пошел по пути преступления ради достижения своих эгоистических целей, другой брат, Карл, также встав на преступный путь, руководствуется не жадной личной мести, а желанием осуществить социальное возмездие по отношению ко всем угнетателям.

Вражда братьев осложняется их соперничеством в любви к прекрасной Амалии, которая любит Карла, несмотря на все наветы Франца, стремящегося завоевать ее благосклонность. Франц доходит в своей преступности до того, что хочет уморить отца голодом.

Стремительно развивающиеся события завершаются финалом, в котором погибает Франц, Амалия, старик Моор, а Карл отрекается от своего бунта.

В основном конфликте «Разбойников» получила отражение исторически назревшая, политически актуальная проблема той эпохи — вопрос о путях и средствах борьбы народа против феодально-абсолютистского об-

щества. В семье графа Моора младший сын, Франц, защищает феодально-абсолютистское общество, а старший, Карл, борется за торжество новых, гуманистических и свободололюбивых идей. Таким образом, идейный конфликт в «Разбойниках» раскрывается в столкновении характеров основных драматических героев, и наоборот, раскрытие их характеров в реальной жизненной борьбе вместе с тем является отражением борьбы больших общественных сил.

Метод создания характеров у молодого Шиллера типичен для просветительской литературы XVIII века: один герой выступает олицетворением добра, другой — олицетворением зла. Просветительская литература XVIII века еще мало владела диалектикой развития человеческого характера, которая в той или иной степени свойственна лучшим представителям критического реализма XIX века.

В предисловии к «Разбойникам» Шиллер называет писателя «живописцем человеческих характеров» и следующим образом обосновывает принципы изображения в литературе положительных и отрицательных героев: «На свете так уж повелось, что добрые оттеняются злыми, что добродетель приобретает самый живой колорит, будучи противопоставлена пороку. Тот, кто задался целью ниспровергнуть порок и отомстить врагам религии, нравственности и гражданских законов, тот должен изобразить порок во всей его отвратительной наготе и поставить его перед взором человечества во всю его громадную величину» (т. II, стр. 5).

В просветительской литературе XVIII века положительный герой обычно наделяется даже внешней привлекательностью: красивыми чертами лица, приятными манерами и т. д., тогда как отрицательный герой и внешне оказывается воплощением уродства. У Шиллера Франц не только моральный урод — он и внешне безобразен: голос его резок, движения грубы. Одним словом, внутренним порокам отрицательного героя соответствует внешнее уродство.

Итак, отрицательным персонажем является в «Разбойниках» младший сын старого владетельного графа

Моора — Франц. В предисловии к драме Шиллер подчеркивает, что в образе Франца обнажается весь внутренний механизм порочной натуры: «Кто достиг того (слава, которой мы не завидуем), что изощрил свой ум в ущерб сердцу, тому уже не свято самое святое, для того и человечество и божество — ничто; оба мира — ничто в его глазах. Я попытался набросать точное и живое изображение подобного выродка, расчленив весь механизм его системы порока и подвергнуть ее силу испытанию при помощи истины» (т. II, стр. 6).

Франц Моор изображен прежде всего представителем господствующей верхушки феодально-абсолютистского общества, которое губит все честное, естественное, правдивое и жестоко угнетает и эксплуатирует народ. По своему мировоззрению Франц — вульгарный «материалист», эгоист, приверженец философии наслаждения. Подобно Руссо, Шиллер порицал материалистов XVIII века за то, что они, как ему казалось, проповедуют эпикурейскую философию наслаждения и частного эгоизма. На самом деле подобную интерпретацию материалистической философии Просвещения получала у верхушки аристократического и буржуазного общества, заигрывающей и кокетничающей с материализмом.

Суждения Франца отражают его себялюбие, все его действия направлены на достижение эгоистических целей, причем он считает оправданными любые средства для их достижения.

Характер Франца раскрывается в первой же сцене, в его разговоре с отцом относительно поведения Карла. Отец готов простить своего любимца Карла, но Франц, не брезгающий никакими средствами, лишь бы сделаться властелином графства, при помощи поддельного письма добивается того, что старик Моор отрекается от Карла. Горе, рассуждает Франц, скоро доконает отца, а у невесты брата, Амалии, «из сердца вырву этого Карла» (I, 1). Посредством мерзких преступлений Франц твердо надеется овладеть графством. В монологе, заключающем первую сцену, Франц, оставшись один, высказывает свои преступные планы,

оправдывая их характерными для него «философскими» доводами: «Что такое совесть?» — «Это отличное пугало, чтобы отгонять воробьев от вишневых деревьев...» Честь и совесть для него — «весьма похвальные понятия. Дураков они держат в решпекте, чернь под каблуком...» Для себя же он намерен «сшить... совесть по новому фасону, чтобы пошире растянуть ее, когда раздобреем». Согласно этой «совести по новому фасону» не существует никаких священных уз между родителями и детьми, между братьями и сестрами. Франц не считается ни с чем, стремясь к достижению своей эгоистической цели: «Я выкорчую все, что преграждает мне дорогу к власти» (I, 1).

Чтобы ускорить смерть старика отца, Франц подсылает к нему Германа, который рассказывает о мнимой гибели Карла на поле битвы (II, 2). Когда после этой вести отец падает замертво, злодей торжествует: он достиг своей цели, теперь он — властелин графства и намерен править иначе, чем его отец, который «не в меру подслащал свою власть» и своих подданных «превратил в домочадцев». Новый хозяин графства мысленно обращается к ним со следующей грозной тирадой: «Теперь долой тягостную личину кротости и добродетели! Смотрите на неприкрытого Франца и ужасайтесь!.. Мои брови нависнут над вами, подобно грозovým тучам; имя господина, как зловещая комета, вознесется над этими холмами; мое чело станет вашим барометром!.. Гладить и ласкать — не мое дело. Я вонжу в ваше тело зубчатые шпоры и заставлю вас отведать кнута. Скоро в моих владениях картофель и жидкое пиво станут праздничным угощением. И горе тому, кто попадется мне на глаза с пухлыми, румяными щеками. Бледность нищеты и рабского страха — вот цвет моей ливреи. И я заставлю вас надеть эту ливрею!» (II, 2).

Не ограничиваясь намерениями, Франц последовательно проводит свою «программу» в жизнь: жители графства унижены, запуганы и вечно дрожат от страха; в опасности и Амалия, невеста Карла; новый хозяин замка старается овладеть ею посредством обмана, и когда это ему не удается, пытается достичь своего

насилием. Франц доходит в своих злодействах до того, что не останавливается и перед насилием по отношению к отцу.

Итак, злодей-деспот достиг всего, к чему он стремился, но это не принесло ему счастья. В начале пятого действия мы видим, как Франц мечется по замку, преследуемый видениями: «Царство мертвых восстало от вечного сна и вопиет: «Убийца! Убийца!..» (V, 1). Беседа с благочестивым пастором Мозером не заставляет его раскаяться. Франц готов на новые преступления. Узнав, что в замок тайно проник Карл, он приказывает своему слуге Даниелю убить брата, оправдывая этот гнусный приказ следующими доводами: «Если рождение человека — дело скотской похоти, пустой случайности, так зачем так ужасаться отрицанию его рождения?.. Человек возникает из грязи, шлепает некоторое время по грязи, порождает грязь, в грязь превращается, пока, наконец, грязью не налипнет на подошвы своих правнуков! Вот и вся песня — весь грязный круг человеческого предназначения» (IV, 2).

Этому полному презрению к достоинству и назначению человека противостоит светлая гуманная философия Карла, его благородные общественные идеалы, уважение к свободе человеческой личности, любовь ко всем эксплуатируемым и угнетенным, к детям, старикам, больным. Показательно в этом смысле и противоположное отношение обоих братьев к отцу: в то время как Франц безжалостно, цинично издевается над ним, обрекает его на мучительную голодную смерть, Карл глубоко чтит отца, хотя и думает, что тот проклял его.

Карл везде и всегда честен, правдив, гуманен. Он посвящает свою жизнь не угнетению, а освобождению угнетенных, не издевательствам над эксплуатируемым народом, а защите его от обид со стороны господствующей верхушки общества. В отличие от Франца все действия Карла преследуют не личные, эгоистические, а общественные, общегражданские цели. Но для осуществления своих идеалов Карл прибегает к необычным средствам.

Впрочем, Шиллер не был первым писателем, изо-

бразившим образ благородного разбойника, не говоря уже о том, что этот образ был очень распространен в немецких народных песнях и многочисленных преданиях. В авторецензии на «Разбойников», опубликованной в одном из штутгартских журналов за 1782 год, Шиллер писал: «Руссо восхвалял Плутарха за то, что тот предмет своего изображения избрал выдающихся преступников... Разбойник Моор — не вор, но убийца. Не негодяй, но чудовище. Если не ошибаюсь, Плутарху и Сервантесу обязан этот странный человек основными своими чертами, по образцу Шекспира сплавленными самобытным духом поэта в новый, правдивый и гармонический характер» (т. VI, стр. 540, 542). У Сервантеса во втором томе «Дон Кихота» рассказывается история благородного разбойника Рока Гинарта¹, который покидает общество, чтобы отомстить ему за свои и чужие обиды и защитить угнетенных. Подобные задачи, как мы дальше увидим, ставил себе и Карл Моор. Но вместе с тем Карл — совершенно оригинальный герой, выросший на другой социальной и политической почве, чем образы благородных разбойников у Сервантеса и других авторов.

В предисловии к «Разбойникам» Шиллер определяет своего положительного героя как «выдающегося, значительного человека, наделенного исключительной силой», который, «в зависимости от получаемого ею направления, неизбежно становится либо Брутом, либо Катилиной. Несчастное стечение обстоятельств делает его вторым, и только после ряда чудовищных заблуждений он становится первым» (т. II, стр. 6).

Таким образом, Карл задуман автором по образцу излюбленных демократическими писателями эпохи Просвещения античных героев, римских республиканских трибунов типа Брута. Когда зритель в первый раз видит Карла, тот сидит и читает книгу Плутарха о великих людях древности. Его, Карла, тошнит от современного «века бездарных борзописцев», он негодует на то, что «сверкающая искра Прометея погас-

¹ Сервантес, Дон Кихот, Гослитиздат, М. 1954, т. II, гл. LX.

ла», что всюду господствуют фальшь и зависть, что коверкают здоровую природу, угнетают бедняка и что люди ползают в грязи перед сильными мира сего. «Пропади он пропадом, этот хилый век кастратов, способный только пережевывать подвиги былых времен, поносить в комментариях героев древности или карежить их в трагедиях» (I, 2).

Карл жаждет великих подвигов во имя восстановления свободы и справедливости. Существующие законы феодально-абсолютистского общества искажают, портят все честное, правдивое, и поэтому их нужно уничтожить. «Это мне-то сдавить свое тело шнуровкой, а волю зашнуровать законами? Закон заставляет ползти улиткой и того, кто мог бы взлететь орлом! Закон не создал ни одного великого человека, лишь свобода порождает тигантов и высокие порывы... Поставьте меня во главе войска таких же молодцов, как я, и Германия станет республикой, рядом с которой и Рим и Спарта покажутся женскими монастырями» (I, 2).

С такими свободолюбивыми гражданскими и республиканскими идеалами Карл мог бы развиваться в народного трибуна и борца за свободу и демократию, но в немецких условиях того времени он должен был встать на иной путь.

В отличие от Франца, Карл — не человек холодного рассудка, а человек сердца и сильных страстей, необузданный гений, каких любили изображать писатели «бури и натиска». Личные несчастья обострили его протест против общества. Получив в ответ на свое покаянное письмо отцу, вместо ожидаемого прощения, подделанное Францем письмо с проклятием отца, Карл проникается враждебностью ко всему обществу, отвергнувшему его: «О, кто даст мне в руки меч, чтобы нанести жгучую рану людскому племени, этому порождению .ехидны! Кто скажет мне, как поразить самое сердце его жизни, раздавить, растерзать его, тот станет мне другом, ангелом, богом! Я буду молиться на него!» (I, 2). Роллер, Шварц, Швейцер и другие буйные искатели счастья пользуются настроениями Моора и провозглашают его своим атаманом. Он соглашает-

ся, ибо видит в ватаге разбойников силу, с помощью которой он сможет отомстить ненавистному ему обществу: «Дух мой жаждет подвигов, дыхание — свободы! Убийцы, разбойники! Этими словами я попираю закон» (I, 2).

Став атаманом разбойников, Карл беспощадно мстит за поругание прав личности и свободы, мстит сильным мира сего за обман и издевательства над народом. От его карающего меча не ускользает ни помещик, угнетающий крестьян, ни ростовщик-купец, обманывающий народ, ни плут-адвокат, ни жадный до денег церковник. Благородный разбойник Карл Моор сжигает города, убивает угнетателей народа, совершает неслыханные героические подвиги в стычках с правительственными войсками, охотившимися на него. И все эти подвиги он совершает не ради личной наживы, не ради личной славы, а во имя суда над врагами свободы и народа. В этом разница между Карлом и остальными членами шайки. Сами разбойники прекрасно отдают себе в этом отчет. Например, Рацман так характеризует своего атамана: «Он убивает не для грабежа, как мы. О деньгах он, видно, и думать перестал, с тех пор как может иметь их вволю; даже ту треть добычи, которая причитается ему по праву, он раздает сиротам или жертвует на учение талантливым, но бедным юношам. Но если представляется случай пустить кровь помещику, дерущему шкуру со своих крестьян, или проучить бездельника в золотых галунах, который криво толкует законы и серебром отводит глаза правосудию, или другого какого господчика того же разбора, тут, братец ты мой, он в своей стилии. Тут словно черт вселяется в него, каждая жилка в нем становится фурией» (II, 3).

Но какими бы благородными целями ни оправдывал свои деяния Карл, он не был в состоянии помешать тому, что остальные разбойники совершали самые гнусные преступления. Так, например, Шуфтерле ради забавы бросает ребенка в пламя; другие члены шайки грабят, насильничают и сжигают больных. Временами все это приводит Карла в отчаяние, вызывает желание уйти из шайки. «Но детоубийство? Убийство женщин?

Убийство больных! О, как тяжко гнетут меня эти злодеяния! Ими отравлено лучшее из того, что я сделал. И вот перед всевидящим оком творца стоит мальчик, осмеянный, красный от стыда. Он дерзнул играть палицей Юпитера и поборол пигмея, тогда как хотел низвергнуть титанов» (II, 3).

Но подобные настроения исчезают, когда предстоит совершить какие-нибудь удалые дела или обороняться от врагов. В этом отношении характерен эпизод в Богемском лесу, когда королевская конница, численностью в тысячу семьсот всадников, окружает шайку Моора, насчитывающую семьдесят девять человек. Когда священник (патер) выходит в качестве парламентария и предлагает всей шайке амнистию при условии, что она выдаст своего атамана властям, ни один из разбойников не изменяет Моору, и они вместе со своим главарем пробиваются через окружившие их войска.

В разговоре с патером Карл называет врагов, против которых он борется. У него, показывает он патеру, на руке четыре перстня: «Этот рубин снят с пальца одного министра, которого я на охоте мертвым бросил к ногам его государя. Выходец из черни, он лестью добился положения первого любимца; падение предшественника послужило ему ступенью к почестям, он всплыл на слезах обобранных им сирот. Этот алмаз я снял с одного советника, который продавал почетные чины и должности тому, кто больше даст, и прогнал от своих дверей скорбящего о родине патриота...» (II, 3).

Это не просто пышная тирада героя, но намеки на реальных лиц, которых публика сразу же узнавала по описанию Моора: министр, которого он упоминает, — граф Монмартен, советник — барон Зюсс-Оппенгейм, оба служившие герцогу Вюртембергскому.

Карл Моор мстит ненавистному ему обществу. Но у него все чаще и чаще возникают сомнения в допустимости средств, избранных им для возмездия. По временам в его сознании оживают воспоминания о юности, о жизни в доме отца, и тогда сообщество разбойников становится ему в тягость. В таком настро-

нии мы видим Карла в лагере близ Дуная. Но именно в это время он выслушивает рассказ чешского дворянина Косинского о своей жизни, и эта трагическая история вызывает у него новую вспышку гнева против феодальной тирании и побуждает его снова ринуться в борьбу.

История Косинского, столь умело введенная Шиллером в сюжет драмы, типична для княжеского деспотизма и произвола при феодально-абсолютистском строе. Невеста Косинского, Амалия, имела несчастье понравиться при дворе. Ее насильно делают любовницей владетельного князя, а жениха бросают в тюрьму. Когда его, наконец, по просьбе Амалии выпускают, он собирается убить министра, но его схватывают и изгоняют из владений князя.

Эта история напоминает Карлу о судьбе его невесты Амалии, о феодальном произволе в доме отца. Он решает поехать домой и, скрываясь под чужим платьем, узнает, что Франц заточил в башню старика отца. Разбойники нападают на замок. Франц избегает возмездия, покончив жизнь самоубийством.

Карл освобождает отца. Но, узнав, что его любимый сын — атаман шайки разбойников, старик Моор умирает. Карл понимает, что вернуться к прежней жизни невозможно. Он решает не разлучаться по крайней мере с Амалией, которая соглашается следовать за ним. Разбойники видят в этом измену общему делу, клятвопреступление со стороны атамана. Карл убивает свою невесту у них на глазах, чтобы доказать верность данной им клятве.

Этот поступок — наглядное свидетельство того, что путь, избранный Карлом, завел его в тупик, привел к конфликту с самим собой. Сознывая это, он порывает с разбойниками и с той жизнью, которую вел до сих пор. «С этого часа, — обращается Карл к разбойникам, — я перестаю быть вашим атаманом. С ужасом и стыдом бросаю я здесь мой кровавый жезл, повинуюсь которому, вы мнили себя вправе совершать преступления, осквернять божий мир. Идите на все четыре стороны. Одни. Пусть нас ничто больше не связывает» (V, 2).

Карл отказывается от дальнейшей борьбы с существующим обществом, осуждает нарушение законов и порядка, против которых он так решительно боролся до сих пор. «О я, глупец, мечтавший исправить свет злодеяниями и блюсти законы беззаконием! Я называл это мщением и правом!.. Но я еще могу умиротворить поруганные законы, уврачевать израненный мир. Ты требуешь жертвы, жертвы, которая всему человечеству покажет нерушимое величие твоей правды. И эта жертва — я! Я сам должен принять смерть за нее... Я сам отдамся в руки правосудия» (V, 2). Так завершается драма.

Мы уже отметили выше, что молодой Шиллер в образе Карла Моора воплотил общегражданские, республиканские идеалы, родственные взглядам Руссо, а в дальнейшем — французским якобинцам. Но, в то время как за образами Брутов и Катонов, за республиканскими идеями древности и вообще за всеми «масками античности» у французских буржуазных революционеров скрывались конкретный политический смысл и реальные классовые отношения, — в отсталой, феодальной, раздробленной Германии проблема подготовки буржуазно-демократической революции превратилась в субъективно-этическую проблему с подменой идеи революции задачами морального усовершенствования. На практике это означало отказ от революции. Вот почему Карл Моор в конце драмы раскаивается в применении «аморальных» методов борьбы со старым обществом и старается загладить свою вину нравственным поступком. Если в общей политической направленности «Разбойников», несомненно, отразился подъем революционного движения накануне французской революции 1789 года, то в трактовке идеи революции и ее методов борьбы драма отразила специфические условия Германии, где не было реальных предпосылок для ниспровержения феодализма.

Было бы, однако, неверно полагать, что социальный смысл трагедии исчерпывается или покрывается ее финалом. Отказ Карла от бунта, завершающий действие пьесы, обнаруживает слабость и противоречия анти-

феодалного движения в Германии, но все произведение в целом проникнуто пафосом борьбы против несправедливого общественного строя.

III

Когда директор Мангеймского национального театра Дальберг предложил Шиллеру переработать «Разбойников» в соответствии «с требованиями сцены», последний ответил в письме от 6 октября 1781 года: «Вначале, когда я замышлял и набрасывал план пьесы, я вовсе не имел в виду ее сценического воплощения. Потому-то Франц и был задуман как резонирующий злодей — замысел, который наверняка удовлетворит мыслящего читателя и так же наверняка обозлит и утомит зрителя, желающего, чтобы перед его глазами не философствовали, а действовали. В новом варианте я не мог полностью отказаться от такого рисунка, не нанеся удара всему построению пьесы...» (т. VIII, стр. 49).

Отмеченная здесь самим автором особенность не является только следствием того, что вначале драма якобы не была написана для сцены, а вытекает из основных идейных принципов молодого драматурга, а также из специфических особенностей самой немецкой действительности того времени. Раз проблема революции в тогдашней Германии, в силу ее экономической отсталости, политической раздробленности и крайней слабости народно-освободительного движения, превратилась в субъективно-этическую проблему перевоспитания личности, то на первом месте должны были оказаться проповедь, декларация идей, а не объективный показ их в столкновении и широком действии. «Разбойники» и относятся к так называемой драме «рупора идей» — форме драмы, созданной в немецкой литературе драматургами «бури и натиска» и доведенной до высшего совершенства в творчестве молодого Шиллера.

Драма «рупора идей», разрушая предшествовавшую строгую рационалистическую композицию, разрушая пропорциональные деления на акты и сцены,

дает автору широкую возможность вставлять всюду, где ему угодно, многочисленные монологи, в которых он, отступая от общего хода развития действия, вкладывает в уста того или иного героя изложение определенных идей, системы взглядов. Таких монологов Карла и Франца в «Разбойниках» очень много. На это обратил внимание еще Белинский. «Некоторые находят, — пишет он, — в первых драматических произведениях Шиллера много фраз: например, говорят они, из всего огромного монолога К. Моора, когда он объявляет разбойникам о своем отце, человек в подобном положении мог бы сказать разве каких-нибудь два-три слова. По-моему, так он не сказал бы ни слова, а разве только показал бы безмолвно рукою на своего отца, и однакож у Шиллера Моор говорит много, и однакож в его словах нет и тени фразеологии. Дело в том, что здесь говорит не персонаж, а автор... На монолог Карла Моора должно смотреть не как на естественное, обыкновенное выражение чувств персонажа, находящегося в известном положении, но как на оду, которой смысл или предмет есть выражение негодования против извергов — детей, попирающих святость сыновнего долга. Вследствие такого взгляда, мне кажется, должны исчезнуть все фразы в этом произведении Шиллера и уступить место истинной поэзии»¹.

Так смотрели на эту драму современники поэта, так на нее смотрел и сам автор. Она захватывала зрителей не доказательствами, а страстностью, она увлекала их не столько показом реальной действительности, сколько бурным ее отрицанием, гневным ее осуждением. Для выражения этих бунтарских идей и чувств непригодны были рационалистические формы классицистской драмы. В предисловии к «Разбойникам» автор заявляет по этому поводу: «Тут такое обилие взаимно проникающих друг друга реальностей, что мне не представлялось возможным втиснуть их в чересчур узкие рамки теорий Аристотеля и

¹ В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, Гослитиздат, М. 1948, т. I, стр. 110—111.

Баттё» (т. II, стр. 5). Где уж было соблюдать три единства, когда то и дело врывающиеся в ход действия страстные декламации автора не считались ни с местом, ни с временем, ни с единством действия? В характеристике этого могучего первенца драматургии Шиллера Белинский особенно выделяет «избыток пылкости». По определению великого критика, «Разбойники» — «пламенный, дикий дифирамб, подобно лаве исторгнувшийся из глубины юной, энергической души, где события, характеры и положения как будто придуманы для выражения идей и чувств, так сильно волновавших автора, что для них были бы слишком тесны формы лиризма»¹.

Велико было политическое, общественное и литературное значение «Разбойников». Страстный протест против всего старого, отжившего и призыв к восстанию против тирании и деспотизма взволновали все общество. Представители господствующего класса встретили это произведение со страхом и ненавистью, ощущая в нем предвестие общественного переворота.

«Разбойники» были поставлены на сцене в первый раз за семь лет до французской революции 1789 года, они были созданы в атмосфере нарастания народно-освободительного движения предреволюционной эпохи.

Сам молодой Шиллер отдавал себе отчет в общественном значении своего драматического первенца. На титульном листе книги он написал девиз: «Против тиранов!», а в беседе с товарищем по Академии Шарфенштейном заявил: «Мы напишем такую книгу, которая непременно будет сожжена рукой палача!»². Злободневное звучание «Разбойников» углублялось тем, что автор изобразил действующих лиц драмы в обстановке политической и социальной жизни современной ему Германии, в годы недавней Семилетней войны. Правда, по настоянию Дальберга, время действия было перенесено в период царствования императора Максимилиана. Но восторженные зрители

¹ В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, Гослитиздат, М. 1948, т. I, стр. 110.

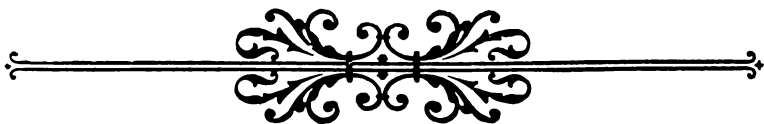
² K. Berger, Schiller, Sein Leben und seine Werke, München, 1910, Band I, S. 151.

прекрасно понимали, что разыгрываемые перед ними сцены относятся вовсе не к XV столетию, а к современной немецкой действительности. Да и сами действующие лица драмы, несмотря на все переделки и условное перенесение времени действия в средние века, ничуть не превратились в средневековых героев. Шиллер отлично сознавал глубоко современный характер своих героев. Он подчеркнул это в письме к Дальбергу от 3 ноября 1781 года: «Характеры здесь слишком просвещенные, слишком современные, так что пьеса неминуемо пострадает, если время действия будет изменено» (т. VIII, стр. 52).

В истории немецкой литературы драма «Разбойники» составляет целую эпоху. Наиболее дальновидные критики-современники поняли, что в Германии явился гений, далеко оставивший за собою многочисленных драматургов движения «бури и натиска», исключая, конечно, Гете. Известный тогдашний критик Х. Ф. Томме писал в «Эрфуртской ученой газете»: «Если мы имеем основание ждать появления немецкого Шекспира, то вот он налицо»¹.

¹ Цит. по кн. K. Berger, Schiller, Sein Leben und sein Werke, München, 1910, Band 1, S. 144.





Глава третья

Шиллер в Мангейме.— Новая драма «Заговор Фиеско».— Материальные трудности.— Жизнь в Бауэрбахе.— «Коварство и любовь».— Начало работы над «Дон Карлосом».— Возвращение в Мангейм.

... я тогда с дерзкой самонадеянностью вышел из предназначенного мне круга, тесного и душного, как гроб.

(Письмо Шиллера сестре Христине от 28 сентября 1785 года.)

I

Переехав границу Вюртемберга, Шиллер и Штрейхер скоро прибыли в Мангейм, главный город маркграфства Пфальц. Шиллер вез с собою готовую рукопись новой драмы «Заговор Фиеско в Генуе» и надеялся на радушный прием. Но его ожидало разочарование. Режиссер Мангеймского театра Мейер встретил беглецов весьма сдержанно и не знал, что ему собственно делать: ведь герцог Вюртембергский мог потребовать у пфальцских властей выдачи Шиллера! Осторожный и боязливый режиссер посоветовал поэту просить у Карла Евгения прощения и позволения вернуться. Шиллер согласился и отправил герцогу письмо, в котором просил даровать ему прощение и разрешить после возвращения в Штутгарт писать литературные произведения и ежегодно ездить «за гра-

ницу». Трудно, конечно, поверить, чтобы поэт серьезно мог думать о возвращении на родину, но этим письмом он, несомненно, надеялся смягчить возможные репрессии против своих родителей. Ответ пришел очень быстро; от имени герцога писал директор Академии, капитан Зегер: герцог по случаю присутствия высоких гостей милостиво прощает Шиллеру все, и он может спокойно вернуться. Но поэт слишком хорошо знал повадки Карла Евгения и имел все основания видеть в этой «милости» ловушку — он и не подумал принять его милостивое разрешение.

Вместо того чтобы воспользоваться прощением герцога, Шиллер решил познакомить мангеймских актеров со своей новой драмой. Автор сам читал «Заговор Фиеско в Генуе» на квартире у режиссера Мейера в присутствии Ифлянда, Бека, Бейля и других актеров театра. Сначала все с большим вниманием слушали чтение, затем актеры один за другим стали подниматься и сконфуженно оставляли комнату. Шиллер был подавлен неудачей, но по просьбе режиссера оставил ему рукопись. Мейер перечитал драму и пришел к убеждению, что «Заговор Фиеско» — замечательное произведение. Холодный же прием драмы актерами произошел оттого, что у Шиллера было типично швабское произношение и вдобавок к этому он страдал пристрастием к высокопарной декламации, так что в общей сложности актеры мало что поняли из его чтения.

Тем не менее администрация театра, боясь вюртембергского герцога, не считала возможным вступить с поэтом в переговоры по поводу постановки новой драмы. Все выжидали, что будет дальше. Оба друга-беглеца предприняли поездку во Франкфурт-на-Майне, где также имелся неплохой театр. Но поездка не принесла Шиллеру никаких реальных результатов, если не считать того, что в эти дни у него созрел план третьей его знаменитой юношеской драмы «Коварство и любовь».

После возвращения Шиллера и Штрейхера из Франкфурта осторожный Мейер посоветовал бегле-

цам не останавливаться в Мангейме, а проехать в близлежащую деревню Оггерсгейм, где он и встретился с Шиллером и сообщил ему, что директор Дальберг согласен поставить «Заговор Фиеско» — правда, после некоторых переделок, — но считает настоящий момент неподходящим для этого: в Мангейме ходили упорные слухи, что Карл Евгений будет требовать от пфальцских властей выдачи ему беглого поэта, и Мейер посоветовал Шиллеру жить пока в Оггерсгейме под фамилией Шмидт.

Материальное положение поэта было отчаянное. Никаких средств к существованию у него не было. Были только долги — двести гульденов за издание на собственный счет «Разбойников». Он жил со своим верным товарищем, музыкантом Штрейхером, в грязной, холодной комнатухе деревенского трактира «Охотный двор». Стояла уже поздняя осень, зима была на носу. В эти тяжелые дни Шиллера выручил Штрейхер, который, будучи сам бедняком, делился с ним последними грошами. Здесь, в деревенском трактире, в холодные осенние дни 1782 года драматург при свете сального огарка набросал первый вариант трагедии «Коварство и любовь», которая пока еще называлась «Луиза Миллер» (по имени главной героини). После этого Шиллер приступил к переделке «Заговора Фиеско» по указаниям Дальберга, который все еще боялся вести переговоры непосредственно с автором, а попрежнему делал это через Мейера. Однако, несмотря на то, что Шиллер согласился на все требования Дальберга и переделал свою рукопись, директор театра все же отказывался от ее постановки, мотивируя это тем, что пьеса беглого драматурга может принести ему большие неприятности и поспорить со всемогущим герцогом.

Тогда Шиллер предложил книгопродавцу Швану издать драму. Шван согласился ее напечатать, но назначил ничтожно малый гонорар — один луидор за печатный лист. Положение Шиллера было безвыходным, и ему ничего не оставалось, как согласиться. Полученный гонорар (всего одиннадцать луидоров) был быстро израсходован. Нужно было найти как

можно скорее какой-то выход из создавшегося положения. И поэт обратился с письмом к своей старой знакомой Генриетте фон Вольцоген, в котором рассказал о своих затруднениях. Старший сын вдовы фон Вольцоген, Вильгельм, учился вместе с Шиллером в «КарлсшULE», но окончил Академию раньше его. Он относился дружески к начинающему поэту и в один из приездов матери познакомил ее с ним. Кроме того, в Академии учились еще три сына вдовы Вольцоген, которые были несколько моложе Шиллера. Знакомство последнего с матерью Вольцогенов продолжалось и после окончания Академии.

Генриетта интересовалась литературной деятельностью Шиллера, она присутствовала на премьере «Разбойников» и теперь, получив отчаянное письмо поэта, не задумываясь, пришла к нему на помощь: она предложила ему приехать в ее пустовавшее тогда имение Бауэрбах, с тем чтобы без всяких забот спокойно работать над новыми литературными произведениями, пока не исчезнет опасность преследования со стороны вюртембергского герцога.

II

С 8 декабря 1782 года под фамилией «доктор Риттер» Шиллер поселился в Бауэрбахе. Управляющий имением был уведомлен хозяйкой относительно гостя и старался предоставить поэту все удобства для спокойной работы. В письме к Штрейхеру поэт описывает свою жизнь в Бауэрбахе следующим образом: «Наконец-то я здесь, счастливый и довольный, что уже пристал к берегу: Многие даже превзошло мои надежды; никакие нужды более не страшат меня, ничто извне уже не помешает моим поэтическим грезам, моим высоким иллюзиям. Дом моих Вольцогенов — весьма изящное и приятное строение, где я совсем не скучаю по городу. Мне предоставлены все удобства, стол, обслуживание, стирка, отопление, — все эти обязанности превосходно и с большой охотой выполняются обитателями здешней деревни» (т. VIII, стр. 72—73).

Шиллер использовал пребывание в Бауэрбахе весьма продуктивно. Прежде всего он принялся за окончание драмы «Коварство и любовь», работу над которой завершил в феврале 1783 года.

К этому времени им был уже намечен сюжет для новой, исторической драмы — «Дон Карлос». История испанского инфанта, сына Филиппа II, в то время была еще окутана романтическими легендами, и Шиллер потратил немало времени на изучение литературы об испанском наследнике, которая, ввиду состояния тогдашней исторической науки, особенно же ввиду отсутствия достоверных документальных данных (эти данные были обнаружены и опубликованы только в XIX веке), так и не могла дать драматургу истинного представления о судьбе злополучного инфанта. Большую услугу в поисках и доставке книг по этому вопросу Шиллеру оказал библиотекарь Вильгельм Рейнвальд.

Рейнвальд был оригинальный и несколько странный человек. Образованный и начитанный библиотекарь, он особенно хорошо знал историческую литературу; незаурядный для тогдашней немецкой провинции ученый, он вместе с тем был невыносимым ипохондрикком и избегал общества. Он появился в Бауэрбахе по рекомендации хозяйки имения и представился «доктору Риттеру». Рейнвальду, конечно, было известно, кто скрывается под этой фамилией. Он предложил молодому драматургу свои услуги и представил книжные богатства библиотеки мангеймского герцогского двора в его распоряжение. Угрюмый книжник и молодой поэт быстро подружились. Рейнвальд снабжал Шиллера всевозможными книгами не только по истории, но и по литературе и искусству.

Кроме истории Дон Карлоса, Шиллер в это время изучает также историю шотландской королевы Марии Стюарт. Он даже некоторое время колеблется, на какой из этих двух тем остановиться. Решение было принято в пользу Дон Карлоса, историю которого Шиллер вольно обработал, приспособив ее для выражения своих свободолюбивых стремлений. Первоначальный план «Дон Карлоса», написанный в Бауэрбахе, был

составлен в духе «Коварства и любви». В дальнейшем, как мы увидим, поэт совершенно изменил его.

Так в напряженной творческой работе проходил месяц за месяцем. Долгие зимние вечера поэт проводил за игрой в шахматы с управляющим имением. Но эта мирная жизнь Шиллера вскоре сменилась новыми треволнениями.

В январе 1783 года в Бауэрбах приехала хозяйка имения со своею шестнадцатилетней дочерью Шарлоттой, чтобы навестить поэта-отшельника. Шиллер с первого же взгляда влюбился в Шарлотту и попросил у матери ее руки. Но Генриетта фон Вольцоген не дала согласия на брак дочери с молодым поэтом, не имевшим ни гроша в кармане, да еще вынужденным скрываться под чужой фамилией от гнева вюртембергского герцога. Кроме этой любовной истории, хозяйку начало беспокоить, как бы тайное пребывание мятежного поэта под ее крышей не дошло до Карла Евгения и как бы это не повлияло отрицательно на будущее ее четырех сыновей, которые или еще учились в «КарлсшULE», или состояли на службе у вюртембергского герцога.

Шиллер прекрасно понимал, что ему лучше удалиться из Бауэрбаха.

Он уехал в Гохгейм и намеревался отправиться в Тюрингенский лес. Однако материальное положение его оставалось все таким же тяжелым, и он был вынужден вернуться в имение Вольцогенов при первом же приглашении, хотя и понимал, что на этот раз его звали исключительно «из жалости». Шиллер прожил в Бауэрбахе до лета 1783 года.

Все это время он вел оживленную переписку с Андреем Штрейхером, который делал все возможное, чтобы расположить администрацию Мангеймского театра и актеров в пользу Шиллера. Он с энтузиазмом рассказывал им о достоинствах его новой трагедии «Луиза Миллер», которая пока была известна только ему одному. Драма «Заговор Фiesco в Генуе» была уже напечатана и привлекла всеобщее внимание.

Расчетливый Дальберг сообразил, что для дальнейшего повышения славы мангеймской сцены было бы неплохо приобрести право постановки этих двух новых драм Шиллера. Искушенный во всех придворных интригах не только пфальцско-баварского, но и вюртембергского двора, барон Дальберг, конечно, не мог не знать, что герцог Карл Евгений решил оставить бегство своего полкового медика без последствий.

Что именно толкнуло герцога на такое решение, трудно сказать. Вероятнее всего, он не рискнул преследовать Шиллера, хорошо понимая, что это вызвало бы еще большее возмущение демократических кругов всей Германии, чем заточение Шубарта, которое было еще слишком хорошо памятно. Так или иначе, угроза поэту со стороны герцога миновала. Из всего этого Дальберг сделал вывод, что теперь уже не опасно вести дела с Шиллером, и отправил поэту письмо, в котором расспрашивал о новой драме и вообще осведомлялся о его литературных работах.

Шиллер, зная Дальберга по прежнему опыту, ответил холодно и с достоинством. Он писал, что не хочет подвергать себя опасности вновь обмануть его ожидания и потому не посылает рукописи своей драмы «Луиза Миллер», а только вкратце излагает план и содержание ее (т. VIII, стр. 78). Дальберг ответил согласием на постановку обеих драм — «Заговор Фиеско» и «Луиза Миллер», — после чего Шиллер в июле 1783 года оставил Бауэрбах и вернулся в Мангейм для участия в подготовке пьес к постановке. Он занял должность театрального поэта, совмещавшего обязанности заведующего репертуаром с работой штатного драматурга.

Теперь общественное положение поэта в Мангейме было другим, чем год тому назад, когда он приехал туда беглецом. Он был автором трех крупных драм, две из которых имели большой успех у зрителей и читателей. Шиллер был хорошо принят и в среде актеров.

Между тем Дальберг предъявил свои требования о переделке двух новых драм применительно к усло-

виям постановки. Переработка «Заговора Фиеско» была закончена в декабре 1783 года. В новой редакции едва можно было узнать прежнюю, напечатанную уже драму: по требованию Дальберга были переделаны или совсем изъяты все сцены, в которых проповедовались революционные идеи и высокие гражданские доблести в духе античной республики, были вытравлены политические мотивы, навеянные философией Руссо. Посредством таких переделок Дальберг хотел приспособить драму ко вкусам мещанской публики и превратить «республиканскую трагедию» Шиллера в сентиментальную драму.

Несмотря на прекрасную игру Бека (в роли Фиеско) и Ифлянда (в роли Веррины), драма в целом большого успеха не имела. Мангеймская театральная критика находила «Заговор Фиеско» слишком ученой пьесой. «Заговор Фиеско» с его идеями демократической свободы в духе античности по понятным причинам больше привлек внимание французской демократической общественности, нежели немецкой.

После постановки «Заговора Фиеско» Шиллер взялся за переделку своей третьей драмы — «Луиза Миллер». По требованию Дальберга и здесь пришлось смягчить резкость некоторых сцен и выражений. Во время репетиции Ифлянд предложил назвать драму «Коварство и любовь». Под этим новым названием пьеса впервые была поставлена 15 апреля 1784 года и имела колоссальный успех. Эту пьесу никак нельзя было упрекнуть в «учености», ибо сюжет был взят из реальной немецкой действительности. В лице президента, гофмаршала, секретаря Вурма и т. д. каждый зритель мог узнать живых представителей Вюртембергского герцогства, да и не только Вюртембергского, но и любого из трехсот герцогств, княжеств, графств тогдашней Германии. «Коварство и любовь» была первой в немецкой литературе политической драмой, бичующей с большой реалистической силой преступный, феодально-абсолютистский режим. Драма эта в меньшей степени, чем «Разбойники»,

прославила имя автора как первого драматурга Германии.

«Коварство и любовь» заканчивает период «бури и натиска» в творчестве Шиллера. «Дон Карлос», начатый также еще в духе «бури и натиска», несколько раз переделывался и является уже произведением переходного периода. Но прежде чем перейти к рассмотрению этого следующего этапа творчества поэта, необходимо более подробно остановиться на характеристике «Заговора Фиеско» и «Коварства и любви» — характернейших произведений периода «бури и натиска».





Глава четвертая

«Заговор Фиеско в Генуе» — первая историческая драма Шиллера.— Исторические источники и их использование в драме.— Характеристика лагеря деспотизма.— Жаннеттино Дориа.— Характеристика лагеря республиканцев.— Веррина.— Противоречивый характер Фиеско.— Проблема буржуазно-демократической революции и решение ее в субъективно-этическом плане.

Клянусь перед лицом господ бога, потомство
скорее найдет мои кости на колесе палача,
нежели на кладбище в герцогстве!

(Слова Веррины в «Заговоре Фиеско».)

I

Вторая драма молодого Шиллера «Заговор Фиеско в Генуе» (1782) является первым опытом автора в жанре исторической драмы.

Обращение к истории не означало, однако, отхода Шиллера от современной тематики. На материале прошлого поэт разрабатывал проблемы, имевшие актуальное социально-политическое значение для его времени.

Взгляды молодого Шиллера на развитие общества в основном еще укладываются в рамки исторической концепции просветителей XVIII века — Монтестье, Вольтера, Робертсона, Гиббона и других. Вообще просветители XVIII столетия уделяли значительное внимание истории развития общества предшествовавших

эпох. В истории они видели средство «философского воспитания опытом прошлого», как это сформулировал английский просветитель Болинброк. В Германии Лессинг выразил ту же точку зрения в своем сочинении «Воспитание человеческого рода». Понимание истории у просветителей было идеалистическим. Они считали, что «мнение правит миром». Причину зла они искали не в социально-экономических основах общественного строя, а в произволе власть имущих и религиозном фанатизме. Свою задачу историки-просветители видели в том, чтобы показать неразумность существующих социальных порядков. При этом они считали, что посредством одного только просвещения умов можно создать все необходимые условия для переустройства общества на разумных и справедливых основаниях.

Труды просветителей по истории были проникнуты ясно выраженной антифеодальной тенденцией. Они отбирали из прошлого те факты и события, которые должны были доказать неразумность феодальных установлений и убедить в необходимости разрушить их; исторический опыт прежних времен должен был помочь в выработке основ для построения «царства разума». Эти принципы выводились из гражданских идеалов и государственного устройства античных республик Греции и Рима. Вот почему просветители от Вольтера до Руссо и якобинцев проявляют такой исключительный интерес к истории античного мира.

История средневекового общества в Западной Европе освещалась просветителями в соответствии с их общими антифеодальными позициями. Вполне закономерно, что историки и писатели Просвещения в борьбе со старым режимом особенное внимание уделяли примерам народных восстаний и революционных заговоров в прошлом. Однако просветители не понимали классовых противоречий, лежавших в основе исторического процесса. В их трактовке история являлась отражением борьбы абстрактных принципов, а исторические деятели изображались как носители

этих абстрактных принципов свободы или деспотизма вообще. Конкретная история и противоречивый характер прежних народных восстаний, реальная основа социальных движений в средневековых городах, классовая сущность того или иного политического движения прошлого — все это в основном ускользало от взоров писателей-просветителей.

В обработке и истолковании исторического материала о заговоре графа Фиеско в Генуе, происшедшем в 1547 году, Шиллер идет по пути, указанному просветителями.

В предисловии к пьесе Шиллер перечисляет исторические источники, которыми он пользовался. Это книги: «Заговор графа Жана Луи Фиеско» кардинала Ретца (1665); третья часть «Истории правления императора Карла V» английского историка Робертсона в немецком переводе издания 1779 года; наконец, «Подробные историко-политические известия о республике Генуе» Габерлина; из последней книги драматург взял данные о быте и политическом устройстве Генуи в XVI веке. Фактический материал о заговоре и заговорщиках Шиллер главным образом черпал из книги английского историка-просветителя Робертсона. События, легшие в основу драмы, вкратце сводятся к следующему.

Игальянский город Генуя долгое время находился под властью французов; в 1527 году там вспыхнуло патриотическое восстание, в результате которого французов изгнали из города и в нем была установлена республика. Руководитель этого восстания Андреа Дориа, человек высоких патриотических чувств и бескорыстного служения родине, отказался от предложенного ему сана герцога и дожа и удовлетворился тем, что оставил за собою командование генуэзским флотом. В течение нескольких десятилетий Андреа Дориа был фактическим правителем Генуэзской республики. В старости, однако, авторитет Андреа сильно пошатнулся из-за его племянника Джанеттино Дориа, который вел себя вызывающе по отношению ко всем слоям населения, предавался разгульной жизни и нагло издевался над исконными правами на-

рода. Поведение племянника вызвало возмущение всего народа против семейства Дориа. Почва для народного восстания и насильственного свержения дожа Дориа была подготовлена; не хватало только организующей силы, которая взяла бы на себя руководство этим движением. Скоро нашелся и руководитель в лице двадцатитрехлетнего графа Фиеско ди Лаванья. «Он обладал,— пишет Робертсон,— величественной внешностью, любил роскошь, доходившую до расточительности, манеры его были льстивы, он был вежлив, очарователен, общителен и разговорчив. Но под маской этих достоинств он скрывал все те склонности и способности, которые необходимы людям, рожденным для организации опаснейших и темнейших заговоров: ненасытное и неутолимое честолюбие, мужество, не трепетавшее ни перед какой опасностью, душу, слишком гордую для повиновения»¹.

Фиеско заручился поддержкой французского короля Франциска I, папы Павла III и герцога Пармского. В тайну заговора был посвящен ряд генуэзских патрициев, в том числе Сакко, Кальканьо, Веррина и другие. Веррина дал Фиеско совет отказаться от помощи иностранных государств и совершить политический переворот силами генуэзского народа. Группа вовлеченных в тайну заговора патрициев решила убить обоих Дориа. Фиеско тайно приобрел у римского папы четыре галеры и набрал солдат, якобы для крестового похода против турок. Кроме того, он вызвал из загородных поместий своих вассалов, а также нанял несколько отчаянных кондотьеров с их отрядами, за деньги готовыми на все.

Когда таким образом все было подготовлено, заговорщики решили поднять восстание в ночь со второго на третье января 1547 года, ибо четвертого января предстояли выборы нового дожа на следующие четыре года. Андреа вполне доверял Фиеско и не принял никаких мер предосторожности, несмотря на то, что

¹ W. Robertson, Geschichte der Regierung Kaiser Karls des V, Braunschweig, 1779, Band III, S. 149.

посол императора Карла V в Генуе уведомил Дориа о готовящемся восстании.

Из дворца Дориа Фиеско прискакал в свой дворец, стоявший в стороне от других домов и обнесенный высокой стеной. Сюда в эту ночь было приглашено много людей, которых охотно впускали, но обратно не выпускали. Наконец, перед собравшимися появился Фиеско и произнес пламенную речь против Дориа. В полночь Фиеско дал знак к выступлению. Повстанцы быстро овладели городскими воротами. Веррина командовал галерой, которой он закрыл выход флоту Дориа из гавани Ларсена. Повстанцы рассыпались по городу и криком «Фиеско и свобода!» поднимали народ. Когда шум донесся до дворца Дориа, Джанеттино, полагая, что это взбунтовались матросы на кораблях, выбежал на улицу и с немногими приверженцами направился в гавань. По дороге он был настигнут повстанцами и убит. Когда известие об этом дошло до Андреа Дориа, он верхом ускакал из города.

Победа Фиеско была полная. Сенаторы Генуи, собравшиеся в синьории, послали к нему делегацию с просьбой принять на себя управление республикой. Но делегация уже не застала победителя в живых: доска, по которой Фиеско поднимался с пристани на одну из галер, сломалась, и Фиеско, закованный в тяжелые латы, утонул в море. Повстанцы хотели скрыть нелепую и внезапную смерть своего руководителя, тело которого было найдено лишь четыре дня спустя. Но брат Фиеско проговорился на собрании сенаторов, и последние обратились к старому Дориа с просьбой вернуться. Робертсон заканчивает изложение истории заговора словами: «К вечеру Андреа Дориа вернулся в город. Все население вышло ему навстречу и встретило его с ликованием»¹.

В своей драме Шиллер в общем придерживался изложенных здесь исторических фактов, но внес ряд существенных изменений и дополнений, в которых ясно сказалась его просветительская историческая концеп-

¹ W. Robertson, Geschichte der Regierung Kaiser Karls des V, Braunschweig, 1779, Band III, S. 161.

ция. Идейный замысел трагедии органически сочетался с принципами ее художественного построения.

Шиллер писал в предисловии: «Да простит мне автор «Гамбургской драматургии» (то есть Лессинг) вольности, допущенные мною в обращении с событиями». Задача драматурга, считает Шиллер, заключается в том, чтобы заметить тонкие, как паутина, нити, связующие отдельные и как бы изолированные события «со всем мирозданием...» При этом «художник... имеет в виду близорукость человечества, которое намеревается поучать...» (т. II, стр. 173).

Именно стремление «поучать человечество» вдохновляло Шиллера при работе над драмой, которая носит знаменательный подзаголовок «Республиканская трагедия». Интересно, что самый толчок, побудивший его обработать историю заговора Фиеско в форме драмы, Шиллеру дал Руссо. Последний писал, что Плутарх в своих «Жизнеописаниях великих людей» всегда изображает только подлинно нравственных великих людей или крупнейших злодеев, но никогда не описывает людей наполовину великих; при этом Руссо указывал, что «в новой истории был человек, который заслуживал быть изображенным его (то есть Плутарха) кистью, и это был граф Фиеско, для того собственно и воспитанный, чтобы освободить отечество от господства Дориа. Ему постоянно указывали на генуэзский трон, и в его душе жила одна только мысль о свержении узурпатора»¹.

В своей драме Шиллер ставит вопрос о буржуазно-демократической революции, проповедует устами Веррины стоическую республиканскую этику Брута и Катона в духе, близком Руссо и его последователям — яacobинцам. Поэт утверждает древнеримские республиканские добродетели, спартанские и стоические идеалы общественного блага, противопоставленные личным, частным интересам, и это сближает «Заговор Фиеско» с идеями французских революционеров в период подготовки буржуазно-демократической революции.

¹ Denkwürdigkeiten von Johann Jakob Rousseau in den Schriften von H. P. Sturz, 1779.

Как в «Разбойниках», так и в «Заговоре Фиеско» драматург изобразил два противоположных общественно-политических лагеря — лагерь тирании и деспотического произвола, с одной стороны, и лагерь республиканской свободы и общественного блага, с другой. Столкновение и политическая борьба между этими двумя антагонистическими общественными силами и составляют основной конфликт трагедии. Как в «Разбойниках», так и здесь конфликт этот конкретизируется в характерах двух противостоящих друг другу персонажей. Джанеттино Дориа олицетворяет и защищает принципы эгоизма и деспотизма. Республиканец Веррина — бескорыстный борец за общественное благо. Принципы личного эгоизма и республиканского долга скрещиваются и в противоречивом характере главного героя драмы — Фиеско, и борьба их, так ярко проявляющаяся в поступках и действиях молодого графа, составляет основу драматического конфликта в душе руководителя заговора.

Как и Франц Моор в «Разбойниках», Джанеттино Дориа изображен сторонником ненавистной Шиллеру философии наслаждения и эгоизма. Подобно Францу, Джанеттино для достижения своей цели — в данном случае сделаться правителем Генуи — не останавливается ни перед какими преступлениями, не брезгует никакими средствами. Сразу же в начале действия драмы мы видим, как Джанеттино уплачивает мавру Гассану сто цехинов и приказывает ему убить Фиеско, в котором он чувствует своего главного политического противника: «Этот человек — магнит. Все беспокойные умы притягиваются к его полюсу» (I, 2). Когда гости на пиру у Фиеско провозглашают тост за республику, Джанеттино демонстративно, на глазах у всех, бросает свой бокал на пол и разбивает его вдребезги. Он везде и всюду ведет себя уверенно, как будущий деспот, не сомневаясь, что предстоящие выборы дожа должны санкционировать его положение фактического правителя Генуи. Уверенный в своей победе, он заранее раздаст государственные должности, которые счи-

тались выборными. Так он обещает своему приверженцу Ломеллино пост прокуратора Генуи. Когда при этом Ломеллино обращает внимание своего покровителя на преобладающее влияние богатого дворянства в синьории, молодой Дориа презрительно отвечает: «Генуэзские дворяне? Седой волос из бороды моего дяди перевесит на чаше весов всех дворян с их предками и гербами. Ты будешь прокуратором! Я так сказал. Мое слово стоит всех голосов сената» (I, 5).

И Джанеттино так и поступил: во время выборов прокуратора за Ломеллино и его противника Цибо было подано равное количество голосов, когда же последний поданный бюллетень, который должен был решить исход голосования, оказался в пользу Цибо, молодой Дориа продырявил этот избирательный бюллетень шпагой и цинично объявил Ломеллино прокуратором. Такое открытое издевательство над правами генуэзского дворянства вызвало недовольство и привлекло многих дворян в лагерь Фиеско.

С еще большей наглостью деспот попирает законные права простых людей, сторонников республиканского строя. Он всячески притесняет их, издевается над их женами и дочерьми. Все эти мерзкие дела Джанеттино творит в расчете, что заслуги его дяди обеспечат ему безнаказанность: «Не для того ли герцог Андреа сражался за этих подлых республиканцев, не для того ли он весь изрублен, чтобы его родной племянник вымаливал благосклонность генуэзских дочерей и невест? Гром и Дориа! Ничего! Проглотят! Я так хочу! Не то я велю воздвигнуть над костями дяди виселицу, на которой вольность Генуи лишь ногами подрыгает перед смертью» (I, 5).

Развратный Джанеттино совершает насилие над Бертой, дочерью Веррины. В исторических источниках об этом преступлении молодого Дориа не упоминается. В «Заговоре Фиеско» оно играет такую же роль, как история чешского дворянина Косинского в «Разбойниках». Надругательство Джанеттино над Бертой переполняет чашу терпения республиканцев, они единодушно клянутся отомстить за поруганную

честь девушки и не успокоиться до тех пор, пока позор дочери Веррины не будет смыт кровью насильника.

Джанеттино Дория — главный представитель лагеря деспотизма в драме. Уже в первых сценах становится ясно, что он вызывает раздражение и недовольство во всех слоях населения. Видя нарастающее возмущение и неизбежность вооруженного восстания против тирании дома Дория, Джанеттино идет на прямую государственную измену и договаривается с министрами Карла V об оккупации и установлении протектората германского императора над Генуэзской республикой. После этого даже Андреа вынужден был назвать своего племянника «негодяем» и «государственным изменником», поразившим «государство в самое сердце» (II, 13). Но и слова престарелого дяди не подействовали на распутного племянника, продолжавшего нагло издеваться над народом даже тогда, когда было уже ясно, что восстание неминуемо. На предостережения своего друга Ломеллино Джанеттино отвечает: «Мне этот сброд не страшен!» Он надеется при этом на поддержку наемных немецких войск. Ломеллино, более трезво оценивающий опасное положение дома Дория и знающий настроение народа, робко возражает своему повелителю: «Чернь — поленья, объятые пламенем, но раздувает огонь дворянство. Вся республика в брожении, и народ и патриции» (II, 12). Но молодого Дория это не пугает, он надеется на помощь иностранных войск и намеревается любоваться с горы тем погромом и пожарами, которым они предадут его родной город. «Что ж, я, как Нерон, буду любоваться с горы потешным пожаром» (II, 12).

Джанеттино Дория показан как типичный представитель тогдашней верхушки господствующих классов, которая всегда готова предать национальные интересы и независимость государства, пойти на прямую измену родине для спасения своих привилегий, призвать иностранные войска для борьбы против собственного народа.

Миру тирании в драме противостоит Веррина — бескорыстный и честный республиканец, отстаивающий права и свободу народа. Его идеалы, действия и представления о родине и свободе питаются традициями древнеримских республиканских добродетелей. Следует отметить, что Веррина по историческим источникам вовсе не отличался теми бескорыстными аскетическими добродетелями римского народного трибуна, какими он наделен в драме Шиллера. Робертсон говорит о нем, как о человеке, «которому нечего было терять и который был способен взяться за самые смелые дела»¹.

В драме же Шиллера Веррина воплощает в себе черты излюбленного просветителями героя — Брута, и недаром Фиеско характеризует его словами: «Этот республиканец тверд, как сталь!» (I, 7). Новое истолкование роли и характера Веррины имело важное значение и существенно повлияло на все композиционное построение драмы: главным положительным героем, противостоящим миру тирании, является не Фиеско, но он остается вместе с тем руководителем заговора.

Впервые мы видим Веррину на пиру у Фиеско. Он носит черную повязку в знак траура «по утрате матери-родины и свободы Генуи». Фиеско, который, для того чтобы усыпить подозрительность Дориа и тем вернее добиться своих целей, прикидывается, что якобы совершенно не интересуется политическими делами республики, вызывает отвращение у Веррины: «Где он, бывший великий тираноборец? Я помню время, когда ты содрогался от ярости при одном виде короны. Ломаного гроша я не дам за бессмертие моей души, раз время могло так износить твою, падший сын республики!» (I, 7).

Огорченный тем, что Фиеско потерял для дела республики, Веррина приходит домой, и здесь его ждет страшный удар. Он узнает, что его дочь Берту изнасиловал этой ночью молодой Дориа.

¹ W. Robertson, *Geschichte der Regierung Kaiser Karls des V.*, Braunschweig, 1779, Band III, S. 150.

Тема поправки женской чести занимает значительное место в просветительской литературе, и трактовка ее выходит далеко за пределы этики частной жизни. Просветители справедливо видели в поправке женской чести одно из проявлений феодального произвола. Уже Лессинг обратил внимание на рассказ древнеримского историка Тита Ливия о судьбе дочери центуриона Виргиния. Когда римский децемвир Аппий Клавдий решил опозорить дочь седовласого Виргиния, отец заколол свою дочь и поднял войска на восстание против тирана. Победа восставших увенчалась уничтожением власти децемвиров. Лессинг в «Эмилии Галотти» использовал сюжет Тита Ливия лишь частично. Его герой, Одоардо Галотти, подобно Виргинию, закалывает свою дочь, чтобы спасти ее от посягательств принца. Вопросы о восстании против существующего строя Лессинг не мог поставить, ибо оно было невозможно в современной ему Германии. Шиллер, создавая свое произведение в обстановке, непосредственно предшествовавшей французской революции, ставит проблему шире и глубже.

В драме Шиллера насилие, совершенное Джанеттино над Бертой, становится последним толчком к возникновению заговора республиканцев с целью освобождения Генуи от тирана и насильника. Ядро заговора вначале составляют четыре республиканца: Веррина, жених Берты Бургоньино и два патриция — Сакко и Кальканьо. Все они в доме Веррины дают клятву: «Деспот должен пасть!» При этом Кальканьо задает вопрос: «Достанет ли сил у четверых патриотов низвергнуть могучую гидру тирании? Не следует ли нам взбунтовать чернь, привлечь на нашу сторону дворянство?» (I, 13).

Для всего дальнейшего развития заговора и для понимания проблемы революционного переворота самым автором драмы очень характерно, что Кальканьо не получает ответа на свой вопрос. Веррина, идейный руководитель республиканцев, возлагает свои главные надежды на вовлечение в заговор такого могущественного и талантливого человека, как Фиеско.

Когда четыре патриота приходят к Фиеско с целью вовлечь его в заговор, молодой граф открывает им свои планы: оказывается, у него уже все готово для переворота. Веррине и его единомышленникам остается лишь присоединиться к заговору. Казалось бы, Веррина достиг своей цели и должен быть доволен. Однако он стремится не только к личной мести, но прежде всего думает о судьбах родины. Присматриваясь к Фиеско, он начинает понимать его тайные честолюбивые замыслы. В сцене за городом в беседе с Бургоньино Веррина приходит к твердому решению: «Фиеско должен умереть!.. ты сам видел вчера, как он любовался собой, любовался нашей растерянностью. Человек, чья улыбка обманула всю Италию, не потерпит в Генуе равных себе... Бесспорно, Фиеско свергнет тирана. Еще бесспорнее: Фиеско станет самым грозным тираном Генуи» (III, 1).

Начиная с этого момента бдительный взор главы республиканцев уже не теряет графа из виду; последний попрежнему руководит всеми приготовлениями к восстанию, но все его действия находятся под тайным наблюдением. Когда перед началом выступления хотят тайно убить Андреа и Джанеттино Дориа, Веррина высказывается против этого: «Мое мнение: мы открыто подадим сигнал к восстанию и подвигнем на месть генуэзских патриотов» (III, 5). Эту тактику открытого восстания и принимают заговорщики. Когда перед самым их выступлением Андреа Дориа присылает Фиеско записку о том, что он не верит слухам о восстании во главе с графом Фиеско и потому эту ночь будет спать без стражи, а граф после этой записки отказывается выступить, Веррина ему заявляет: «Я арестую тебя как предателя родины». Заговорщики-республиканцы также кричат: «Хватайте его! Вяжите!» Увидев, что он остался один, изолированный от всех, Фиеско сразу соглашается: «Спокойствие, господа! Все остается, как было» (IV, 9).

Большинство республиканцев на стороне Веррины, и восстание, проводимое по его плану, увенчивается победой. Джанеттино убит Бургоньино. Генуя полностью в руках восставших (V, 3).

Но это не приводит к победе республиканского принципа. Фиеско захватывает власть и провозглашает себя герцогом. В пышном одеянии новый властелин Генуи встречается с главой республиканцев Верриной и заверяет его, что любит его не меньше, чем раньше. Но республиканец холодно отклоняет эти изъявления чувства: «Лицеизречение властелина — как меч между мною и герцогом. Джованни Лодовико Фиеско принадлежали обширные владения в моем сердце. Теперь он завоевал Геную, и я беру свою собственность назад». Сколько Фиеско ни обещает Веррине милостей и выгод при своем царствовании, республиканец с презрением отклоняет эти предложения и остается непримиримым: «Умелый игрок, — говорит он новому герцогу, — все же проглядел одну карту. Он рассчитал все козыри завистников, но, несмотря на свою хитрость, позабыл о патриотах! Или узурпатор свободы приготовил карту, которой он побьет римскую доблесть? Клянусь перед лицом господа бога, потомство скорее найдет мои кости на колесе палача, нежели на кладбище в герцогстве». И когда после этого разговора оба идут по узкой доске на галеру, Веррина сталкивает Фиеско в море. В этот момент прибегает Кальканьо с криком: «Фиеско! Андреа вернулся, и половина Генуи к нему перебежала!» (V, 16). Но Фиеско уже не было в живых...

Мы видим, что в развязке своей драмы Шиллер снова отступает от истории: у Шиллера Фиеско не погибает случайно, как это имело место в действительности, его убивает народный трибун Веррина за измену республиканской свободе. Смерть руководителя восстания была вызвана его изменой идеалам свободной республики, во имя которой восстание было организовано. Фиеско же хотел использовать победу в личных эгоистических интересах и сделаться герцогом, то есть новым деспотом. В предисловии к драме автор прямо указывает на «поучительную» для современности сторону новой концовки истории заговора Фиеско: «В моих «Разбойниках» я изобразил жертву неуме-

ренного чувства. Здесь я пытаюсь показать нечто противоположное, жертву ловкости и коварства...» (т. II, стр. 173).

Что же делают патриоты-республиканцы, после того как Веррина сбросил в море нового герцога? Может быть, теперь они поведут народ против вернувшегося в город Андреа Дориа? Нет. Веррина заявляет: «Я иду к Андреа» (V, 16).

Решение проблемы политического переворота в «Заговоре Фиеско» сходно с постановкой этого вопроса в «Разбойниках».

Как здесь, так и там проблема революционного переворота переносится автором из сферы социально-политической в область этики и морали. Народные массы почти не принимают участия в перевороте: он организуется и совершается выдающейся личностью, от устойчивости или неустойчивости моральных качеств которой зависит исход заговора.

Нельзя не отметить того в высшей степени важного обстоятельства, что Веррина в сущности трагически одинок. Бескорыстное служение республиканским принципам отличает его от большинства других участников заговора, которыми движут те или иные личные мотивы, как это имеет место, например, у Кальканьо и Сакко. В этом отразилось сознание Шиллером одиночества представителей «бури и натиска», которые не были поддержаны в своей борьбе против феодализма широкими слоями бюргерства, занятого своими узкими своекорыстными интересами.

Народ в драме далек от заговорщиков. В этом также нельзя не видеть отражения слабости народных масс Германии конца XVIII века. Но не менее знаменательно и то, что Шиллер вскрывает различие между интересами и целями заговорщиков, большинство которых, в особенности сам Фиеско, смотрят на массу граждан лишь как на оружие, которым они хотят воспользоваться в своих интересах. И поэтому есть глубокая закономерность в том, что народ отщипывается от них.

Характеры положительного (Веррины) и отрицательного (Джанеттино) героев в «Заговоре Фиеско» ясны и четки. Гораздо сложнее характер Фиеско. Как уже было отмечено, Шиллер отошел в оценке личности Фиеско от исторических данных, а также от той высокой оценки, которую дал Фиеско Руссо. Он представил его человеком колеблющимся. В ходе событий республиканские убеждения Фиеско все больше уступают место неукротимому властолюбию, доводящему его в конце концов до того, что он решает использовать восстание против деспотии дома Дориа лишь в своих эгоистических целях и захватить единоличную власть над республикой.

В начале трагедии мы видим графа Фиеско погруженным в развлечения и кутежи. Чтобы усыпить подозрения обоих Дориа, он ухаживает за старшей сестрой Джанеттино. Но, в то время как весь город удивляется распутству и беспечности такого одаренного и уважаемого человека, Фиеско через мавра Гассана тайком собирает сведения о настроении населения, заручается поддержкой иностранных держав и создает грозную военную силу из своих вассалов и кондотьеров, нанятых якобы для крестового похода против турок. Недовольство и возмущение всех слоев народа против тирании Дориа он намерен использовать для достижения своих политических целей. Но каковы эти цели? Пока он сам еще колеблется. Правда, он всегда был республиканцем по своим убеждениям, и об этом знает вся Генуя. Да и сейчас он еще задумывается, кем ему стать после победы над Дориа: первым ли республиканцем среди равных граждан генуэзской республики или же надеть герцогскую корону?

Все сословия и группы генуэзского общества — патриции, дворяне, горожане, ремесленники и бедняки — обращают свои взоры к Фиеско и посылают к нему делегации с просьбой возглавить борьбу за свержение ненавистной тирании дома Дориа. Отношение Фиеско к различным социальным слоям Генуи рас-

крыто Шиллером в сцене, когда к графу приходит делегация от дворянства с просьбой защитить его права, нагло попранные Джанеттино в день выборов прокуратора. Граф спрашивает дворян, что же они решили сделать после такого неслыханного оскорбления? Цибо отвечает, что дело не в мнении отдельных лиц, ибо, как он говорит, «надо спросить: что решит Генуя?» Тогда Фиеско раздражается следующей тирадой: «Генуя? Генуя? Будет вам! Она прогнила насквозь и рассыпается в прах, где ни притронься! Вы рассчитываете на патрициев! Не потому ли, что они строят кислые миши и пожимают плечами, когда речь заходит о делах государственных? Будет вам! Их геройство запаковано в тюки левантинских товаров, а душонки боязливо трепещут за благополучие кораблей, плывущих в Ост-Индию». Делегация дворян после этого указывает Фиеско на то, что «народ разъярен. А на что только не способен раненый вепрь?» Но граф не питает доверия и к силам народа и называет его «слепым, неуклюжим колоссом». Обращаясь с речью к дворянству и желая подготовить его к будущим событиям, он сравнивает Геную с Римом перед тем, как в нем воцарился Октавиан. «Генуя больше не может быть свободной. Генуе нужен монарх...» (II, 5).

В подобном же духе беседует Фиеско и с делегацией ремесленников. Возмущенные ремесленники требуют, чтобы Фиеско, как патриот и республиканец, спас Геную от тирании Дориа. Шиллер подчеркивает, что в отличие от дворянства и патрициев, борющихся за свои меркантильные и сословные интересы против господства Дориа, в среде народа были истинные и бескорыстные патриоты Генуи. Ремесленники в первую очередь озабочены возрождением и оздоровлением государства: «Долой Дориа! Долой и дядю и племянника!.. Тиран! Он изменил и родине и правительству!» (II, 8)

В ответ на эти речи Фиеско рассказывает притчу о том, как в царстве животных долгое время господствовало большинство, но дело не шло на лад до тех пор, пока животные не догадались избрать льва своим

единственным правителем. Фиеско заключает свой рассказ словами: «Ступайте по домам. Помните о льве!» (II, 8).

Таким образом, политические планы Фиеско теперь уже совершенно ясны: недовольство всех слоев населения тиранией Дориа он хочет использовать для достижения своей честолюбивой цели — стать герцогом Генуи. Оставшись один, он рассуждает: «Все идет отлично. Народ и сенат против Дориа! Народ и сенат за Фиеско!» (II, 8). Правда, остаются еще республиканцы с непримиримым Верриной во главе. От них отделаться будет, конечно, труднее. Но пусть и они работают на него: «Дурачье! Воображают, что Фиеско ди Лаванья будет продолжать то, чего Фиеско ди Лаванья не начинал! Бунт пришелся кстати. Но заговор будет делом моих рук» (II, 7).

Нельзя сказать, что в душе Фиеско нет внутренней борьбы. В конце второго акта мы видим его в раздумье стоящим перед окном, из которого открывается панорама города; в нем просыпаются прежние мечты сделаться освободителем республики от тирании и подарить народу свободу. Фиеско как бы взвешивает на весах две возможности: «Республиканец Фиеско? Герцог Фиеско?» Именно здесь герои срывались в пропасть. «Погибни, тиран! Генуя будет свободной, и я твой счастливейший гражданин!» (II, 19).

Но такие мысли являются у Фиеско преходящими. В его душе все прочнее утверждается убеждение, что он, «величайший муж Генуи», не обязан подчиняться какой-то республиканской добродетели, существующей только для мелких умов. Наконец, все эти внутренние терзания кончаются твердым решением: «Я — государь хоть на миг! Что в сравнении с этим целая жизнь». «Я решил! — решил добиться герцогской короны» (III, 2).

Честолюбие и эгоизм Фиеско еще разительнее обнаруживаются при сопоставлении его с Верриной и Леонорой.

Если Веррина воплощает руссоистский идеал республиканской гражданственности, то Леонора — человек идеальных чувств, олицетворение подлинной жен-

ственности, любви и милосердия. Своей идеальной духовной чистотой, нравственной возвышенностью Леонора предвосхищает позднейших героинь Шиллера, особенно Теклу (из трилогии «Валленштейн»).

Леонора — героиня, типичная для литературы сентиментализма. Вся ее жизнь в любви к Фиеско, которого она обожает. Ее глубоко терзает неверность мужа, но когда он резко и грубо обращается с ее соперницей, благородство натуры Леоноры побуждает ее заступиться за Джулию.

Склад мыслей и чувств Леоноры лучше всего выражается в словах, обращенных к Фиеско, когда она узнает о его плане воспользоваться народным восстанием для того, чтобы захватить власть: «Твоя неудача сулит мне горе, твой успех — еще большее! Выбора нет, мой возлюбленный! Фиеско погиб, если он не станет герцогом. Я же, обняв герцога, лишусь супруга... Вблизи престола, в царстве бурь, вянет нежный цветок любви. Сердце человека — будь этот человек даже Фиеско — слишком тесно для двух всемогущих богов, богов, враждующих друг с другом. Любовь знает слезы и понимает их язык; у властолюбия — железные глаза, на них никогда не блеснет жемчужина чувства! У любви лишь одно достояние, все другие она отвергает. Властолюбие терзается голодом, даже поглотив все мироздание. Властолюбие разрушает мир, превращая его в узилище, где слышится лишь звон цепей. Грезы любви пустыню обращают в рай... Властители, Фиеско, — это неудавшиеся замыслы природы, пытавшейся сделать невозможное, — они стремятся стать между богом и человеком... Они жалкие творения. И еще более жалкие творцы!» (IV, 14).

Враждебность Леоноры деспотизму является как бы инстинктивной. Шиллер, вполне в духе Руссо, подчеркивает, что истинная добродетель по самой природе своей не мирится ни с какой тиранией. И опять-таки в духе учения Жака Руссо Леонора призывает своего мужа бросить мир лживой цивилизации, воспитывающей в людях порочные стремления: «Бежим, Фиеско! Оставим лежать во прахе всю эту пышную пустоту, будем жить среди природы для одной

только любви! Наши души будут чисты, как радостная лазурь небес, их не коснется более черное дыхание горя. В гармоническом слиянии, как мелодично журчащий ручей, потекут наши жизни к предвечному...» (IV, 14).

Шиллер вводит в драму эпизод, в действительности не имевший места и являющийся его поэтическим вымыслом: Леонора одевается в мужское платье и примыкает к восставшим, смешиваясь с толпой, чтобы защитить Фиеско в случае опасности. К несчастью для себя она поднимает и одевает на себя плащ и шляпу убитого Джанеттино, а Фиеско, встретив ее на улице в этом одеянии, принимает жену за своего смертельного врага и убивает ее.

В обширной галерее персонажей трагедии заслуживает быть выделенным и еще один из второстепенных образов, замечательно удавшийся Шиллеру, — тунисский мавр Мулей Гассан, которого автор достаточно выразительно характеризует уже в перечне действующих лиц: «Продувная шельма. Физиономия: смесь плута и озорника». Этот продажный человек готов служить любому, кто ему заплатит, и за деньги совершит любую подлость, преступление, — вплоть до убийства. Джанеттино Дориа нанимает его, чтобы он убил Фиеско. Мавр приближается к графу, якобы для того чтобы предупредить его об опасности. При этом он пытается заколоть Фиеско, но тот обезоруживает его. Он не мстит наемнику, а презрительно бросает ему в десять раз большую сумму, чем та, которую Джанеттино обещал мавру за убийство Фиеско. Потрясенный щедростью графа, а еще больше презрительным снисхождением, с которым он его прощает, мавр предлагает ему свои услуги наемного убийцы. Фиеско замечает по этому поводу: «Любезный мерзавец! Расплачивается чужими головами!» Этот «занятный негодяй», как его характеризует Фиеско, имеет свои понятия о чести, которая, по его словам, закалкой крепче, чем у честных людей — «они нарушают клятвы, данные господе богу, а мы блюдем верность дьяволу».

Гассан умен и наблюдателен, остер на язык, и его донесения Фиеско о настроениях в Генуе облечены в афористическую форму. Циник и продажный плут, он искренне привязывается к Фиеско и не на страх, а на совесть исполняет его поручения. Он по-своему потрясен, когда Фиеско с презрением прогоняет его из Генуи. Мавр и раньше понимал, что для Фиеско он только удобный помощник в его сложной политической игре. Теперь ему становится ясен весь честолюбивый замысел графа. В происходящей борьбе он посторонний человек, ибо ему безразличны судьбы Генуи. Вместе с тем он сознает жалкую роль наемника, на которую сам обрек себя, и со свойственной ему афористической остротой дает характеристику своей роли во фразе, ставшей крылатой: «Мавр сделал свое дело, мавр может уйти».

Принципы изображения и объяснение социальных фактов в драмах молодого Шиллера связаны с общественно-исторической концепцией просветителей. Отмеченный нами выше идеализм в их воззрениях на историю явственно сказался в идеологической концепции и художественном методе драм Шиллера, который видит основу общественных явлений не в социально-экономических, а в моральных фактах. Так, в «Разбойниках» критика феодально-абсолютистского общества дана через изображение характера Франца Моора. Феодальная тирания предстает в драме как прямой результат низменных «чувств» и «жестокости сердца» Франца. Напротив, когда в графстве был властелином его отец, старик Моор, то там существовали патриархальные отношения между феодалом и крепостными, ибо у старика Моора было «доброе сердце», тогда как его сын Франц обзавелся «совестью по новому фасону», имел «злое сердце», и это сделало его угнетателем своих подданных.

В «Заговоре Фиеско» Шиллер в сущности создал аналогичное соотношение образов. Воплощением всех злодейств тирании является Джанеттино, этот генуэзский Франц Моор. Он такой же аморальный циник и насильник, как Франц в «Разбойниках». Не таков

Андреа Дориа. Подобно старику Моору, Андреа — представитель старой, патриархальной знати, он наделен рядом положительных качеств: храбростью, патриотизмом и т. д. Когда он после победы восстания вынужден бежать из Генуи, он через Ломеллино передает народу просьбу не гнать его на восьмидесятом году жизни к иноземцам и требует у «своих детей» генуэзцев лишь столько земли в отечестве, сколько надо для старых костей. Этой характеристикой Шиллер подготавливает почву для возвращения и торжества Андреа Дориа после гибели Фиеско.

Обе драмы — «Разбойники» и «Заговор Фиеско» — имеют один и тот же конец: и Карл Моор и Веррина капитулируют перед существующим обществом, возвращаются к тому, против чего они так страстно боролись. Карл Моор добровольно отдает себя в руки правосудия, чтобы искупить свою «вину», которую он видит в том, что применял «аморальные средства» в борьбе с феодальной тиранией. Веррина возвращается к Андреа Дориа, предпочитая правление старого патриархального правителя Генуи тирании нового герцога Фиеско.

Капитуляция обоих положительных героев не является следствием чисто субъективного решения темы молодым драматургом, а вызвана убожеством социально-экономического положения и слабостью общественно-политического движения в тогдашней Германии. И вместе с тем обе драмы высоко поднимаются над этим убожеством, благодаря тому пафосу свободолюбия, который одушевляет их. Капитуляция Карла Моора и Веррины является вынужденной. Высокая нравственность их побуждений, героическое величие и самоотречение поднимают их над уровнем тупого рабства мешан.

Изображение республиканского лагеря в драме показывает, что Шиллер улавливал противоречия буржуазно-демократического движения своего времени. Гениальный художник ощущал разрыв между справедливыми общечеловеческими лозунгами освободительного движения своей эпохи и теми реальными, по существу буржуазными интересами, которые скрыва-

лись за возвышенными принципами свободы, равенства и братства. Мы не хотим сказать того, что Шиллер в полной мере осознал это противоречие, но как чуткий художник он отразил, хотя и в абстрактной форме, разрыв между идеальными лозунгами и реальными интересами буржуазно-демократического движения своей эпохи, что и сказалось на всей концепции его драмы. Именно это и делает «Заговор Фиеско» трагедией в самом глубоком смысле слова.

«Разбойники» и «Заговор Фиеско» возникли на волне общеевропейского буржуазно-демократического революционного движения непосредственно перед французской революцией; однако решение, которое Шиллер давал проблемам революционного движения, зависело от конкретных условий, сложившихся в Германии, и это определило глубокие внутренние противоречия обоих произведений. Поэтому драмы Шиллера были одновременно и выражением страстного протеста против феодально-абсолютистского строя и отражением бессилия передовых людей Германии, сознававших, что в их стране нет условий для свержения ненавистного им режима. Но даже капитуляция Карла Моора и Веррины не означала признания справедливости существующего строя. Они отказывались от избранных ими средств борьбы, но не от самого принципа свободы.

Трагедия «Заговор Фиеско» не имела того общественно-политического и литературного влияния, которые выпали на долю «Разбойников». Содержание драмы относилось к далекой, малоизвестной эпохе, действие происходило в другой стране, и это придавало всей трагедии в глазах немецких зрителей абстрактный характер. Вот почему эта драма не могла найти в тогдашней Германии такого живого отклика, как «Разбойники», хотя перенесение действия в Италию было продиктовано преимущественно цензурными условиями, то есть той же причиной, по какой Лессинг перенес события своей трагедии «Эмилия Галотти» на итальянскую почву.

Сам Шиллер после первого представления объяснял сравнительно небольшой успех «Заговора Фиеско» тем, что в жилах жителей Пфальца «не течет римская кровь»¹. В этой горькой шутке выразилось сознание автором того факта, что придавленная немецкими феодалами народная масса была далека от того, чтобы воспринять идеалы античной республиканской свободы.

¹ Письмо Рейнвальду от 5.V 1784. Цит. по кн. И. Шерр, Шиллер и его время, 1875, стр. 155.





Глава пятая

«Коварство и любовь» — первая немецкая политическая драма.— Характеристика основных отрицательных героев.— Изображение демократической среды.— Фердинанд и Луиза как положительные герои.— Историческое значение драмы для немецкой литературы.

I

Вершиной творчества Шиллера в период «бури и натиска» была его третья драма — «Коварство и любовь». Это вместе с тем одно из лучших произведений немецкой классической литературы в целом.

Для современников политическая актуальность и реалистическая сила этой драмы определялась прежде всего тематикой, взятой непосредственно из немецкой действительности. Впервые немецкий народ увидел на сцене реальные картины современной жизни страны без прикрас, именно такой, какой она была в Германии конца XVIII века. При этом реальность изображения обыденной жизни сочетается со страстным обличением язв прогнившего мелкокняжеского феодального деспотизма. Вот почему Энгельс назвал «Коварство и любовь» Шиллера «первой немецкой политически-тенденциозной драмой»¹.

В двух предыдущих драмах социальные конфликты представляли как столкновение характеров лю-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XXVII, стр. 505.

дей, которые принадлежали к одной социальной среде, хотя их общественные взгляды были различны. Так, и Франц и Карл — оба были сыновьями графа Моора; Дориа, Фиеско и Веррина принадлежат к дворянской верхушке генуэзского общества. Конфликты между ними лишь косвенно, в политико-моральном аспекте, отражали противоречия классов. В «Коварстве и любви» изображены два противоположных лагеря, представители которых противостоят друг другу не только в моральном плане, как можно было бы заключить по названию трагедии, — они враждуют между собою как реальные представители двух общественных классов: феодального дворянства и бюргерства. Они показаны в типичной жизненной обстановке. Характеры здесь менее абстрактны и прямолинейны, психология и мотивировка поступков действующих лиц тщательнее разработана, чем в предыдущих драмах Шиллера. Драматическая коллизия между представителями двух общественных лагерей осложняется конфликтом в среде самой господствующей верхушки (конфликт президента фон Вальтера с сыном Фердинандом).

Придворно-аристократический мир драматург имел возможность изучить во время своего пребывания в Военной академии вюртембергского герцога Карла Евгения; он сам испытал на себе гнет тирании герцога и его отвратительной придворной клики. Образы президента фон Вальтера, гофмаршала фон Кальба и леди Мильфорд были художественным обобщением черт реальных личностей из окружения герцога Карла Евгения. История возвышения президента, пришедшего к власти через труп своего предшественника, есть не что иное, как биография одного из временщиков вюртембергского герцога. Леди Мильфорд списана с графини Франциски фон Хоэнхайм, любовницы Карла Евгения.

Музыкант Миллер и его семья — типичные представители той демократической среды, в которой родился и вырос Шиллер, за права которой он боролся, интересы которой он защищал. Было бы неверно ставить знак равенства между бюргером эпохи Шиллера

и буржуа в современном понимании этого слова. Немецкое бюргерство конца XVIII века еще не обособилось от народа, оно составляло часть его и делило с ним все тяготы феодального деспотизма.

Коллизия в драме создается тем, что сын президента фон Вальтера, Фердинанд, влюбляется в девушку из простого народа — Луизу Миллер, дочь музыканта. Фердинанд — человек новых, демократических взглядов — отрекается от сословных предрассудков, он приверженец возвышенных идеалов равенства и свободы.

Президент же хочет использовать сына в качестве послушного орудия для укрепления своей власти и влияния при дворе и с этой целью решает женить Фердинанда на леди Мильфорд, любовнице герцога. Но он наталкивается на неожиданный отпор со стороны сына. Вурм, секретарь президента, открывает своему господину причину строптивости Фердинанда: он любит дочь музыканта Миллера Луизу. Отвратительный, коварный хитрец Вурм заботится отнюдь не об интересах президента фон Вальтера: он сам хочет жениться на Луизе, прельстившей его своей красотой.

Первый же разговор президента с сыном обнаруживает всю пропасть между их взглядами на жизнь. Фердинанд заявляет: «От такого наследства, которое только будет напоминать мне о моем ужасном отце, я торжественно отрекаюсь.. Мои понятия о величии и о счастье заметно отличаются от ваших.. Вы достигаете благополучия почти всегда ценою гибели другого.. Мой идеал счастья скромнее: он заключен во мне самом. В моем собственном сердце — вот где таятся мои желания» (I, 7). Фердинанд отказывается от руки «привилегированной проститутки» герцога.

Видя, что из-за упорства сына все его планы рушатся, президент фон Вальтер решает прибегнуть к излюбленному средству деспотов — насилию. Он хочет арестовать музыканта Миллера, а Луизу и ее мать поставить у позорного столба, рассчитывая, что после этого Фердинанд должен будет отказаться от своей

обещанной возлюбленной. Но, когда президент вместе с полицейскими вторгается в дом Миллера, чтобы осуществить свое намерение, Фердинанд заставляет отца отступить, угрожая, что, в то время когда Луиза будет стоять у позорного столба, он расскажет всей столице историю о том, как становятся президентами, то есть разоблачит преступление, совершенное фон Вальтером с целью добиться власти.

После этой неудачи президента его секретарь Вурм придумывает коварный план: надо заставить Луизу подписать записку к третьему лицу с объяснением в любви и подsunуть эту записку Фердинанду. Он советует фон Вальтеру арестовать музыканта и его жену, пригрозив им эшафотом или пожизненным заключением, и поставить дочери единственным условием их освобождения требуемую записку. Луиза любит отца — и она согласится.

Президент очень доволен этим планом и выбирает в качестве «возлюбленного» Луизы, которому должна быть адресована любовная записка, ничтожного и пустого пошляка гофмаршала фон Кальба. План Вурма быстро проводится в жизнь. Музыкант с женой арестованы. Письмо готово. На следующий день гофмаршал на параде случайно роняет письмо Луизы, а Фердинанд поднимает его. Фердинанд в бешенстве: «Неслыханный, чудовищный обман... Вот почему она так упорно не хотела со мной бежать!» (IV, 2).

Теперь события быстро приближаются к трагической катастрофе. Уверенный в измене Луизы, Фердинанд решает отравить ее и себя. Только после того, как оба уже выпили лимонад с ядом, выясняется коварство Вурма и президента, а также невинность Луизы. Фердинанд бросает в лицо президенту слова, полные презрения: «Вы задумали расторгнуть союз наших сердец, распалив во мне ревность,— право, нельзя не подивиться подобному хитросплетению! Расчет был верен, вот только ослепленная гневом любовь — это все же не то, что деревянная кукла: она не повинуется проволоке». И дальше: «У меня воровски похищена жизнь, похищена вами» (V, 8). Появляется Миллер в сопровождении народа и полицей-

ских. Теперь, когда весь коварный план раскрыт, президент делает попытку сложить вину с себя на Вурма, но секретарь на это отвечает: «Я открою такие тайны, что у тех, кто будет слушать меня, мороз подерет по коже... Об руку с тобою на эшафот!» (V, 8).

Перед лицом страшной катастрофы, происшедшей в сущности по его вине, президент фон Вальтер раскаивается во всем и просит прощения у сына, который, умирая, подает ему руку. После этого фон Вальтер отдаёт себя в руки полицейских.

Такова мрачная трагедия, порожденная условиями придворно-аристократического общества. Правящая верхушка не брезгает подлым убийством невинных людей; представители этой среды применяют ложь, обман, провокации, насилие, если нужно убрать с дороги тех, кто мешает их хитроумным планам достижения личного благополучия. А главное — они держат народ в рабском состоянии, издеваются над ним на каждом шагу и смотрят на него как на дичь, которую можно безнаказанно убивать.

Для достижения своей эгоистической цели — расторжения сердечного союза сына Фердинанда с девушкой из народа — президент Вальтер считает дозволенными любые коварные средства, не останавливаясь перед беззаконным насилием по отношению к незащитным гражданам герцогства. Не лучше и другие придворные. Секретарь Вурм (имя его в переводе означает «червяк», «змея») — мелкий хищник, помогающий крупному хищнику, каким он сам мечтает стать. Это изощренный мастер придворной интриги, шпион и палач, льстец по отношению к вышестоящим и деспот по отношению к тем, кто стоит ниже его на общественной лестнице. Весьма типичен для разлагавшегося феодально-аристократического общества и гофмаршал фон Кальб (имя его в переводе означает «теленок»), полное ничтожество, сплетник и развратник, титулованный бездельник и болтун, обязанность которого при дворе состоит в том, чтобы присутствовать при церемониале вставания и одевания «его высочества». Беспринципный и трусливый, он всегда готов для сохранения своего положения участвовать в

любых интригах. Центральная фигура, возглавляющая весь этот преступный мир, хотя и не выведена Шиллером непосредственно на сцене, но ее присутствие все время ощущается: это — герцог, именем которого совершаются все эти коварные злодеяния. По слугам, какими он себя окружил, можно судить, каков этот герцог, достойный главарь преступной и развратной придворной шайки.

Особо следует сказать о леди Мильфорд.

Леди Мильфорд в известном смысле сама была жертвой деспотизма герцога. Она — девушка из высшей английской аристократии; ее отец участвовал в заговоре сторонников династии Стюартов и был заподозрен в изменнических сношениях с Францией. После его казни она бежала в Германию и, оказавшись в безвыходном положении, попала в сети герцога. Став любовницей герцога, она (подобно своему прототипу графине Хоэнхайм, любовнице Карла Евгения) в какой-то степени использовала свое положение, чтобы укрощать его деспотизм. Она сочувственно относилась к страданиям народа, бесчеловечно угнетаемого тираном-герцогом и его чиновниками. Даже Фердинанд признает ее заслуги в смягчении безобразных издевательств герцога над подданными.

Для характеристики произвола, царящего в герцогстве, показательна сцена, в которой камердинер приносит леди Мильфорд подарок герцога к ее предстоящей свадьбе с Фердинандом — шкатулку с брильянтами; стоимость их — семь тысяч человек, проданных герцогом иностранной державе (в данном случае, очевидно, Англии) для войны в Америке. Рассказ камердинера относится к самым глубоким по силе социального обличения эпизодам в драме: семь тысяч насильно набранных рекрутов отправились «добровольно» в Америку, после того как два человека, сопротивлявшиеся приказу герцога, были расстреляны на городской площади.

Эти страшные картины продажи многих тысяч людей в наемные армии иностранных государств были хорошо известны молодому Шиллеру из практики вюртембергского герцога Карла Евгения, продавшего

для пополнения своей вечно пустой кассы не одну тысячу своих подданных. Так, известно, что во время Семилетней войны Карл Евгений продал Франции шесть тысяч человек. Во время американской войны за независимость ландграф и герцог Брауншвейгский продали Англии около тридцати тысяч человек. Эти и подобные им факты, характерные для бесчеловечного произвола немецких князей, и заклеяены Шиллером в «Коварстве и любви».

Но не только этот эпизод,— вся драма в целом является самым значительным по силе социальной критики произведением Шиллера. Во всей немецкой просветительской литературе XVIII века нет произведения, которое с такой глубиной вскрывало бы пороки и несправедливость феодально-абсолютистского строя.

«Коварство и любовь» — наиболее реалистическая драма молодого Шиллера. Она имеет значение и как художественное произведение и как социальный документ огромной убеждающей силы. Вспомним известную характеристику положения Германии конца XVIII века, данную Энгельсом. «Почти невероятно,— пишет Энгельс,— какие акты жестокости и произвола совершали эти надменные князья по отношению к своим подданным. Эти князья, проводившие время только в наслаждениях и дебоше, разрешали всякий произвол своим министрам и правительственным чиновникам, которые могли, таким образом, топтать ногами несчастный народ, не боясь наказания, при одном только условии наполнения казны своих господ»¹.

Изображенные в драме Шиллера министры и правительственные чиновники с их «актами жестокости и произвола» являются образами типичных представителей того гнилого социального строя, который так ярко охарактеризован Энгельсом. Шиллер хорошо понимал всю обличительную силу своего произведения: 27 марта 1783 года он писал Рейнвальду, что стремится дать в своей драме «откровенное изображение различных всемогущих самодуров» (т. VIII, стр. 76).

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. V, стр. 5.

Безнравственному феодально-абсолютистскому обществу Шиллер противопоставляет мир простых и честных людей из народа — семью музыканта Миллера. Отношения в этой среде основаны на доверии, простоте и чистоте нравов, на взаимной любви детей и родителей. У музыканта Миллера свои понятия о морали и чести, ничего общего не имеющие с понятиями аристократического общества, и бедный скрипач гордится этими понятиями. Он старается спасти любимую дочь от тлетворного влияния развратных придворных нравов.

Драма «Коварство и любовь» открывается сценой, в которой скрипач отчитывает жену за то, что она поощряет ухаживания Фердинанда за Луизой. Зная, как прочны сословные перегородки, Миллер считает невозможным брак их дочери с сыном барона, а на унижительное для Луизы положение наложницы он ни за что не согласится. Сознывая свое низкое положение в обществе, музыкант тем не менее заботится о чести своей и семьи. Когда президент приходит с полицейскими в его дом и оскорбляет Луизу, Миллер дает ему решительный отпор. «Ваше превосходительство! — говорит он президенту. — Дитя, не во гнев вам будь сказано, плоть от плоти отца своего! Кто обзывает дочь продажной тварью, тот дает оплеуху отцу, но — пощечина за пощечину... Такая у нас существует такса, — уж не прогневайтесь... Вершите, как хотите, дела государственные, а здесь я хозяин... дерзкого гостя я выставляю за дверь. Не прогневайтесь» (II, 6). Несмотря на все эти робкие «не прогневайтесь», музыкант все же вооружается палкой и обороняется, когда полицейские по приказу президента набрасываются на Луизу, чтобы отвести ее к позорному столбу. В дальнейшем он ради дочери переносит тюремное заключение. Будучи бедным, он сперва с радостью принимает от Фердинанда кошелек с золотом, но с негодованием бросает его к ногам майора, когда узнает, что он отравил его дочь. Он приводит в

свой дом толпу народа и полицейских, чтобы схватить и наказать своих обидчиков. При всем своем послушании законам и обычаям феодального общества Миллер обладает чувством собственного достоинства, которым он не намерен поступаться.

Центральные положительные герои драмы — Фердинанд и Луиза. Оба они принадлежат к тому поколению людей XVIII века, которое было воспитано на литературе сентиментализма, на «Новой Элоизе» Руссо, «Памеле» и «Клариссе» Ричардсона, «Страданиях молодого Вертера» Гете. Этого нельзя забывать при оценке характеров и поступков положительных героев молодого Шиллера. Их действиями часто руководит не столько разум, сколько сердце, не расчет, а сильное чувство. Фердинанд и Луиза восстают против сословных преград во имя свободы чувств, во имя неотъемлемых прав человеческой личности.

Луиза всем сердцем любит Фердинанда, но не может побороть тайного предчувствия, что ее ожидает трагическая судьба, что сословные преграды, стоящие на ее пути к счастью, могут оказаться сильнее любви ее и Фердинанда. Это зловещее предчувствие скоро сбывается. Арест родителей повергает ее в мучительные сомнения: имеет ли она право подвергать отца и мать постоянной опасности из-за своего стремления к счастью? В таком настроении ее застаёт Фердинанд, который предлагает ей бежать с ним ночью из пределов герцогства. Луиза в этот момент решает пожертвовать личным счастьем ради родителей и поэтому просит Фердинанда забыть ее; бежать с ним она не может, и вообще он должен от нее отказаться, ибо ее мечты о любви и счастье были якобы преступны, они разрушили бы «вечный миропорядок». На слова Фердинанда: «Я покидаю родину, Луиза!» — она отвечает, что ее долг — остаться... (III, 4).

Фердинанд не понимает настроения девушки. Он допускает даже мысль, что тут может быть замешан любовник. Тем самым психологически подготавливается почва для необоснованных подозрений Фердинанда, приводящих его в конце концов к такому пароксизму ревности, что он готов поверить в возмож-

ность любовной связи Луизы с гофмаршалом фон Кальбом.

Поставленная перед необходимостью выбора между отцом и Фердинандом, она решает в пользу отца и пишет то, что диктует ей Вурм: «Диктуйте дальше! Я больше ни во что не вхожу. Перед кознями ада я бессильна» (III, 6).

Придя в себя, Луиза понимает, что ее разлучили с Фердинандом. Она попрежнему его любит, но вынуждена подчиниться обстоятельствам. Но это не означает, что она капитулировала перед враждебной ей придворной средой. Когда негодяй Вурм предлагает ей руку в надежде, что, оказавшись в безвыходном положении, беззащитная девушка будет рада стать его женой, она отвечает ему гневными словами: «Я задушила бы тебя в первую брачную ночь» (III, 6). С большим достоинством она защищает свое право на любовь к Фердинанду во время беседы с леди Мильфорд; аристократическому чванству придворной дамы Луиза противопоставляет свою нравственную чистоту. С презрением отказывается она от милостей бывшей любовницы герцога, и когда леди Мильфорд угрожает разлучить ее с Фердинандом, девушка с горячностью отвечает: «Вы... уничтожили рай двух влюбленных... Но помните, что как скоро вы и он под венцом сомкнете уста в поцелуе, мгновенно вырастет между вами призрак самоубийцы...» (IV, 7).

Луиза решила уйти из жизни. В последнем действии драмы девушка передает отцу письмо к Фердинанду, в котором объясняет, как их разлучили посредством коварного обмана. Отец закликает ее оставить мысль о смерти, она разрывает письмо в знак того, что между ней и Фердинандом все кончено, и предлагает отцу уехать из города. Но тут появляется Фердинанд. Когда Луиза узнает о том, что ее ждет смерть, она рассказывает ему, что написала письмо гофмаршалу по принуждению президента.

Демократизм Шиллера с особой силой проявился в той симпатии, с какой он обрисовал характер героини драмы. Не следует забывать, что в сущности именно Луиза явилась первой героиней из народа в

немецкой драме. Шиллер показал нравственное превосходство Луизы над женщинами аристократической среды. Она не только чиста и невинна, но и наделена высоким сознанием долга. Ей чужд какой бы то ни было эгоизм. Даже ее гордая соперница-аристократка, леди Мильфорд, вынуждена признать душевное величие этой девушки «низкого» происхождения. Луиза обладает подлинно героической возвышенностью чувств и стремлений. Она является в трагедии тем действующим лицом, которое наделено самыми высокими душевными качествами. Однако, будучи способной на подвиг самопожертвования и самоотречения, Луиза вместе с тем не является деятельной натурой. Она способна сохранить свою честь и достоинство, но не может бороться за свою любовь.

Пассивность — характерная черта немецкого бюргерства той эпохи, а Луиза плоть от плоти своей среды и своего времени.

Фердинанд, наоборот, образ исключительный для высшего общества. Но вместе с тем и он типичен для той эпохи.

Фердинанд впитал в себя идеи просветителей, проникся ненавистью ко всему, что противоречит природе. В этом отношении он истинный сын своего века, приверженец его прогрессивных идеалов. Культ природы и культ чувства, свойственные Фердинанду, являются выражением типичного для сентименталистов мировоззрения. В этом смысле характерны его слова, обращенные к Луизе, когда он предлагает ей бежать из герцогства: «Ты, Луиза, я и наша любовь! Не заключено ли в этом круге все небо? Или тебе не хватает еще чего-то четвертого?.. Нам с тобой ничего не нужно от мира, так зачем же вымаливать его благословение?.. Разве твои глаза перестанут нежно луниться только оттого, что лучи их отразятся не в волнах Рейна, а в волнах Эльбы или же Балтийского моря?.. На что нам вся пышность городов? Где бы мы ни были с тобою, Луиза, всюду восходит и заходит солнце, а это такое дивное зрелище, перед которым бледнеет самая смелая фантазия художника. Пусть мы будем лишены возможности молиться в храмах,

зато когда настанет ночь с ее трепетом восторга, плывущий по небу месяц будет призывать нас к покаянию, а звездный храм будет вместе с нами в благоговейном молчании воссылать господа богу хвалу» (III, 4).

В подобных речах немало наивного, излишне сентиментального. Но молодое прогрессивное поколение накануне французской революции, восхищавшееся Юлией и Сен-Пре, Полем и Виргинией, Вертером и Лотгой, не менее восхищалось героями «Коварства и любви». Их возвышенные чувства, свободолюбивые стремления, благородные идеалы равенства и братства, величие души, защита прав сердца и свободы любви, их гневный протест против всего, что скрывает человека, были отражением передовых стремлений предреволюционной эпохи.

В отличие от Луизы, пассивно жертвующей собой и своим счастьем, Фердинанд активно борется против ненавистного ему придворного мира. Он отказывается быть игрушкой в руках отца; поверив же обману, думая, что Луиза неверна ему, он как бы свершает над ней суд и приговаривает ее к смерти за измену. Если в поступках Фердинанда и сказывается горячность, то она всегда неотделима от истинно благородных стремлений, присущих его натуре. Его самоубийство является актом протеста против общества, загрязнившего его самое святое чувство. И даже в последний час, уже приняв яд, он обнажает шпагу, чтобы покарать главного виновника своего несчастья — отца.

Фердинанд и Луиза погибают, но моральная победа на их стороне. Любовь восторжествовала над миром коварства, хотя эта моральная победа покупается дорогой ценой, ценой гибели двух прекрасных молодых существ.

Реализм Шиллера с огромной силой проявился в том, что трагическое выступает у него не как следствие рока или мистических потусторонних сил, а как результат совершенно определенных и конкретных социальных условий. В гибели Фердинанда и Луизы повинен несправедливый социально-политический строй — строй феодализма. В своей трагедии Шиллер

вскрыл всю его бесчеловечность. Вместе с тем нельзя не отметить, что гневный протест Шиллера и здесь, как и в предыдущих драмах, сочетается с сознанием бессилия изменить существующие порядки. Это получило выражение в том, что Фердинанд не нашел для себя иного выхода, кроме самоубийства. Нужно, однако, сказать, что, несмотря на это, в целом «Коварство и любовь» явилось произведением подлинно революционного звучания. Как во времена Шиллера, так и в дальнейшем, вплоть до наших дней, эта драма звучит как гневное обвинение и суровый приговор всему миру социальной несправедливости.

Три драмы молодого Шиллера — «Разбойники», «Заговор Фиеско в Генуе» и «Коварство и любовь» — наиболее значительные памятники драматургии XVIII столетия, которые имели огромное значение для немецкой литературы и общественной мысли. Идя по стопам Лессинга и Гете, Шиллер продолжил и развил дальше принципы реалистической просветительской драмы. Высокая идейность драматургии Шиллера сочеталась с замечательным художественным мастерством. Уже три пьесы молодого автора свидетельствовали о силе его драматургического дарования. Острота и напряженность конфликтов, четкая обрисовка характеров, драматизм ситуаций, живой диалог — все эти элементы драмы были спаяны в произведениях Шиллера его могучим темпераментом борца за идеалы человечности и социальную справедливость. Есть особая прелесть в той свежести и непосредственности, которая характеризует юношеские драмы Шиллера. В них ощущается страстная взволнованность самого автора, его горячее сочувствие героям, его забота о судьбах своего народа.

Первые произведения Шиллера прославили его не в одной Германии, но и далеко за ее пределами. Драмы молодого Шиллера очень быстро появились в переводах на иностранных языках. Первый французский перевод «Разбойников» относится к 1785 году, английский — к 1792 году, русский — к 1793 году. Значительное внимание все три драмы привлекли во Франции. В частности, в восторге от них был французский

драматург-просветитель Луи Себастьян Мерсье, который в своих социально-политических пьесах, написанных в 1770—1780 годах, выступал не только против дворянства, но и против буржуазии в защиту трудящегося «четвертого сословия». Незадолго до французской революции Мерсье специально приехал в Германию и посетил Мангейм, чтобы посмотреть на сцене постановку драм Шиллера. Об этом Шиллер сообщает в письме Фердинанду Губеру от 26 октября 1787 года. «Мерсье сейчас в Мангейме, и для него играли «Разбойников». Он хочет перевести мои пьесы на французский и написать к ним предисловие. Книга будет называться «Les oeuvres dramatiques de Mr. Schiller» (т. VII, стр. 189). В годы первой буржуазной революции драмы Шиллера пользовались большою популярностью во Франции.

В более позднее время Шиллер часто весьма критически высказывался о своем творчестве периода «бури и натиска», особенно резко он отзывался о «хаосе композиции» и «необузданности» стремлений своих юношеских драм. Но при всем этом он всегда сознавал, что «три мощных его первенца» были и остались выражением идей и чаяний народных масс в предреволюционную эпоху, что они возникли при сиянии утренней зари, предвещавшей французскую революцию 1789 года.





Глава шестая

Жизнь в Мангейме.— Статьи о театре.— Издание журнала «Рейнская Талия».— Шарлотта фон Кальб.— Разрыв с Мангеймским театром. — Переезд в Лейпциг и дружба с Готфридом Кернером.— Гимн «К радости», «Философские письма».— Переезд в Дрезден.— Литературные планы.

I

В годы работы в Мангейме у Шиллера появилась уверенность в правильности избранного им пути. Если раньше он вынужден был скрываться, вести уединенный образ жизни, то теперь он всюду желанный гость, знакомства с ним ищут, быть в его обществе считают честью. Вращаясь в различных сферах мангеймского общества, Шиллер постепенно избавляется от неуклюжих манер, от свойственной ему застенчивости.

Особенно близко сошелся Шиллер с кружком артистов Мангеймского театра. Эта тесная дружба имела и свои положительные и отрицательные стороны: с одной стороны, она помогла Шиллеру ближе ознакомиться с театром, приобрести много полезных сведений об актерском мастерстве и условностях сцены. В этом отношении особенно важна дружба драматурга с крупнейшими актерами тогдашней немецкой сцены, исполнителями главных ролей в трех его драмах: Беком, Бейлем, Ифляндом. Тесное общение и сотруд-

ничество с труппой театра плодотворно сказались на дальнейших драматических произведениях поэта как в смысле лучшего овладения драматургической техникой, так и в мастерстве обрисовки характеров и углублении мотивировки поведения действующих лиц. Но с другой стороны, сближение Шиллера с актерами имело и свои отрицательные стороны: оно вовлекло его в бурную жизнь артистической богемы с частыми кутежами, мимолетными романами и т. д., что не могло не отвлекать поэта от творческой работы. К чести Шиллера нужно сказать, что его увлечение жизнью богемы носило кратковременный характер.

Вращаясь в мангеймских кругах, Шиллер знакомится с членами масонских лож, посещает их собрания и увлекается идеями иллюминатов. Иллюминаты были членами тайного общества, ставившего своей целью распространение нравственных начал и просвещения. Они стремились к замене государственной религии и церкви деизмом и к установлению республики. Оторванные от народных масс, иллюминаты надеялись осуществить свои планы «сверху» и поэтому старались привлечь в свои ряды высокопоставленных и авторитетных лиц. Сам поэт, насколько нам известно, не стал масоном, но идеи иллюминатов, несомненно, некоторое время оказывали на него известное влияние, о чем свидетельствует образ маркиза Позы в «Дон Карлосе», отдельные взгляды которого совпадают с некоторыми идеями иллюминатов.

В феврале 1784 года Шиллер был избран членом недавно организованного Курпфальцкого немецкого общества. Общество это находилось под покровительством курфюрста, а президентом его был Дальберг. По замыслу его организаторов, общество в дальнейшем должно было сделаться не то академией искусств, не то академией наук. Для Шиллера избрание членом общества имело важное значение, ибо он все еще находился в положении бесправного «беглеца»; избрание же его в члены общества было равносильно предоставлению права гражданства курфюршества Пфальц. При официальном принятии поэта в общество 20 июля 1784. года он прочел доклад под заглавием

«Какое влияние может иметь хорошо устроенный театр» — заглавие, которое потом, при напечатании доклада, было изменено и сформулировано следующим образом: «Театр, рассматриваемый как нравственное учреждение». Доклад этот, как и ранее написанная статья «О современном немецком театре» (1782), имеет важное значение для характеристики эстетических взглядов Шиллера периода «бури и натиска».

В своей театральной эстетике Шиллер в период «бури и натиска» выступал как продолжатель принципов Лессинга. Автор «Гамбургской драматургии» видел в театре могучее средство просвещения и воспитания гражданских доблестей народа.

В своих статьях Шиллер выдвигает положение о высоком значении театра в развитии гражданского самосознания народа. «Область подсудности театру начинается там, где кончается царство светского закона. Когда справедливость слепнет, купленная золотом, и молчит на службе у порока, когда злодеяние сильного издевается над ее бессилием и страх человеческий связывает руку властей, театр берет в свои руки меч и весы и привлекает порок к суровому суду» (т. VI, стр. 16). Из этого высказывания Шиллера видно, что театр мыслился им как трибуна общественного мнения, осуждающего пороки современного общества. Вместе с тем «театр есть школа практической мудрости, путеводитель по гражданской жизни, верный ключ к сокровеннейшим входам в человеческую душу» (т. VI, стр. 19).

Театр учит справедливости, просвещает народ, распространяет верные понятия, высокие правила поведения. Благодаря ему «рассеивается туман варварства и мрачного суеверия, ночь уступает победоносному свету» (т. VI, стр. 21).

Шиллер сетует на то, что главы и попечители государств не понимают огромного политического значения театра, который мог бы «руководить со сцены взглядами народа на правительство и правителей» (т. VI, стр. 22). Не возлагая надежд на то, что правители феодальных государств реформируют театр, зная, что для них театр только развлечение, Шиллер

мечтает о том, чтобы передовые круги немецкого общества создали национальный театр. В этом отношении он выступает как прямой продолжатель Лессинга, также выдвигавшего идею демократического национального театра. В условиях феодальной раздробленности страны Шиллер, как и Лессинг, видел в театре средство духовного объединения немецкого народа. Он прямо заявляет, что поэты должны быть патриотами, помогающими формированию «духа нации».

Так как театр «проникает во все области человеческого знания, исчерпывает все жизненные ситуации и освещает все уголки сердца, так как он вмещает в себе все сословия и классы» (т. VI, стр. 22—23), то он и может явиться наилучшим средством воспитания национального самосознания народа. Для этого, однако, требуется, чтобы деятели театра и, в первую очередь, драматурги с полным чувством ответственности посвятили себя этому благородному делу. «Если бы во всех наших пьесах царила одна господствующая мысль,— пишет Шиллер,— если бы наши поэты согласились между собой и захотели установить крепкий союз ради этой конечной цели, если бы работами их руководил строгий выбор, их кисть была посвящена только народным интересам,— одним словом, если бы мы дожили до национального театра, то мы стали бы нацией» (т. VI, стр. 23).

Театр, по определению Шиллера, это — «открытое зеркало человеческой жизни» (т. VI, стр. 3); его необходимо превратить из места развлечения в школу политического и патриотического воспитания народа; пока это не будет достигнуто, «наши драматурги должны отказаться от патриотического тщеславия быть учителями народа» (т. VI, стр. 6).

В названных двух статьях Шиллер подчеркивает публицистический и демократический характер искусства; в применении к театру это означало выделение его воспитательно-просветительской роли. И это вполне понятно. Поскольку перед писателями третьего сословия стояли актуальные политические задачи — поучая и воспитывая, разрушить старую культуру феодально-абсолютистского общества — у молодого

Шиллера, как и у всех выдающихся представителей эстетики Просвещения XVIII столетия (Дидро, Лессинг), категория красоты всегда сопровождается категорией добродетели. Вот почему в обеих статьях так часто подчеркивается «нравственное значение театра», призванного прежде всего бичевать порок и восхвалять добродетель. Эти положения просветительской эстетики Шиллер усердно проводил в своей драматургической практике и пропагандировал в основном им журнале «Рейнская Талия». Кроме художественных произведений и критических статей, в нем печатались рецензии на постановки Мангеймского театра. Как в свое время Лессинг, так и редактор «Рейнской Талии» предъявлял высокие эстетические требования деятелям искусства и резко критиковал плохую игру артистов, когда сталкивался с ней, чем с первого же номера нажил себе немало врагов в театральном мире Мангейма. Это обстоятельство было весьма некстати для Шиллера, потому что он находился в стесненном материальном положении, был обременен долгами и надеялся изданием журнала поправить свои дела.

В Мангейме Шиллер познакомился с Шарлоттой фон Кальб, молодой замужней женщиной с незаурядными умственными способностями. Увлечение ею продолжалось много лет, то прерываясь, то опять возобновляясь, и принесло Шиллеру немало горечи и страданий. Об этих страданиях лучше всего свидетельствуют два интимных стихотворения поэта, где он в горьких словах говорит о мучительной внутренней борьбе, вызванной любовью к женщине, принадлежащей другому. Первое из них «Борьба» — самое чувственное из всех стихотворений, созданных Шиллером. Его тема — страстная любовь и необходимость отречься от нее. В первоначальном варианте это стихотворение носило название «Вольнодумство страсти», и в нем с большой силой звучали атеистические мотивы, приглушенные Шиллером в окончательном варианте. Второе стихотворение озаглавлено «Резиньяция» и, повидимому, является выражением настроений поэта после первого разрыва с Шарлоттой, которая не согласилась на предложение Шиллера развестись с му-

жем и выйти за него замуж. Поэту кажется, что весна его жизни прошла безвозвратно и что никогда уже больше он не будет счастлив:

И я, и я в Аркадии родился,
И мне на утре дней
Цветущий мир в блаженстве поручился;
И я, и я в Аркадии родился,
Но был печален миг весны моей.

Май бытия не тешит нас возвратом,
Отцвел мгновенный пыл.
Безмолвный бог — о, плачьте над собратом! —
Безмолвный бог, рассвет сведя с закатом,
Мой факел опустил.

(т. 1, стр. 50, перев. А. Кочетков.)

Однако это мрачное настроение поэта было временным. Вскоре после разрыва с Шарлоттой он увлекся Маргаритой Шван, дочерью издателя и книго-торговца в Мангейме.

Шарлотта фон Кальб, имевшая большие связи в высших аристократических кругах, познакомила Шиллера с веймарским герцогом Карлом Августом, который стремился прославиться в качестве покровителя немецкой литературы и привлекал к своему двору писателей и поэтов. В то время в Веймаре уже жили Виланд и Гете. Карл Август гостил в Дармштадте, когда Шарлотта представила ему молодого, но уже широко известного во всей Германии поэта. Шиллер прочел в избранном кругу, в присутствии герцога, первый акт своей новой драмы «Дон Карлос». Драма произвела большое впечатление на присутствующих. Карл Август пожаловал автору чин веймарского советника, но ничем не облегчил его бедственного положения. А между тем материальные дела Шиллера становились все хуже и хуже. Друг поэта в Штутгарте, который в свое время дал ему займы деньги на издание «Разбойников», обанкротился и бежал в Мангейм. Нужно было уплатить стародавний долг, а денег не было. К тому же отношения Шиллера с Мангеймским театром и его директором Дальбергом окончательно испортились. Дальберг стал до того пренебрежительно относиться к условиям контракта с

молодым драматургом, доставившим своими пьесами огромную славу Мангеймскому театру, что поставил «Коварство и любовь» из рук вон плохо. Шиллер направил Дальбергу резкое письмо, в котором высказал свою обиду на Мангеймский театр: «Я верю и надеюсь, что писатель, поставивший три пьесы на сцене, имеет право на уважение»¹.

Это письмо ничего не изменило; отношения с директором театра и с актерами были испорчены, и надо было искать другое место и другую работу.

II

В эти трудные минуты поэт вспомнил о письме, полученном им уже полгода назад от группы почитателей из Лейпцига. Этот кружок состоял из Готфрида Кернера, молодого ученого, сына саксонского генерал-суперинтенданта, Фердинанда Губера, молодого писателя и переводчика, и двух сестер — Доры и Минны Шток, невест обоих молодых друзей; все они были восторженными поклонниками таланта Шиллера. В разгаре первых успехов в Мангейме Шиллер забыл ответить на полученное от них письмо. Теперь же, осенью 1784 года, в тяжелые дни поисков нового пристанища, поэт написал своим незнакомым друзьям в Лейпциг и откровенно поделился своими затруднениями. На письмо пришел ободряющий ответ.

22 февраля 1785 года поэт, положение которого в Мангейме стало совершенно невыносимым, сообщает Кернеру: «Я больше не могу оставаться в Мангейме. С несказанно стесненным сердцем пишу я вам, мои милые. Я больше не могу здесь оставаться. Двенадцать дней вынашивал я это в сердце, словно решение уйти из мира. Люди, отношения, земля и небо гадки мне. У меня нет здесь ни души, ни единой души, которая заполнила бы пустоту в моем сердце, нет ни подруги, ни друга; а от того, что еще могло бы быть дорого мне, меня отделяют условности, обстоятельства. С театром я разорвал контракт...

¹ И. Шерр, Шиллер и его время, М. 1875, стр. 166.

Вы меня примете? Видите ли, откровенно говоря, я уже торжественно и бесповоротно объявил в Мангейме, что недели через три, через месяц отправлюсь в Лейпциг... Лейпциг в мечтах и чаяниях кажется мне розовой зарей, встающей из-за лесистых холмов... До сих пор судьба разрушала все мои планы. Мое сердце и моя муза должны были смиряться перед необходимостью. И нужна именно такая революция в моей судьбе, для того чтобы мне стать совсем другим человеком — стать поэтом» (т. VIII, стр. 104—105).

Уже 30 марта последовал ответ Кернера, что друзья примут Шиллера в Лейпциге с распростертыми объятиями. Одновременно Кернер прислал поэту вексель на солидную сумму денег, чтоб он мог расплатиться со всеми долгами и иметь средства на дорогу в Лейпциг. Так началась дружба между Готфридом Кернером и Шиллером, которая продолжалась до самой смерти поэта.

Кернер был разносторонне образованным, талантливым критиком и историком, человеком честной и чистой души, беспредельно преданным Шиллеру, гениальность которого он сразу понял и оценил. В Кернере поэт обрел истинного друга, которому он мог писать и рассказывать все, вплоть до мельчайших деталей о своих литературных планах. Он всегда находил в нем отзывчивого собеседника и вдумчивого советчика, способного помочь в теоретических и эстетических вопросах. Будучи сам разносторонним знатоком искусства, историком, литературным критиком и музыкантом, Кернер не раз помогал своему другу-поэту в поисках и уяснении того или иного поэтического сюжета. Кроме того, Кернер до конца жизни Шиллера был его интимным другом, которому он изливал свои самые сокровенные мысли, к которому обращался за советами по самым интимным вопросам. Наконец, Кернер немало помогал поэту и в материальном отношении, причем делал он это всегда с благородством и большой деликатностью. Так, например, когда Шиллер находился уже в Лейпциге, Кернер писал ему в письме от 8 июля 1785 года из Дрездена: «Как только ты будешь в чем-нибудь нуждаться, пиши мне с первой

почтою и назначай сумму. Если б я был вдвое богаче и ты был бы вполне уверен, что для меня сушие пустяки помогать тебе всю жизнь, то я никогда не осмелился бы сделать тебе подобного предложения: я знаю, что ты в состоянии заработать кусок хлеба, но позволь мне хоть на один год вывести тебя из этой необходимости»¹.

Как только Шиллер получил сердечное приглашение Кернера и его друзей, он сразу же приступил к ликвидации своего весьма скромного хозяйства в Мангейме.

Семнадцатого апреля Шиллер прибыл в Лейпциг. Кернер в это время находился по служебным делам в Дрездене. Шиллера встретили Губер и сестры Шток, которые позаботились о том, чтобы поэт ни в чем не нуждался. С этого момента для Шиллера начинается беззаботная жизнь: в течение двух лет он фактически был гостем Кернера. В первые дни пребывания в Лейпциге поэт тосковал по Маргарите Шван, оставшейся в Мангейме. Он обратился с письмом к ее отцу, в котором просил руки его дочери. Издатель Шван предоставил решение вопроса самой Маргарите, а та отказала Шиллеру, который тяжело переживал эту новую утрату. Стремясь забыть свое горе, он отдался творческой работе и охотно принял предложение друзей поселиться на лето в деревне Голис, недалеко от Лейпцига. Губер с Минной и Дорой Шток часто приезжали к нему в гости, и здесь в маленьком деревенском домике друзья вместе читали и пели. Скоро из Дрездена приехал и Кернер. Родители его умерли, он унаследовал значительное состояние и теперь решил отпраздновать свою свадьбу с Минной Шток. Согретый дружбой Кернера, Губера и их подруг, Шиллер ожил. Именно в это время он создает свой гимн «К радости», начало которого мы приводим в переводе Ф. Тютчева:

Радость, первенец творенья,
Дщерь великая отца,
Мы, как жертву прославленья,
Предаем тебе сердца!

¹ И. Ш е р р, Шиллер и его время, М. 1875, стр. 174.

Все, что делит прихоть света,
Твой алтарь сближает вновь;
И душа, тобой согрета,
Пьет в лучах твоих любовь.

(т. I, стр. 54.)

Значение этого произведения не ограничивается конкретным поводом, приведшим к его созданию. Шиллер выразил здесь важнейшие стороны своего гуманистического мировоззрения, веру в человека, любовь к жизни, убеждение в том, что лучшие начала должны восторжествовать над злом. Дружба, радость, любовь к человечеству редко воспевались с таким энтузиазмом, как в этом стихотворении. И после каждой строфы хор повторяет восторженный гимн радости, обращенный ко всему человечеству: «Обнимитесь, миллионы!..» Гимн «К радости» является призывом к людям объединиться в общем стремлении к радости и счастью. Это замечательное произведение вдохновило двух великих композиторов. Людвиг ван Бетховен положил его в основу финала своей могучей девятой симфонии, а П. И. Чайковский написал «Кантату для соло, хора и оркестра» на слова шиллеровского гимна «К радости».

Во время пребывания в деревне Голис Шиллер возобновляет работу над драмой о Дон Карлосе. Она все больше затягивалась, так как автор несколько раз менял план драмы. Дело в том, что период работы над «Дон Карлосом» был периодом перелома в идеологическом и в художественном развитии Шиллера. Когда в 1783 году в Бауэрбахе, после окончания «Коварства и любви», поэт приступил к изучению материалов по истории испанского инфанта, он, как свидетельствуют первые наброски «Дон Карлоса», имел намерение написать трагедию в духе драматургии «бури и натиска». Но впоследствии, по мере того как Шиллер все больше разочаровывался в плодотворности этого движения, содержание и форма новой драмы, как это будет показано в следующей главе, принимают иной характер.

Его сомнения относительно эффективности штюрмерской программы углубляются. Причины этого перелома были многообразны. Они включали и сознание

бесплодности призывов к революционному действию в отсталой и раздробленной Германии. Понимание одиночества штюрмеров отразилось в письме к Вильгельмине фон Вольцоген (начало 1783 г.), в котором Шиллер сетовал: «Я с горячею любовью обнимал полмира, а в конце концов узнал, что держал в своих объятиях глыбу снега»¹.

Выше уже отмечался интерес Шиллера к таким явлениям, как деятельность немецких масонских лож, которые ориентировались не на демократический переворот снизу, а на реформы «сверху», совершаемые просвещенным монархом, какой-нибудь «светлой личностью» на троне, дарующей народу свободу. В момент, когда он начал разочаровываться в идеалах «бури и натиска», Шиллеру пришлось по душе подобные воззрения, возникшие на почве незрелости демократического движения в тогдашней Германии.

Неправильно было бы понимать отход Шиллера от позиций «бури и натиска» только как его отказ от борьбы с феодализмом. Дело обстояло сложнее, ибо не все в самом штюрмерстве было одинаково прогрессивным. Так, мы знаем, что уже в первых своих драмах Шиллер критически расценивал индивидуализм штюрмеров. Теперь Шиллер выдвигает идею служения общественному благу как высшее проявление человеческой личности. Само освобождение личности от социальных оков мыслится Шиллером в связи с преобразованием всего общества на новых началах.

После женитьбы Кернер переселился в столицу Саксонии Дрезден. Шиллер прожил еще некоторое время в Лейпциге. Он скучал по своему другу. Когда последний пригласил поэта переехать к нему, тот с радостью согласился и 11 сентября 1785 года выехал в Дрезден. Кернер владел поблизости от Дрездена, в деревне Лошвиц, небольшим домом с виноградником, куда он с семьею выезжал на лето. В этом домике и поселился поэт. Ему были предоставлены все условия для литературной работы. Здесь был совершенно

¹ И. Шерр, Шиллер и его время, М. 1875, стр. 145.

переделан и закончен «Дон Карлос», начата новая драма «Мизантроп», оставшаяся, однако, незавершенной, составлен план романа «Духовидец» и написаны первые его главы.

Здесь же были закончены «Философские письма» — самое значительное философское сочинение молодого Шиллера, написанное в эпистолярной форме.

В предисловии автор пишет: «Несколько друзей, одушевленных одинаковой любовью к истине и нравственной красоте, пришедшие совершенно разными путями к одному и тому же убеждению и вззирающие теперь успокоенным взглядом на пройденный путь, решили изобразить в образе двух юношей различных характеров некоторые перевороты и эпохи мышления, некоторые блуждания мудрствующего разума и представить их свету в форме переписки» (т. VI, стр. 26).

Первоначально предполагалось, что «Философские письма» будут действительно коллективным сочинением Шиллера (выступающего под именем Юлия) и Кернера (выступающего под именем Рафаэля), но последний ограничился написанием лишь одного письма, и Шиллер сам написал все остальные письма Юлия и Рафаэля.

В «Философские письма» вставлен целый трактат «Теософия Юлия». Изложенные в нем мысли о религии, природе, человеке являются характерными для философии сентиментализма XVIII века. Этот раздел, несомненно, написан раньше всех остальных и по духу близок стихам «Антологии на 1782 год». Он связан еще с мировоззрением «бури и натиска». Но сами «Философские письма», созданные в основном уже позднее, отражают тот перелом в мировоззрении, который в эти годы переживал Шиллер.

Мечтательный идеализм Юлия противостоит «скептицизму и свободомыслию» Рафаэля, то есть материализму XVIII века, который, как мы знаем, понимался Шиллером как философия эгоизма и эпикурейства. Мещанские идеалистические предрассудки против материализма, свойственные Шиллеру в период «бури и натиска», еще усилились в эти переломные годы, хотя пока, в этом сочинении, его идеалистические воззре-

ния не были еще оформлены в определенную философскую систему.

Убедившись в том, как много пробелов имеется в его общем образовании и как много придется ему учиться, чтобы быть на высоте исторических, философских и художественных знаний эпохи, Шиллер со свойственным ему пылом отдается научным занятиям. Особенно привлекала поэта история. Он читает книги по истории нидерландской революции, которая его заинтересовала в связи с работой над «Дон Карлосом», а также занимается изучением материалов по истории Тридцатилетней войны. Так, он сообщает Кернеру в письме от 15 апреля 1786 года: «С каждым днем мне все дороже становится *история*. На этой неделе я читал книгу по истории Тридцатилетней войны, и голова моя все еще не остыла от этого чтения. Подумать только, что эпоха величайших национальных бедствий была одновременно блистательнейшей эпохой человеческой силы! Сколько великих людей породил этот мрак! Мне бы хотелось лет десять кряду не изучать ничего, кроме истории. Кажется, я стал бы совсем другим человеком» (т. VIII, стр. 134).

Живя в Лейпциге и Дрездене, Шиллер установил связи с местными литературными кругами. Из новых знакомых этих лет необходимо особенно выделить известного издателя Гешена в Лейпциге, который в дальнейшем издал целый ряд произведений Шиллера.

В 1786—1787 годах поэт через Кернера был введен в дрезденское общество. Здесь он познакомился с красивой дочерью офицерской вдовы Марией Генриеттой фон Арним, в которую он влюбился. Однако мать девушки весьма высоко ценила богатство и ни во что не ставила талант, поэтому она не допускала даже мысли, что ее дочь может стать женой бедного поэта. Кернер уговорил Шиллера уехать из Дрездена, чтобы вылечиться от этой безнадежной любви.

Шиллер мог сделать выбор между двумя городами, куда его усиленно приглашали, — между Гамбургом и Веймаром. Крупнейший немецкий актер того времени Фридрих Шредер недавно оставил Вену и сделался директором Гамбургского национального те-

атра, в котором два десятилетия назад работал Лессинг. Шредер был в восторге от новой, недавно законченной драмы Шиллера «Дон Карлос» и прислал автору приглашение переехать в Гамбург для работы в руководимом им театре. Шредер писал Шиллеру: «Я дивился смелой идее в «Разбойниках», дивился «Фиеско», но всегда сомневался, чтобы такое высокое дарование могло прийти к простоте и естественности, необходимым для успеха каждого драматического произведения. Но ваш «Карлос» доказал мне противное, и я ничего так не желаю, как ближе сойтись с вами,— с вами, ибо только вы можете осуществить мои идеи»¹.

В предложении Шредера было много заманчивого. Но по трезвом размышлении Шиллер пришел к выводу, что новая попытка работать в театре закончится таким же крахом, как три года тому назад в Мангейме, что театральная среда неминуемо вовлечет его опять в свои будничные дразги, сплетни и ссоры. Поэтому Шиллер предпочел поехать в Веймар, куда его усердно приглашал Виланд для сотрудничества в издаваемом им литературном журнале «Немецкий Меркурий». Веймар привлекал Шиллера тем, что, с тех пор, как там поселились Виланд, Гете и Гердер, этот город стал центром немецкой литературы.

¹ И. Шерр, Шиллер и его время, М. 1875, стр. 179.





Глава седьмая

«Дон Карлос» — драма переходного периода от «бури и натиска» к классицизму. — Испанский инфант как историческая личность и как герой драмы Шиллера. — Характеристика двух борющихся лагерей: лагеря тирании и лагеря свободы. — Основные действующие лица. — «Дон Карлос» как драма «рупора идей». — Поэза и проблема «революции сверху». — «Письма о «Дон Карлосе».

Нет, для моих священных идеалов
Наш век еще покуда не созрел.
Я гражданин грядущих поколений.

(Слова Позы в «Дон Карлосе».)

I

К работе над «Дон Карлосом» Шиллер приступил в 1783 году. В письме Рейнвальду от 14 апреля 1783 года, характеризуя свое отношение к сюжету о Дон Карлосе, Шиллер развивает попутно целую теорию о том, как должен относиться драматург к своим положительным героям. «Надо быть не столько живописцем своего героя, — пишет Шиллер, — сколько его возлюбленной, его задушевным другом. Участливость любящего подмечает в сто крат больше нюансов, нежели самый зоркий взгляд наблюдателя. Благополучие и неудачу, счастье и несчастье любимого нами мы впитываем в себя куда большими дозами, чем то, что мы не так любим, хотя и изучили досконально. Посе-

му «Юлий из Тарента» растрогал меня больше, чем Лессингова «Эмилия», хотя Лессинг несравненно наблюдательнее Лейзевица. Лессинг был надсмотрщиком над своими героями, а Лейзевиц был их другом. Поэт, если можно так выразиться, должен сам себе быть читателем, а если он поэт театральный — сам себе партнером, публикой...» (т. VIII, стр. 81).

Таким «героем-другом» и вместе с тем во многом двойником автора, выразителем его взглядов и идей был сначала для Шиллера испанский инфант. В цитированном выше письме Шиллер признавался: «В известной мере он заменяет мне возлюбленную. Я ношу его в своем сердце, брожу с ним по полям и лесам в окрестностях Бауэрбаха... У Карлоса, если я смею прибегнуть к такому сравнению, душа шекспировского Гамлета, кровь и нервы лейзевицевского Юлия, пульс — мой. Кроме того, я считаю долгом в этой пьесе отомстить своим изображением инквизиции за поруганное человечество, пригвоздить к позорному столбу их гнусные деяния. Я хочу, — пусть даже из-за этого мой Карлос будет потерян для театра, — чтобы меч трагедии вонзился в самое сердце той людской породы, которую он до сих пор лишь слегка царапал» (т. VIII, стр. 81—82).

Дон Карлос, подобно Фердинанду в «Коварстве и любви», оказывался жертвой деспотического произвола своего отца. Коварную роль, подобную той, которую играет в «Коварстве и любви» секретарь Вурм, должны были играть здесь монах Доминго и герцог Альба, тогда как роль жертвы семейного деспотизма выпадала на долю королевы Елизаветы, молодой жены Филиппа II. Конфликт был между силами тиранин и отдельными личностями, отстаивающими свое право на индивидуальную свободу.

Таков был первоначальный замысел драмы.

План «Дон Карлоса» подвергался пересмотру несколько раз. Шиллер работал над этой драмой почти пять лет и опубликовывал сперва (в 1785—1786 годах) отдельные фрагменты из нее, пока, наконец, летом 1787 года не выпустил ее после новой переработки целиком.

Сам Шиллер связывал развитие своего драматического замысла с идеологической эволюцией, пережитой им в годы создания «Дон Карлоса». В «Письмах о «Дон Карлосе» он в самом начале прямо заявляет: «Дело в том, что за время моей работы над нею, которая вследствие разных перерывов затянулась на довольно продолжительное время, многое изменилось во мне самом. В различных судьбах, которые претерпел за это время мой образ мыслей и чувств, неизбежно должно было принять участие и это произведение. То, что по преимуществу увлекало меня в нем вначале, оказывало в дальнейшем это действие уже слабее, а к концу почти совсем остыло. Новые идеи, зародившиеся во мне тем временем, вытеснили прежние; сам Карлос снизился в моем мнении... место его занял маркиз Поза» (т. VI, стр. 579—580).

Для того чтобы не оставалось никаких сомнений в том, что дело было не только в изменении художественных взглядов автора, но и в идейном сдвиге, укажем, что Шиллер именно в это время задумал план никогда не осуществленной второй части «Разбойников». «После «Карлоса», — продолжает Шиллер в цитированном письме к Дальбергу, — я приступлю ко второй части «Разбойников», и она станет полнейшим оправданием первой, все аморальное должно в ней перерасти в самую высокую мораль». Карл Моор, который «для искупления аморальных деяний» отдает себя добровольно в руки правосудия, должен был, повидимому, стать человеком, стремящимся преодолеть пороки общества не восстанием против него, а моральной деятельностью в пределах этого общества.

Когда Шиллер писал свою драму об испанском инфанте, действительная история его личности, жизни и смерти была еще очень неясной, полуполюгендарной. Исторические документы, относящиеся к Дон Карлосу, тогда лежали еще в испанских государственных архивах, они сделались доступными для исследователей и были опубликованы гораздо позднее. Исторический Дон Карлос не был таким, каким его рисует Шиллер в своей драме. Никакой любовной истории между инфантом и его мачехой, королевой Елизаветой, игра-

ющей у немецкого драматурга такую большую роль, не было.

При работе над трагедией Шиллер имел перед собой источники, отражавшие две противоположные точки зрения на события и участвовавших в них лиц. Испанский историк Феррарес в своей трактовке исходил из стремления оправдать сыноубийство Филиппа и поэтому всячески унижал Дон Карлоса. По его характеристике, Дон Карлос обладал отталкивающей внешностью и отличался дурными наклонностями. Он был пьяницей и распутником. Король Филипп II не допускал его к государственным делам и намеревался лишить его наследственного права на трон. Зная об этом, Дон Карлос решил насильственно завладеть короной отца. Филипп II проведал о замысле сына и арестовал его. Несколько месяцев спустя Дон Карлос умер в тюрьме, а еще через три месяца скончалась его мачеха, жена Филиппа II, Елизавета, которая первоначально предназначалась в жены инфанту.

Совсем в ином виде представляла история гибели Дон Карлоса у французского писателя XVII века аббата Сен-Реалья в его «Истории Дон Карлоса». Соединив исторические факты, анекдоты из жизни испанского двора и собственные домыслы, Сен-Реаль создал романтическую повесть о несчастной любви испанского инфанта. Дочь французского короля Елизавета Валуа должна была стать женой Дон Карлоса. Но его отец Филипп II, овдовев, решил сам жениться на французской принцессе. Новая жена Филиппа II покорила сердце Дон Карлоса. В отсутствие короля она увиделась с принцем, и они объяснились друг другу в любви. Королева и принц продолжали тайно встречаться, пока их счастье не было разрушено коварными интригами придворных. В сговоре против принца и королевы участвовали принцесса Эболи, которая мстила принцу за то, что он отверг ее любовь, побочный брат Филиппа II, Дон Хуан, по той же причине мстивший королеве, муж Эболи, Рюи Гомес, и ее любовник — государственный секретарь Перес. Лишенный возможности частых встреч с возлюбленной, Дон Карлос сносился с ней через посредство маркиза

Позы. Король заподозрил последнего в покушении на свою супружескую честь и приказал его тайно убить. Между тем принц добивался того, чтобы его назначили правителем нидерландских владений, но король назначил вместо него герцога Альба. Тогда Дон Карлос, сговорившись с нидерландцами, решил тайно бежать к ним, но был захвачен в дороге, предан суду инквизиции и казнен по ее приговору.

Пользуясь различными источниками, Шиллер создал в конце концов свою третью концепцию событий, которая составила основу фабулы его драмы. Как было сказано, первоначально драматург имел в виду поставить в центре действия историю любви Дон Карлоса и Елизаветы. Политические мотивы в этом замысле ограничивались критикой семейного и религиозного деспотизма. Маркиз Поза играл во всей этой истории лишь роль поверенного принца в его любовных делах.

Во втором варианте на первый план были выдвинуты политические мотивы. В связи с этим Шиллер вводит в действие новую фигуру, отсутствовавшую в первоначальном замысле, — герцога Альба. Карлос представлен здесь не только влюбленным принцем, но и героем, выражающим свободололюбивые идеалы автора. Маркиз Поза попрежнему остается лишь поверенным любви Дон Карлоса. Первый акт этого варианта был опубликован Шиллером в «Рейнской Талии» в марте 1785 года.

В окончательном варианте на первый план выдвигается образ маркиза Позы, который становится выразителем новых тенденций в мировоззрении автора. В связи с этим вся семейная трагедия отодвигается на второй план, уступая место социально-политической теме. Меняется облик ряда персонажей. Более сложным становится образ Филиппа II. Герцог Альба, игравший во втором варианте центральную роль, делается здесь персонажем второстепенного значения. Неоднократные переделки привели к тому, что в окончательном варианте не все концы были сведены с концами и ряд моментов действия оказался недоста-

точно мотивированным. Но этот недостаток искупается богатством идейного содержания драмы.

К «Дон Карлосу» Шиллера нельзя подходить как к исторической драме, точно воспроизводящей события прошлого. «В трагедии Шиллера «Дон Карлос», — пишет Белинский, — Филипп изображен совсем не таким, как представляет его нам история, но это несколько не уменьшает достоинства пьесы, скорее увеличивает его. Альфиери в своей трагедии изобразил истинного, исторического Филиппа II, но его произведение все-таки неизмеримо ниже шиллерова. Что же до принца Карлоса, — смешно и смотреть, как на что-то серьезное, на искажение его исторического характера в трагедии Шиллера, ибо дон Карлос слишком незначительное лицо в истории»¹.

Дело не в том, что Шиллер изменил исторический характер тех или иных действующих лиц, а в том, как и с какою целью эти изменения были сделаны. Характер этих изменений был обусловлен теми идейно-политическими проблемами, которые Шиллер выдвигал в своем произведении. Сохранив лишь общий фон социально-исторических событий XVI века (реакционный характер монархии, мракобесие инквизиции, борьба Нидерландов за освобождение от испанского владычества), Шиллер использовал его для создания драмы, основу которой составляет конфликт политических принципов и идей, имевших актуальное значение для Германии XVIII века.

II

В «Дон Карлосе», как и в первых трех драмах Шиллера, друг другу противостоят два борющихся лагеря: лагерь деспотизма и тирании, с одной стороны, и лагерь свободы и гуманности, с другой. С величайшим мастерством показывает драматург столкновение этих двух враждебных миров уже с самого начала и проводит этот основной конфликт через все действие драмы. В первом явлении перед зрителем

¹ В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, Гослитиздат, М. 1948, т. II, стр. 56—57.

предстают монах Доминго, духовник короля, и наследный принц Дон Карлос. По приказу Филиппа II, монаху поручено шпионить за принцем, выведать причины его печали. Доминго кажется, что он напал на правильный след и разгадал глубокую тайну Дон Карлоса — его любовь к мачехе. Выполняя задание придворной камарильи, которая решила использовать любовь принца, чтобы погубить его, так как в нем видят человека, враждебного существующему деспотическому строю, монах прикидывается другом принца, но Дон Карлос понимает коварство Доминго и его друзей и отклоняет его услуги:

Недаром, видно, люди утверждают,
Что соглядатай и разносчик сплетен.
На свете больше сотворили зла,
Чем яд или кинжал в руках убийцы.
Напрасный труд! Ступайте к королю,
Когда вы благодарности хотите! (I, 1)

В следующей сцене мы являемся свидетелями свидания Карлоса со своим воспитателем и другом детства, вернувшимся только что из восставших Нидерландов, маркизом Родриго Позой. Маркиз озадачен болезненным видом и печалью своего молодого друга, на которого он возлагает все свои надежды в деле помощи Нидерландам:

Вы ль юный муж с отважным сердцем льва,
К которому я послан угнетенным,
Но гордым, героическим народом?
Не как Родриго я стою пред вами,
Не как товарищ ваших детских игр!
О нет, как человечества посланник
Я обнимаю вас, — в объятьях ваших
Фламандские провинции рыдают
И молят их от гибели спасти.
Они в крови потонут, если Альба,
Свирепый раб слепого фанатизма,
В Брюссель внесет испанские законы.
О Карла внук достойный, только в вас —
Надежда благородного народа.
Она погибнет, если ваше сердце
За счастье человечества не бьется (I, 2).

Карлос теперь уже действительно не тот свободолюбивый юноша, который когда-то был «исполнен

гордой веры, что к воскрешенью золотого века он поведет Испанию, — увы! — прекрасная, но детская надежда!». Теперь Карлос живет лишь «тайной, роковой» любовью к королеве, и хотя он сознает, что любовь эта совершенно безнадежна и неминуемо приведет его «к безумью иль на казнь» (I, 2), но отказаться от нее не в состоянии. В то время как придворная клика старается использовать эту несчастную любовь, чтобы погубить неугодного ей наследного принца, маркиз Поза стремится воспользоваться огромным влиянием королевы на своего юного друга, чтобы поднять его упавший дух, воскресить в нем энергию и пробудить сочувствие к страдающему народу Нидерландов.

При встрече королевы с Карлосом она просит принца забыть о том, что была его невестой. Елизавета взывает к его благородству, чувству долга:

Вы сердце в жертву принесли мне щедро,
А ведь оно принадлежит тем странам,
Что вам король в наследье передаст...
Любовь —

Великий долг ваш...

Отдайте

Все силы сердца будущей державе

(I, 5).

На принца эти слова оказывают желаемое действие: «Повелевайте! Все свершить готов я. Да будет так!» Это — первая победа маркиза. Но и противная партия не дремлет: ей удалось добиться у короля назначения герцога Альбы наместником в Брюссель в целях подавления восстания и наказания его руководителей. Король со всем двором спешит из летней резиденции Аранхуэс в Мадрид «судить еретиков».

В Мадриде Дон Карлос делает попытку примириться с отцом. «О, это страшно — одиноким быть, — говорит он отцу, — настолько одиноким быть на троне!» (II, 2). Но Филипп сурово отталкивает протянутую сыном руку. Отклоняет он и просьбу сына послать его вместо герцога наместником в Брюссель. Король подозрителен. Он боится сына, ибо Альба и Доминго уверили его, будто Дон Карлос стремится

завладеть отцовской короной. Но, побеседовав с сыном, он с неменьшей подозрительностью начинает относиться к Альбе и Доминго, понимая, что они преследуют какие-то свои цели.

Опасаясь примирения Филиппа с сыном, Альба и Доминго обдумывают коварные планы, чтобы помешать этому. Последний всеми силами стремится воспрепятствовать тому, чтобы принц унаследовал испанский трон. Он говорит герцогу Альба:

А инфант,—
Поверьте мне, его насквозь я вижу,—
Питает злобный умысел. Толедо!
Ведь это мысль безумца — стать регентом
И нашу веру правую отвергнуть!
Он новую воспринял добродетель,
Ту, что, сама себе довлея гордо,
Ни пред какой религией не хочет
Смиренно поклониться. Карлос — мыслит!
Он предался неслыханным химерам,
Он человека чтит!..

(II, 10).

Ненависть Доминго и Альбы к Карлосу — это ненависть политических, идейных врагов. Альба стремится к сохранению политического деспотизма, Доминго — к спасению власти церкви. Деизм и свободолюбие Карлоса представляют для них смертельную опасность. Поэтому они решают погубить принца.

Орудием для выполнения своего коварного плана они выбирают принцессу Эболи. Одним ударом, в одну ночь можно покончить как с ненавистным наследником, так и с королевой, которая сочувствует гуманным воззрениям принца. Принцесса Эболи тайно влюблена в Карлоса, она добивается встречи с ним, но убеждается в том, что он любит не ее, а Елизавету. Если Эболи, которую монах Доминго хотел сделать любовницей короля, до сих пор не соглашалась на эту роль, то теперь в порыве оскорбленного самолюбия она решает пойти на все, чтобы отомстить Карлосу, отвергнувшему ее любовь. Она вскрывает шкапулку Елизаветы и крадет письма принца, чтобы доказать Филиппу измену королевы. Король потрясен этим открытием. Но когда Альба и Доминго стре-

мятся разжечь в нем ревность и подогреть его сомнения, он чувствует, что им нельзя доверять, ибо ими движет ненависть к Карлосу. И вместе с тем Филипп не может отделаться от подозрений. В этом положении он особенно остро ощущает свое одиночество. Он мечтает о том, чтобы иметь около себя близкого друга, человека:

Дай друга мне с открытым, чистым сердцем,
С душой высокой, светлыми очами,
Чтоб он помог мне правду опознать (III, 5).

Король вспоминает, что среди его дворян есть один человек, никогда не заискивавший перед ним. Оценив бескорыстие Позы, он решает посоветоваться с ним. Узнав, что король зовет его к себе, маркиз Поза видит в этом удобный случай, чтобы убедить короля в необходимости дать свободу угнетенному народу Нидерландов. Маркиз Поза говорит с Филиппом II не как подданный, а как «гражданин мира» (III, 10). Он доказывает несправедливость деспотизма, защищает гражданские права народа и тоном пророка возвещает грядущую победу свободы и человечности над всеми формами гнета. Стремление народов к свободе нельзя остановить. Маркиз Поза горячо говорит в лицо Филиппу, что его политика является бесплодной попыткой остановить «истории всемирной колесо», и единственное, чего он добьется, — это то, что в памяти народов останется рядом с тиранами, подобными Нерону. Он призывает короля использовать свою власть на благо человечества и стать его освободителем:

Народу, процветанию народа
Отдайте мощь, служившую доньше
Лишь блеску трона. Возвратите людям
Былое первородство. Гражданин
Пускай, как прежде, будет средоточьем
Всех попечений трона и блюдет
Один свой долг священный — уважение
К правам собратьев (III, 10).

Сцена свидания Позы с Филиппом является центральной в драме.

Прямота и бескорыстие Позы завоевывают ему доверие короля. Хотя Филипп и не соглашается с доводами своего собеседника, но велит ему остаться при дворе и помочь «распутать тайну семейную». Для этого Филипп советует маркизу подружиться с Карлосом и с королевой, чтобы, наконец, узнать правду об их отношениях. Поза решает воспользоваться этим для осуществления своего плана: он предлагает Елизавете уговорить принца уехать тайно во Фландрию. Когда Карлос будет в Брюсселе, Нидерланды потребуют от короля свободы, и Филипп окажется вынужденным даровать ее народу. В Брюсселе все подготовлено для приезда Карлоса, принц найдет там друзей Позы — графа Эсмонта и Вильгельма Оранского. Королева Елизавета соглашается содействовать маркизу Позе и в этом.

Между тем король предъявляет королеве письма Дон Карлоса, она объясняет, что эти письма она получила еще тогда, когда была невестой Карлоса. И все же Филипп не может освободиться от своих подозрений. Маркиз Поза является к нему и приносит бумажник с любовными письмами, которые Эболи послала Дон Карлосу. Он же разъясняет королю, что, по его мнению, отношения между королевой и принцем носят не романтический, а политический характер. Поза говорит, что берется помешать предполагаемому бегству Дон Карлоса, если король даст ему, маркизу, неограниченные полномочия. Поза действительно арестовывает принца в комнате принцессы Эболи. Она думает, что причиной этого послужили украденные ею письма. В ней снова просыпается любовь к Карлосу, и, желая спасти его, она признается во всем королеве. По приказанию последней Эболи заточают в монастырь.

Придворная камарилья в отчаянии: Альба и Доминго видят в маркизе всемогущего министра и фаворита-временщика. Ими вынашиваются новые планы с целью отстранения Позы. Между тем непонятные для окружающих действия всесильного «временщика» Позы имели в виду облегчить Дон Карлосу побег в ближайшую ночь. Маркиз прекрасно понимает, что должен поплатиться за свои действия жизнью:

«Судьба Европы новой созревает в моем великом друге. Он — надежда Испании» (IV, 21). Эта мысль примиряет маркиза с предстоящей гибелью. Чтобы облегчить своему другу бегство, он, зная, что все письма, адресованные в Нидерланды, вскрываются, посылает письмо Вильгельму Оранскому, в котором сообщает, что якобы не Карлос, а он, Поза, влюблен в королеву. Спасенный таким образом от подозрений короля переодетый монахом принц ночью сможет проститься с Елизаветой и уехать в Брюссель.

Письмо Позы к Вильгельму Оранскому немедленно доставляют Филиппу, и оно производит действие — то действие, которого ожидал Поза: из кабинета короля выходит герцог Альба с радостным восклицанием: «Мы победили!» (IV, 24). Едва Поза успевает объяснить Дон Карлосу мотивы своих поступков и уверить друга в преданности, как сквозь решетку стреляют, и маркиз Поза падает убитый. Карлос склоняется к другу. В это время входит король, чтобы освободить сына от ареста, под которым он находился. Король теперь верит в невинность Карлоса, но принц, поняв, какого друга он потерял со смертью Позы, отталкивает руку примирения, протянутую ему отцом. Он называет Филиппа убийцей и заявляет о своем разрыве с ним.

Гранды молча осуждают короля, приказавшего убить Позу. Филипп в замешательстве, которое еще увеличивается от известия, что в Мадриде вспыхнуло восстание. Начальник дворцовой охраны, граф Лерма, втайне сочувствующий Дон Карлосу, сообщает принцу: мятеж поднят королевой, чтобы облегчить ему бегство в Брюссель.

Но герцогу Альба удалось за это время задержать монаха с бумагами, из которых ясно виден весь план бегства Дон Карлоса. Окончательно убедившись в виновности сына, задумавшего бежать в Нидерланды и возглавить их борьбу против Испании, Филипп II решает отдать Карлоса в руки инквизиции. Становится известным также, что перед побегом принц должен увидеться с королевой. Их подстерегают. Когда Дон Карлос в одежде монаха приходит ночью

проститься с королевой и сказать ей, что победил в себе любовь к ней и теперь жаждет лишь подвигов в борьбе за свободу, в покои королевы врывается Филипп, великий инквизитор и гранды. Король обращается к великому инквизитору:

Кардинал!

Я сделал все, что мог. Черед — за вами (V, 11).

Эти слова Филиппа II — приговор, обрекающий Дон Карлоса на смерть.

III

Лагерь деспотизма представлен в «Дон Карлосе» рядом фигур. Герцог Альба — типичный представитель феодальной знати. Он мечтает о власти и стремится к ней, не останавливаясь ни перед какими средствами. Его принципы сводятся к несложной формуле — сила есть право. Он убежденный монархист, верящий в то, что Испании предназначена миссия господствовать над другими народами. Себе же он стремится завоевать место как можно ближе к трону, чтобы достичь вершины власти и управлять даже самим королем.

Если Альба — представитель светских феодалов, то монах Доминго, духовник короля, воплощает в себе все отрицательные черты феодальной церкви. Он типичный иезуит. Благочестивые слова, маска набожности служат ему, чтобы прикрывать вполне земные, корыстные интересы церкви. Он объединяется с Альбой для борьбы против общих врагов — Карлоса и Позы. Доминго придерживается иезуитского принципа — цель оправдывает средства. Нет такой подлости, лжи, предательства, к которым он не прибегнет, если это ему нужно для утверждения мрачной власти церкви, для подавления свободы.

Оба эти характера отличаются полной определенностью. Ни один из них не знает колебаний. Иначе обрисован король. В Филиппе как бы две души. Он честолюбивый монарх, стремящийся распространить свою власть на весь мир. Он живой носитель принципа абсолютизма, жестокий и своевольный до самодурства.

Вместе с тем Шиллер наделяет его и человеческими чертами. Филипп томится своим одиночеством. Он чувствует, что для всех он король, а ему хотелось бы, чтобы перед ним не только преклонялись, как перед всемогущим властителем, но и любили в нем человека. Проблески человечности являются у Филиппа краткими и непрочными. Стоит ему столкнуться с сопротивлением своей воле, как мгновенно в нем пробуждается деспот, и он жесточайшим образом расправляется с теми, кто вызвал его гнев.

К придворному миру принадлежит и принцесса Эболи, страстно влюбленная в Дон Карлоса. Узнав о том, что он любит не ее, а королеву, Эболи в своей жажде мести не останавливается перед предательством. Однако любовь все же берет в ней верх, и она раскаивается в совершенном.

Отрицательным персонажам противопоставлены положительные герои драмы. Их отличает альтруизм, способность к самопожертвованию, отречению от своих интересов во имя блага близких или всего общества.

Такой благородной натурой является Дон Карлос. Личная драма отвлекает его от помыслов о народном благе. Но когда он видит подвиг маркиза Позы, пожертвовавшего своей жизнью ради друга и ради того, чтобы он смог вырваться из своей золотой клетки, Карлос решает посвятить себя борьбе за свободу.

Королева Елизавета обрисована Шиллером как воплощение высокого духовного благородства. Она борется со своим чувством и отрекается от любви к Карлосу, мечтая лишь о том, чтобы он посвятил себя благородной задаче облегчения участи угнетенных и покоренных Испанией народов.

Как ни сильны личные мотивы, движущие Карлосом и Елизаветой, в итоге своего духовного развития оба они приходят к тому, что жертвуют счастьем во имя более высокой цели — служения идеалам освобождения народов. Но то, к чему они приходят, является лишь итогом их эволюции, тогда как маркиз Поза, оказывающий столь значительное влияние на них обоих, с самого начала — человек, отрекшийся от личного блага во имя борьбы за право народа.

Главным положительным героем в «Дон Карлосе» и является маркиз Поза, выступающий выразителем идей самого автора. Какие же это идеи и чем они отличаются от идей поэта периода «бури и натиска»?

Поза стремится к тому, чтобы новый социально-политический строй был установлен не снизу, не народной революцией, а путем постепенных реформ сверху, даруемых «великой, светлой личностью» на троне, то есть просвещенным монархом. Вот почему Поза возлагает свои надежды то на принца, то на короля, стараясь побудить их к действиям, направленным на благо народа. Поэтому он прилагает столько усилий, чтобы вывести Карлоса из апатии, поэтому пользуется представившимся случаем, чтобы склонить Филиппа II на свою сторону.

Поза откровенно говорит Филиппу, что он не может быть слугой монарха, но вместе с тем, утверждая свое право быть «самостоятельным мыслителем», он отрицает свою принадлежность к тем, кто стремится перестроить мир революционным путем:

Мне страсть к нововведениям смешна.
Она не сможет снять с людей оковы
И только тяжесть их усугубляет (III, 10).

Поза хотел бы, чтобы Филипп пошел на компромисс с восставшими Нидерландами, даровал им политические реформы и свободу мысли, то есть примирился бы с реформацией церкви. Компромиссной является вся политическая программа, которую Поза излагает Филиппу II. Он предвидит постепенную эволюцию политических форм:

Но времена другие
Придут на смену времени Филиппа.
Смягчится век! С величием королей
В согласье полном будет счастье граждан.
А человечность и необходимость
Пойдут плечо к плечу (III, 10).

Речи Позы свидетельствуют о том, что автор, вложивший в его уста свои мысли, отнюдь не отказался от своего общественного идеала, заключавшегося в создании таких форм социального устройства,

которые обеспечивали бы благоденствие народных масс. Но на массы Поза не возлагает, повидимому, сейчас надежд. Здесь, в «Дон Карлосе» Шиллером впервые выдвигается мысль, что народ следует перевоспитать и тогда лишь он окажется подготовленным к условиям свободной жизни. В этом смысле маркиз и говорит о будущем:

Человек

Вновь человека обретет в себе,
Достоинство вернет и приобщится
К высоким добродетелям свободы... (III, 10).

Маркиз Поза сделал попытку убедить Филиппа II провести в жизнь либеральные реформы. Но, как и следовало ожидать, он не встретил поддержки своим идеям у короля-деспота, которому Поза был нужен только в качестве помощника для укрепления своей власти.

Однако главные надежды Поза связывал не с королем, а с наследником — Дон Карлосом, который по вступлении на престол должен осуществить идеалы маркиза. И даже тогда, когда Поза уже не сомневался в своей гибели, он просит Елизавету передать Карлосу:

Пусть он осуществит — ему скажите —
Мечту о новом, лучшем государстве...
Пройдут века — и принц, ему подобный,
Взойдет, быть может, на подобный трон,
И провиденье тот же дивный пламень
В грудь нового избранника вдохнет (IV, 21).

Как же мыслит себе Поза устройство нового свободного государства, которое должно быть создано с высоты трона каким-нибудь просвещенным монархом? Характер этого строя вполне отчетливо выявляется в беседе Позы с королем. Идеал Позы — государственный строй, при котором власть монарха и свобода граждан составляют одно гармоничное целое. По мнению Позы, осуществление идеала политической свободы может идти двояким путем: с одной стороны, феодально-абсолютистское общество не должно сопротивляться «движению всеобщей весны» свободы, не

должно задерживать «истории всемирной колесо»; с другой же стороны, и «страсть к нововведениям» (III, 10), то есть идеи о революции снизу, не должны быть навязаны обществу. При соблюдении этих условий новый общественный строй будет медленно, но верно развиваться.

При всем этом Шиллер отнюдь не отвергал и непосредственной борьбы за политическую справедливость. В сюжете драмы немалую роль играет тот факт, что Карлос намеревается отправиться в Нидерланды и возглавить там борьбу народа за свое освобождение. Этому плану не суждено было осуществиться, ибо Карлос погиб, не успев бежать в Нидерланды. Но существенно то, что и Поза и вдохновляемый им на подвиги принц не отвергают принципа вооруженной борьбы как одного из средств достижения цели.

Понятно, что после выхода летом 1787 года окончательной редакции «Дон Карлоса» всем бросилась в глаза та перемена, которая произошла в политических взглядах Шиллера со времени написания им «Разбойников». Критика сразу же отметила, что период «бури и натиска» в творчестве поэта прошел, что вместо титанизма, характерного для первых его трех драм, в «Дон Карлосе» господствует «проповедь реформы», что вместо «буйного, разрушительного» революционного переворота снизу драматург выдвигает идею прогресса путем мирной эволюции, что «разбойничий кинжал» уступил место «мечу свободного слова».

Желая разъяснить свои взгляды, Шиллер написал специальное сочинение «Письма о «Дон Карлосе» (1788). Автор «Писем» соглашается с теми критиками «Дон Карлоса», которые связывали выдвижение образа маркиза Позы на первое место в драме с политической эволюцией самого драматурга. «Письма» и были написаны главным образом в защиту идей Позы. Отвечая на упрек в чрезмерной модернизации главного героя, Шиллер оправдывает ее тем, что «по примеру всех больших умов» такой характер возникает между тьмой и светом, — явление

выделяющееся, «изолированное» (т. VI, стр. 561). Хотя Шиллер и ссылается на то, что подобного рода политические деятели существовали в XVI веке (в качестве примера он называет вождя нидерландской буржуазной революции Вильгельма Оранского и главу французских гугенотов Колиньи), но совершенно очевидно, что его герой, являющийся выразителем «идеала республиканской добродетели», не есть попытка воссоздать тип деятеля того времени, а скорее образ, который Шиллер стремился представить своим современникам в качестве примера, заслуживающего подражания. Маркиз Поза действительно — человек эпохи «между тьмой и светом». Его мысль озарена светом грядущей свободы, но живет он в условиях феодально-абсолютистской тьмы.

С неменьшей горячностью защищает автор «Писем» и свой тезис о реорганизации общества «сверху» просвещенной личностью на троне. Он пишет своему воображаемому корреспонденту: «Припомните, дорогой друг, некоторый разговор между нами об излюбленном предмете нашего века, о распространении более чистой, мягкой гуманности, о наивысшей свободе личности при наивысшем расцвете государственности — словом, о совершеннейшем состоянии, которого сообразно своим силам и своей природе способно достигнуть человечество... Мы закончили тогда романтическим пожеланием, чтобы случаю, которому приходилось ведь творить и большие чудеса, уже в ближайшем Юлиановом цикле угодно было воскресить в первенце какого-либо будущего властелина той или иной страны на нашем или другом полушарии наши мысли, наши мечты и убеждения...» (т. VI, стр. 604).

Следует, однако, не упустить из виду, что, хотя Шиллер и развивает идею просвещенного абсолютизма со всей свойственной ему как писателю воодушевленностью, он все же отнюдь не настолько наивен, чтобы не понимать, что это всего лишь романтическая мечта, дело случая, или, как он выражается в восьмом письме, — «игра». Как ни хотелось бы Шиллеру видеть свою мечту осуществленной, как худож-

ник он объективно показывает в своей трагедии ее крах. Все попытки маркиза Позы оказываются тщетными. Гибнет он сам, погибает Дон Карлос, на которого маркиз возлагал свои надежды, монархия Филиппа II остается непоколебленной.

И все же гибель положительных героев не означает здесь отречения от идей, которым они служат. В этом отношении «Дон Карлос» отличается от «Разбойников» и «Заговора Фиеско». В штюмерских драмах, особенно в их финалах, Шиллер, как мы знаем, пришел к отрицанию путей и средств борьбы, избранных героями. В «Дон Карлосе» герои не терпят морального поражения. Мотив неизбежности грядущей победы прогрессивных идеалов с большой силой звучит на протяжении всей трагедии. Пусть до этой победы еще далеко, но у Шиллера нет сомнения в том, что она когда-то произойдет. Этот оптимизм в отношении исторических перспектив борьбы за свободу составляет одну из важнейших отличительных черт «Дон Карлоса».

Новые идейные позиции Шиллера обусловили новые черты художественного метода драматурга в данном произведении. Так как целью драмы является уже не призыв к непосредственному действию, а установление некоей общей закономерности исторического процесса, то Шиллер искал более монументальной, классической формы, которая возвышалась бы над уровнем конфликтов семейно-бытовых. Отказываясь от «мещанской» тематики, Шиллер отказывается и от разговорного прозаического языка, на котором написаны его первые три драмы. Теперь он ратует за «высокую трагедию в стихах», противопоставляемую им «хаотической» композиции его собственных «Разбойников» и «Коварства и любви».

Эти новые устремления Шиллера в области драмы получают выражение в письме директору Мангеймского театра Дальбергу от 24 августа 1784 года. «Не могу простить себе, — пишет поэт о своих прежних произведениях, — что я был так упрям, может быть, даже тщеславен и, желая блеснуть в противоположной сфере, ставил свою фантазию на мещанские

котурны, в то время как высокая трагедия являет собой столь плодотворное поприще, в то время как я мог бы сказать, она создана для меня. Здесь я достигну большего, блистательнейшего, вызову больше благодарности и удивления, чем на любом поприще, ибо возможно, что в трагедии поднимусь на недосыгаемую высоту, тогда как в другом могу оказаться превзойденным. Как я рад, что достаточно овладел ямбом; стихи, безусловно, придадут моему Карлосу немало блеска и достоинства» (т. VIII, стр. 96).

Метод Шиллера в драме — использование героев в качестве «рупоров идей» — получил особенно наглядное и четкое выражение в «Дон Карлосе». Противопоставляя два борющихся лагеря, лагерь деспотизма и лагерь свободы, Шиллер не раскрывает своеобразия исторических условий и классовых противоречий эпохи. Движение народных масс, нидерландская революция являются лишь фоном, на котором выступают руководящие «всемирно-исторические личности», волей или решением которых — «лишь росчерком царственной руки» (III, 10), по выражению Позы, — определяется якобы ход дальнейшего исторического развития. Реальная борьба классов подменяется словесными поединками между этими личностями, выражающими абстрактные принципы свободы и тирании. Концепция движущих сил общественного развития в «Дон Карлосе» чисто идеалистическая.

Проповедь реформ сверху вместо демократической революции снизу была поднята на щит трусливой немецкой буржуазией в XIX веке, особенно после подавления революции 1848—1849 годов, когда подготавливалась капитуляция буржуазии перед Бисмарком. То, что в «Дон Карлосе» было выражением отсталости и слабости социально-политического развития Германии XVIII века, переносилось идеологами либеральной буржуазии на совершенно другие общественно-политические условия Германии XIX века и представляло собой буржуазно-либеральное извращение гуманистических свободолобивых идей Шиллера.

Маркс и Энгельс в известной полемике с Лассалем по поводу его драмы «Франц фон Зикинген» критикуют Лассалья за его возврат к идеализму — в эстетике к Шиллеру, а в философии к Фихте. Маркс и Энгельс видели в эстетике Шиллера и в философии Фихте определенную конкретно-историческую ступень в развитии немецкой идеологии, преодоленную последующим общественным развитием, когда на общественной арене появился революционный рабочий класс, руководствующийся в своей борьбе теорией научного социализма. Конфликту абстрактных принципов свободы и тирании Маркс и Энгельс противопоставляли понимание всего многообразия и сложного переплетения противоречий реальных классовых интересов. Упрекая Лассалья в том, что он в своей драме сосредоточил основное внимание на дворянских представителях революции, в то время как, «наоборот, представители крестьян (особенно их) и революционных элементов городов должны были бы составить весьма существенный активный фон», Маркс пишет: «Тебе волей-неволей пришлось бы тогда в большей степени *шекспиризировать*, между тем как теперь основным твоим недостатком я считаю то, что ты пишешь *по-шиллеровски*, превращая индивидуумы в простые рупоры духа времени»¹.

Давая такую характеристику творческому методу Шиллера, Маркс, несомненно, прежде всего имел в виду «Дон Карлоса» — драму, в которой превращение героев в «рупоры идей» проявилось в наиболее показательной форме. Однако высказывания Маркса и Энгельса, направленные против этого вида исторической драмы, не следует понимать как полное и безоговорочное осуждение драматургии Шиллера. Так, Энгельс писал, что в драме следует «за идеальным не забывать реалистического, за Шиллером — Шекспира»², из чего с совершенной очевидностью вытекает, что драматургия Шиллера отнюдь не отвергалась

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XXV, стр. 252.

² Там же, стр. 260.

Энгельсом. Однако высшие формы реалистического искусства требуют органического сочетания идейных мотивов с исторически правдивым изображением действительности во всем ее богатстве и многообразии. В этом смысле Энгельс и писал Лассалю о том, что «полное слияние большой идейной глубины, осознанного исторического смысла, которые Вы не без основания приписываете немецкой драме, с шекспировской живостью и действенностью будет достигнуто, вероятно, только в будущем, да, пожалуй, и не немцами»¹.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XXV, стр. 258—259.





Глава восьмая

Переезд Шиллера в Веймар.— Виланд и Гердер.— Журнальная работа. — Роман «Духовидец». — Шиллер и семья Ленгфельд.— Встреча с Гете. — Переезд в Иену.— Профессор истории. — Женитьба.

I

В Веймар Шиллер приехал 21 июня 1787 года. Гете в это время еще не вернулся из своей поездки в Италию. В высшем обществе полудеревенской столицы карликового саксен-веймарского государства господствовали мелочные интриги и сплетни. Поэту предстояло выполнение скучных, но неизбежных формальностей. Руководителем Шиллера в лабиринте официальных визитов и наставником по части придворного этикета сделалась давно переехавшая в Веймар Шарлотта фон Кальб. При ее содействии он скоро познакомился со всеми знаменитостями в области литературы и науки, жившими как в самом Веймаре, так и в соседнем университетском городке Иене. Из всех этих новых знакомств самым важным для Шиллера оказалось знакомство, а затем и дружба с крупнейшими после Гете немецкими писателями того времени — Виландом и Гердером.

Христоф Мартин Виланд сыграл значительную роль в развитии национальной литературы Германии. Его романы «Музарион», «Агатон», «Абдеритяне» за-

ложили основу для развития немецкого просветительского романа XVIII века. Он впервые перевел (в прозе) драмы Шекспира, обработал в стихотворной форме сказки «Тысяча и одна ночь». В политическом отношении Виланд придерживался умеренных взглядов и питал немало иллюзий в отношении «просвещенного абсолютизма».

Виланд высоко ценил талант Шиллера и особенно восхищался последней его драмой — «Дон Карлосом». Между обоими поэтами с первого же знакомства установились сердечные, дружеские отношения, которые и сохранились на многие годы. Шиллер принял близкое участие в редактировании издававшегося Виландом «Немецкого Меркурия» и опубликовал в этом журнале ряд своих произведений. Сердечно был принят Шиллер и Гердером.

Отойдя, как и Гете, от движения «бури и натиска», Гердер поселился в Веймаре, занимая пост суперинтенданта (высший иерархический чин евангелическо-лютеранской церкви в Веймарском герцогстве). Он выпустил сборник народных песен «Голоса народов в песнях» и первый том своей «Философии истории». Гердер так далеко стоял теперь от современного литературного движения, что даже не был знаком с произведениями Шиллера и имел о нем лишь самое общее представление. Тем не менее Шиллер — по крайней мере в первые годы их знакомства — был желанным гостем в доме Гердера. Гердер и в эти годы не изменил своим демократическим убеждениям. Свои политические взгляды он не скрывал и при дворе. Так, Шиллер в письме Кернеру от 28 сентября 1789 года сообщает о следующей сцене, имевшей место на приеме во дворце: «За столом у герцогини он¹ говорил о дворе и придворных. При этом он назвал двор завшивевшей *головой*, а придворных — *вшами*, которые по ней разгуливают» (т. VIII, стр. 321).

Но естественно, что больше всего внимание Шиллера привлекал дом отсутствующего Гете и кружок

¹. То есть Гердер.

друзей последнего. В письме от 12 августа 1787 года Шиллер сообщает своему другу Кернеру: «На этих днях побывал я и в саду Гете, у майора фон Кнебеля, его интимного друга. Дух Гете преобразил всех людей, принадлежащих к его кругу. Высокомерное философическое презрение ко всякого рода умозрению и исследованию, доведенная уже до аффектации приверженность к природе и благоговение перед своими пятью чувствами, короче говоря, некоторая ребячливая наивность разума отличают и его и его здешнюю секту. Они предпочитают собирать травы и заниматься минералогией, нежели путаться в пустопорожних мыслях. Идея сама по себе, может быть, вполне здравая и полезная, но ведь и ее можно довести до крайности» (т. VIII, стр. 169).

Этот отзыв Шиллера о Гете интересен тем, что в нем впервые намечена основная противоположность в образе мышления и принципах художественного творчества обонх поэтов.

Ездил Шиллер на несколько дней и в университетский городок Иену. Здесь он также был дружески встречен и в ученых и в литературных кругах. Особенно близко он сошелся с ярким приверженцем философии Канта профессором Рейнгольдом, который в дальнейшем оказал большое влияние на развитие философских воззрений поэта.

Роман Шиллера с Шарлоттой фон Кальб продолжался, их отношения были известны и молчаливо санкционировались общественным мнением Веймара. Шарлотта начала хлопотать о разводе с мужем, чтобы легализовать свои отношения с Шиллером. Но развода она получить не смогла, и вскоре они разошлись, хотя еще долго обменивались письмами и сохраняли дружбу.

В 1787—1788 годах Шиллер издавал свой журнал «Талия» (продолжение бывшей «Рейнской Талии») и одновременно сотрудничал в «Немецком Меркурии» Виланда. Некоторые произведения этих лет были начаты еще в Лейпциге и Дрездене.

В четвертом номере «Талии» печатался по главам роман «Духовидец». В нем разоблачается шар-

латанство проходимцев типа Калиостро. «Духовидец» направлен против эксплуатации невежества и предрассудков всякого рода авантюристами, которыми был богат XVIII век. В произведении есть и политическая тенденция: изобличение заговора мракобесов и инквизиции против идей Просвещения. Но в целом роман не удался, что сознавал и сам Шиллер. За время работы он охладел к нему. В письмах к Кернеру в 1788 году мы то и дело встречаемся с жалобами на трудности, связанные с продолжением романа. Так, в письме от 6 марта Шиллер пишет: «Проклятому «Духовидцу» я до сих пор не могу придать интереса; какой демон внушил мне мысль о нем!» (т. VIII, стр. 212). В письме от 17 марта он опять возвращается к этому роману: «Духовидец», над продолжением которого я сейчас работаю, подвигается плохо; плохо, и я ничего не могу поделать: мало бывает занятий... при которых я так сознавал бы преступную трату своего времени, как при этой пачкотне» (т. VIII, стр. 214). Шиллер скомкал последние главы и кое-как закончил это произведение, о котором впоследствии Белинский отозвался не более лестно, чем это сделал сам автор: «Шиллер... написал роман «Духовидец», в котором все чудеса производятся, впрочем, очень естественно, посредством обмана, жертвою которого делается не читатель, а герой романа. Роман этот не достоин имени своего автора»¹.

С переездом в Веймар и после знакомства с большими поэтами и учеными Шиллер стал еще более критически относиться к себе и своим познаниям. Об этом он прямо говорит в письме к Фердинанду Губеру от 28 августа 1787 года: «Результат моего здешнего опыта — это то, что я постиг свою бедность, но дух свой оценил выше, чем когда-либо. Однако этот недостаток, чувствительный, когда сравниваешь себя с другими, я могу устранить усердием и напряжением сил, и тогда счастливое сознание своей сущности станет для меня чистым и полным. Для того чтобы оце-

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., под ред. Венгерова, 1900—1948, т. X, стр. 475.

нить себя самого, мне нужно было видеть, какое впечатление производит мой гений на многих, безусловно больших людей. А так как я теперь знаю их и знаю точку, в которой соединяются различные мнения обо мне, то в моем суждении о себе ничто более не отсутствует. Для того чтобы стать тем, кем я могу и должен стать, я приучусь лучше думать о себе, перестану принижать себя в своем собственном представлении» (т. VIII, стр. 173). Через некоторое время Шиллер откровенно признается Кернеру (который требовал от него, чтобы он не разменивался на мелочи вроде «Духовидца» и взялся за создание больших художественных произведений), что его «производительность истощилась». «У меня мало знаний, — пишет он, — и если я достиг чего-нибудь, то достиг неестественным напряжением своих сил»¹.

Осознав недостаточность своих знаний, Шиллер почти на целое десятилетие уходит от художественного творчества, чтобы основательно изучать историю, философию и эстетику. Но этот многолетний перерыв обусловлен, конечно, не только субъективными причинами. Эти годы являются решающим историческим этапом в развитии буржуазной идеологии вообще, а философии, литературы и искусства, в частности.

Когда Шиллер начал отходить от идей штюрмеров и в связи с этим в его мировоззрении наметился кризис, европейское общество стояло непосредственно перед первой французской буржуазной революцией; когда же после десятилетия исторических, политических, философских и эстетических исканий Шиллер снова вернулся к художественному творчеству, французская революция 1789 года, период якобинского господства и термидорианский переворот были уже позади. Перед глазами писателя теперь вырисовывались контуры нового общества, потерявшего свои прежние героические иллюзии и высокие гражданские идеалы, — общества, художественное изображение которого выдвигало перед честным и правдивым художником другие задачи,

¹ И. Шерр, Шиллер в его время, М. 1875, стр. 199.

чем общество дореволюционной эпохи. Вот почему теоретические, эстетические и исторические опыты и искания Шиллера имеют важное значение для истории литературы и искусства буржуазного общества той эпохи.

Мы знаем, что еще до этого Шиллер приступил к изучению всемирной истории. Работая над «Дон Карлосом», он ознакомился с событиями Нидерландской революции XVI столетия. Теперь, на перепутье, он более углубленно взялся за эту тему и начал обработку материалов для первого тома «Истории отпадения объединенных Нидерландов от испанского владычества». Отдельные главы этой книги он еще осенью 1787 года читал Виланду, который был захвачен драматизмом и живостью изложения исторических событий и утверждал, что «Шиллер рожден писать историю». Поэт до того увлекся новым родом деятельности, что временами начинал и сам думать: не история ли его истинное призвание? Так, в письме от 12 февраля 1788 года он сообщает Кернеру: «Как далеко заведет меня *этот* род умственной деятельности, сказать трудно; если моя страсть будет возрастать в *той же* пропорции, как до сих пор, то под конец я, вероятно, окажусь ближе к публицисту, чем к поэту, по крайней мере — ближе к Монтескье, чем к Софоклу» (т. VIII, стр. 209). Однако, когда Кернер, встревоженный сообщениями поэта о его занятиях историей, высказал ему свои сомнения относительно правильности выбранного им пути, Шиллер в письме от 17 марта 1788 года заявил, что не собирается останавливаться на этих занятиях: «История — поле, на котором приходят в действие все мои силы и где я все-таки не всегда должен творить своим нутром. Учти это, и ты согласишься со мной, что никакая отрасль не подходит так хорошо для того, чтобы мне основывать на ней мое *экономическое писательство*, а также известного рода репутацию; ибо существует и *экономическая слава*. А в общем, не думай, чтобы мне когда-нибудь серьезно могло прийти в голову *похоронить* себя в этой специальности или отвести ей то место в моих *склонностях*, которое она, **как это и справедливо, занимает в моем времени.**

Кроме того, я очень ясно предвижу, что, трудясь над историей, я окажу себе более существенную услугу, чем самой истории, а публике — более приятную, чем ученым — основательную» (т. VIII, стр. 214).

II

1787—1789 годы были отмечены изменениями не только в идейном развитии Шиллера, но и в его личной жизни.

В конце 1787 года поэт поехал в Бауэрбах, к Вильгельму фон Вольцогену, ныне главному архитектору вюртембергского герцога Карла Евгения. Вот как описывает Шиллер свои впечатления от этой поездки в письме к Кернеру от 8 декабря 1787 года: «Итак, я снова был в тех краях, где прожил затворником с 82-го по 83-й год. Тогда я еще не знал жизни; я, замирая, стоял у ее порога, и моя фантазия работала неудержимо. Теперь, через пять лет, я приехал не без некоторого опыта касательно людей, житейских обстоятельств и себя самого. Те чары словно востром сдуло. Я ничего не чувствовал. Ни один из тех уголков, что некогда скрашивали мое одиночество, ничего не говорил моему сердцу. Все это утратило общий со мною язык» (т. VIII, стр. 196).

На обратном пути из Бауэрбаха в Веймар Шиллер и Вольцоген остановились в Рудольштадте, где проживало семейство Ленгефельд. Это была мелкопоместная, обедневшая дворянская семья, состоявшая из матери и двух дочерей — Каролины и Шарлотты. Они познакомились с Шиллером в 1785 году в Мангейме, перед его отъездом в Лейпциг, но это знакомство носило характер случайный и официальный. Теперь поэт ближе сошелся с обеими сестрами, и между ними завязалась сердечная дружба. Старшая сестра, Каролина, была замужем за советником Бейльвицем, но брак этот был неудачен. Впоследствии Каролина сделалась незаурядной писательницей. Обе сестры были воспитаны на Плутархе и чувствительных романах Руссо, Ричардсона и молодого Гете. Шиллер писал Кернеру об этой встрече с сестрами Ленгефельд:

«Оба эти созданы (не будучи красивыми) очень привлекательны и чрезвычайно нравятся мне. Они удивили меня своей осведомленностью в новейшей литературе, тонкостью суждений, чувств и ума. Обе хорошо играют на клавесине, что доставило мне весьма приятный вечер» (т. VIII, стр. 197).

Лето 1788 года Шиллер прожил в деревне Фолькштет, недалеко от имения семьи Ленгефельд. Он почти ежедневно бывал у сестер, записки и письма то и дело пересылались из Фолькштета в Рудольштадт и обратно. Сюда приехал и Вольцоген, чтобы проститься с друзьями перед отъездом в Париж, куда он должен был отправиться на длительный срок по поручению своего герцога. Шиллер чувствовал себя в семье Ленгефельд хорошо и свободно. В письме к Кернеру от 27 июля 1788 года он сообщает: «Мне здесь по-прежнему замечательно хорошо... Мы здесь стали необходимы друг другу, и ни одна радость не вкушается больше порознь. Разлука с этим домом будет мне очень тяжела и, пожалуй, тем тяжелее, что меня удерживает близ него не какой-либо страстный порыв, а спокойная привязанность, сложившаяся мало-помалу. Мать и дочери стали мне равно милы и дороги, как и я им... Обеим сестрам свойственна некоторая мечтательность... но она подчинена у них разуму и умеряется духовной культурой. Младшая не вполне свободна от известной coquetterie d'esprit, которая, однако, благодаря ее скромности и постоянной живости скорее доставляет удовольствие, нежели угнетает» (т. VIII, стр. 229).

Шиллер ухаживал за обеими сестрами и сам так и не мог решить, которая ближе его сердцу. В конце концов старшая сестра решила устроить счастье младшей и написала поэту, что он любим Шарлоттой. Но о женитьбе нечего было и думать, пока поэт не найдет достаточных средств для существования семьи.

Осенью 1788 года в доме Ленгефельдов состоялась первая встреча Шиллера с Гете, который, возвращаясь из Италии в Веймар, заехал по пути в Рудольштадт. Но в этот раз между обоими великими поэтами еще никакого сближения не произошло, и бе-

седа между ними не вышла за рамки обычного светского разговора. Гете держался по отношению к Шиллеру холодно и безразлично. Сразу же после этой встречи, 12 сентября 1788 года, Шиллер пишет Кернеру: «В общем мое исключительно высокое мнение о нем после этого личного знакомства не понизилось, но я сомневаюсь в том, чтобы мы с ним когда-нибудь очень сблизились. Многое, что мне еще интересно, чего я еще желаю и на что надеюсь, для него пережитый период. Он так опередил меня (не столько годами, сколько жизненным опытом и работой над собой), что нам никогда больше не встретиться в пути. И вся его натура с самого начала была наделена иными задатками, чем моя, его мир — не мой мир, наши представления кажутся существенно различными. Все же на одной такой встрече нельзя строить надежные и глубокие выводы. Время покажет, что из этого выйдет» (т. VIII, стр. 238—239).

В дальнейших письмах Шиллера к Кернеру до 1794 года содержится несколько резких отзывов о Гете как о самолюбце, эгоисте и т. п. Известную роль в этом, возможно, играло подчеркнуто холодное, отчужденное отношение Гете к молодому поэту. Так, в письме от 2 февраля 1789 года мы читаем, что у Гете «даже для ближайших друзей не бывает минуты откровенности» и «что он эгоист в чрезвычайной степени». «Этим он ненавистен мне, хотя я от всего сердца люблю его ум и ставлю его высоко...» (т. VIII, стр. 272). Так же резок отзыв в письме от 9 марта 1789 года: «Ничего не поделаешь, этот человек, этот Гете, стоит мне поперек дороги, и он часто напоминает мне, как круто судьба обошлась со мной! Как легко был вознесен *его* гений судьбою, а я до этой самой минуты все еще должен бороться!» (т. VIII, стр. 284—285).

В других письмах Шиллер, однако, останавливается на более глубоких причинах своей досады и раздражения по отношению к Гете. Так, он сообщает Кернеру 1 ноября 1790 года о беседе с Гете о философии Канта: «Его¹ философии я тоже не приемлю

¹ То есть Гете.

целиком: она слишком много черпает из чувственного мира там, где я черпаю из души. Вообще строй его представлений, по-моему, слишком чувственный и слишком эмпиричный. Но его ум действует и ищет во всех направлениях и стремится создать некое целое, что и делает для меня великим этого человека» (т. VIII, стр. 370).

Не больше симпатии обнаруживалось в эти годы и в суждениях Гете о Шиллере. «Я избегал Шиллера,— писал он позднее,— жившего в Веймаре по соседству со мной. Появление «Дон Карлоса» не сблизило меня с ним; все попытки близких нам обоим лиц я отстранял, и, таким образом, мы продолжали жить друг подле друга. О дружбе нечего было и думать... Никто не станет отрицать, что нас, двух антиподов ума, разделял не только диаметр земли, но мы сами являлись двумя полюсами, которые слиться воедино не могли»¹.

Такие отношения продолжались между обоими поэтами в течение семи лет. Гете и Шиллер смогли понять друг друга лишь после того, как уяснили себе политический смысл исторических событий современности и свое собственное отношение к ним. Общность социально-политических позиций и определила возможность их тесного сближения.

III

Выход в свет первого тома «Истории отпадения Нидерландов» летом 1788 года принес Шиллеру славу выдающегося исторического исследователя. Дружья поэта в Иене и Веймаре использовали все свои связи в научных и правительственных кругах, чтобы помочь ему получить кафедру истории в Иенском университете. Поэт и сам не возражал против этого плана, но хотел сперва подготовиться к чтению лекций, так как все еще чувствовал большие пробелы в своих знаниях. Но переход профессора Эйхгорна из Иены в Геттинген ускорил это дело. Уже 15 декабря 1788 года Шил-

¹ И. Ш е р р. Шиллер и его время, М. 1875, стр. 232.

лер мог сообщить Кернеру, что, «по всем вероятностям, через два или три месяца ты получишь известие, что я стал профессором истории в Иене; это почти решено. Час назад Гете прислал мне рескрипт правительства, в котором мне пока дается указание к этому подготовиться» (т. VIII, стр. 262).

Конечно, Шиллер не мог рассчитывать, что профессура поправит его бедственное материальное положение. Должность профессора не оплачивалась; мало того, в тогдашней Германии существовали совершенно особые условия для научной или преподавательской работы: чтобы занять кафедру истории, необходимо было сначала получить степень магистра философии, а за диплом надо было уплатить; затем профессор должен был за свой счет нанимать помещение для чтения лекций. Все это не обошлось без весьма больших для Шиллера денежных затрат. «Впрочем, — писал он в том же письме Кернеру, — за этим мрачным периодом станет светлее» (т. VIII, стр. 263).

Иенский университет, который сейчас носит имя Шиллера, во время пребывания поэта в этом городе переживал период своего расцвета. Среди его профессоров были крупные ученые тогдашней Германии. Когда Шиллер приступил к чтению лекций, университет насчитывал около восьмисот студентов — для того времени число очень большое. Иенский университет был научным и учебным центром четырех немецких герцогств: Веймарского, Готского, Кобургского и Мейнингенского. Наибольшее влияние на административное управление университетом имел веймарский двор. Этим обстоятельством и объясняется, почему Гете как первый министр веймарского правительства представил кандидатуру Шиллера на утверждение в должности профессора. При этом Шиллер находился в заблуждении, когда сообщал Кернеру о том, что Гете энергично продвинул его дело о профессуре. На самом же деле участие Гете было довольно скромным. В рапорте на имя герцога он писал: «Господин Фридрих Шиллер, автор исторического сочинения о Нидерландах, изъявляет желание читать лекции в Иен-

ском университете. Просьбу эту тем более следует уважить, что это место он примет без жалованья»¹.

Таким образом, четыре немецких «правительства» не считали возможным назначить такому профессору, как Шиллер, хотя бы сносного жалованья, на которое он мог бы существовать.

Но в каком бы тяжелом положении Шиллер ни находился, он никогда не терял мужества и не отчаивался. Он твердо решил занять кафедру и упорным трудом проложить себе дорогу в науке и жизни. Материальные свои потребности он всегда сокращал до минимума. В цитированном выше письме к Кернеру от 25 декабря 1788 года он рассуждает так: «В Иене мои потребности будут совсем малы, так как *необходимое* дешево, а о роскоши я не думаю. Я смогу жить по-студенчески, и ни одна душа не будет об этом знать. Средства для удовлетворения всех научных потребностей там в изобилии, а за более или менее приятным обществом и добрыми друзьями тбже дело не станет. И с этой стороны все это имеет для меня много преимуществ» (т. VIII, стр. 266).

Шиллер переехал в Иену 11 мая 1789 года. По-студенчески он нанял себе комнату, а хозяйка дома отпускала ему обед за два грóша. Вступительная лекция под названием «Для какой цели следует изучать всемирную историю?» прошла с большим успехом. Еще задолго до начала лекции собрались студенты со всех факультетов, и большая аудитория в главном корпусе университета не могла вместить всех желающих послушать нового профессора. Тогда перебрались в аудиторию в другой части города. Шиллер с первых же слов овладел аудиторией и последовательно развивал свои просветительские взгляды на всемирную историю. После лекции восторженные слушатели устроили ему овацию. Надо полагать, что этот восторг студентов следует отнести в большей мере к Шиллеру — любимейшему поэту молодежи, чем к Шиллеру — профессору истории.

Хотя новая должность и не дала Шиллеру мате-

¹ И. Ш е р р, Шиллер и его время, М. 1875, стр. 229.

риальных средств, которые он попрежнему был вынужден зарабатывать чрезвычайно низко оплачиваемым писательским трудом, он все же занимал теперь почетное место в обществе и решил положить конец своей холостой жизни. Узнав об этом намерении Шиллера, Карл Август назначил ему в декабре 1789 года скромное содержание в сумме двухсот талеров в год. После этого Шиллер сделал официальное предложение Шарлотте фон Ленгефельд, и в феврале 1790 года в тихой деревенской церкви вблизи Рудольштадта состоялось венчание. Шиллер в течение всей своей жизни избегал торжеств, и при венчании присутствовали лишь сестра и мать невесты.

После женитьбы образ жизни Шиллера внешне оставался тем же, что и раньше. Вместе с молодой женой поэт жил у своей прежней хозяйки, у нее же супруги пользовались дешевыми обедами. Они мечтали снять квартиру, но пока на это не было средств. Шиллер работал сверх сил — по четырнадцать часов в сутки. Он усиленно готовил свою новую книгу — «Историю Тридцатилетней войны», приступил к работе над рядом статей по всеобщей истории и снова начал издавать журнал «Новая Талия», в котором опубликовал свои переводы третьей и четвертой книги «Энеиды» Вергилия. Впоследствии в этом журнале были напечатаны его исторические статьи, а также первые статьи по эстетике.

В мае 1790 года Шиллер возобновил свои лекции в университете: в этом учебном году он публично читал курс о трагической поэзии, а приватно — по всеобщей истории. Читал он без особого энтузиазма. Добросовестная подготовка к лекциям отнимала у него очень много времени; кроме того, академическая среда, в которой он волей-неволей был вынужден вращаться, претила ему. Уже прошлый учебный год принес ему разочарование в университетской жизни, полной всяких мелочных интриг. 12 декабря 1789 года он писал Кернеру: «Мне очень приятно слышать, что и тебе претит университетский быт... Я только не хотел в своих последних письмах к тебе высказывать прямо, что это существование, сопровождаемое целой

свитой формальных обстоятельств, не отделимых от профессорской жизни, смертельно мне надоело. Будь оно связано со сколько-нибудь значительными материальными выгодами, я бы примирился с ним, как всякий другой — со своей службой... Но этого нет и не может быть в ближайшие три-четыре года» (т. VIII, стр. 337).





Глава девятая

Шиллер как историк.— «История отпадения Нидерландов». Философия истории Шиллера. — «История Тридцатилетней войны». — Мелкие исторические работы. — Новое понимание античности. — Стихотворения «Боги Греции» и «Художники».

I

Обращение Шиллера к истории не было бегством от проблем современности. Шиллер искал в ней ответа на волновавшие его вопросы общественного развития. Он стремился найти в прошлом решение проблемы о путях социального переустройства.

Еще в период «бури и натиска», при работе над драмой «Заговор Фиеско в Генуе», внимание Шиллера привлекает история политических заговоров и революционных восстаний в средние века и в эпоху Возрождения. В последующие пять лет, переделывая «Дон Карлоса», Шиллер знакомится с историей нидерландской революции. В Лейпциге и Дрездене он настолько увлекается этой темой, что в августе 1786 года разрабатывает план издания «Истории замечательных восстаний и заговоров», которое должно было выходить в виде серии сборников под его редакцией. Для участия в этих сборниках Шиллер предполагал привлечь ряд писателей и ученых и прежде всего своих друзей — Фердинанда Губера и Рейнвальда. В первом томе он хотел поместить очерк

Губера о восстании Риенци в Риме, очерк Рейнвальда о заговоре Пацци и, наконец, свою историю нидерландской революции. Но в процессе работы над темой поэт до того увлекся, что рамки его статьи уже не вмещали всего материала и она превратилась в объемистый труд, который и был опубликован в 1788 году как первый том «Истории отпадения объединенных Нидерландов от испанского владычества».

Первый том «Историй замечательных восстаний и заговоров» вышел в свет еще в октябре 1787 года под редакцией Шиллера. Кроме названных двух работ Губера и Рейнвальда, в этом сборнике был помещен очерк о заговоре Ведемара против Венецианской республики. Последняя статья является переводом (с сокращениями и некоторыми изменениями) труда французского писателя Сен-Реаля. Работа эта одними исследователями приписывалась Шиллеру, другими — Губеру. Во всяком случае не подлежит сомнению, что выбор темы, стилистическая обработка и редакция принадлежат Шиллеру¹.

Не случайно, что, отказавшись от идеалов «бури и натиска», Шиллер как историк интересуется теперь не геронкой античных республик, а обращает свое внимание на освободительное движение более нового времени, где ведущая роль принадлежит уже буржуазии. Не подлежит сомнению, что нидерландская революция привлекла его прежде всего тем, что она была умеренной революцией, что она, по его словам, являлась «прекрасным памятником бюргерской силы». Во введении к своей книге Шиллер прямо заявляет: «Описать эти события побуждает меня не героический или необыкновенный характер их. Летописи всемирной истории сохранили нам много предприятий, которые по своему замыслу являются еще более смелыми, а по выполнению еще более блестящими... Точно так же вы не встретите здесь ни одного из тех выдающихся, колоссальных людей, не столкнетесь ни с одним из тех изумительных подвигов, которыми так богата

¹ См. Schillers Werke, herausgegeben von L. Bellermann Band 14, S. 4—8, Einleitung des Herausgebers.

история прошедших времен... Не то видим мы в описываемой здесь истории. Народ, выступающий здесь перед нами на сцену, был самым миролюбивым из всех народов и менее всех своих соседей был склонен к тому героизму, который даже самому незначительному действию придает широкий размах... Таким образом, именно отсутствие героического величия делает это событие столь своеобразным и поучительным» (т. VII, стр. 2).

Здесь у Шиллера совершенно четко обрисован идеал умеренной бюргерской революции. Характеристика нидерландского народа, его патриархальных нравов и исконного свободолюбия, а также объяснение тех причин, которые побудили его взяться за оружие и восстать против испанского деспотизма, напоминают мотивы, положенные Шиллером шестнадцать лет спустя в основу его драмы «Вильгельм Телль». Не забыты даже ссылки на «старинный трактат» и на «естественное право». Нидерландцы характеризуются автором как «мирное население рыбаков и пастухов, живущих в забытом уголке Европы», или как «добродушный, нравственный торговый люд» (т. VII, стр. 3). «Отрадная заря» реформации проникает в Нидерланды, и когда деспотическое испанское правительство начинает не только преследовать «новую истину», но и посягать на старинные права нидерландского народа, «доведенный до отчаяния гражданин, которому предоставлен на выбор тот или иной вид смерти, избирает благороднейший из них — смерть на поле битвы» (т. VII, стр. 3).

Таковы, по мнению Шиллера, причины, вызвавшие революцию в Нидерландах.

Несмотря на такую идеалистическую интерпретацию причин революции, в «Истории отпадения Нидерландов», так же как и в «Дон Карлосе», чувствуется жгучая страсть борца против деспотизма в политике и мракобесия в умственной жизни. Автор рассматривает борьбу восставшего нидерландского народа как событие, «в котором угнетенное человечество борется за свои благороднейшие права, доброе дело находится в союзе с необыкновенными силами и решимость от-

чаяния в неравном бою одерживает победу над страшными хитросплетениями тирании! Как захватывающая и как бодрящая мысль, что надменные притязания деспотизма встретили, наконец, еще одного сильного противника, что хорошо рассчитанные покушения деспотов на человеческую свободу позорно разбиваются, что энергичное сопротивление может даже пересилить занесенную руку деспота, что героическая настойчивость в состоянии истощить, наконец, его страшные силы» (т. VII, стр. 1).

Не надо забывать, что книга о нидерландской революции была закончена за год до начала французской буржуазной революции 1789 года. Несмотря на умеренность в это время взглядов Шиллера, он все же в конце введения, говоря о победе революционного восстания нидерландского народа, счел необходимым обратиться к немецкому народу со словами: «Итак, сила, которую он применял, не исчезла у нас; счастливый исход, увенчавший его отважное предприятие, возможен и для нас, когда изменятся обстоятельства и сходные поводы призовут нас к сходным деяниям» (т. VII, стр. 11). Эта фраза, недвусмысленно призывающая к революции в Германии, целиком выпущена автором во втором издании книги в 1801 году, после французской буржуазной революции, к которой Шиллер отнесся отрицательно.

Впрочем, Шиллер и в своей истории нидерландской революции не скрывал своих антипатий к выступлениям левых социальных групп в городах и порицал их методы борьбы. Надо отметить, что Шиллер некритически относился к некоторым источникам, в особенности к трудам историков Бургундиуса и Страда, описывавшим революционные события в Нидерландах с реакционной точки зрения. Плебейско-демократическое движение иконоборцев изображается Шиллером как бунт «низших слоев черни» (т. VII, стр. 169), а сами они характеризуются как «обезумевшая банда ремесленников, матросов, крестьян» (т. VII, стр. 170).

Относясь с недоверием к плебейско-демократическим движениям, Шиллер-историк разделяет слабую

сторону просветителей, в том числе Вольтера и Дидро. Такая характеристика действий плебейского крыла нидерландской революции, написанная всего за год до начала революции во Франции, как бы подготавливает нас к тому, что Шиллер вскоре стал на позиции решительного осуждения методов революционной диктатуры якобинцев.

«История отпадения Нидерландов», по замыслу автора, должна была состоять из шести томов. Однако в свет вышел только первый том. В нем изложены события в Нидерландах до отказа Маргариты Пармской от регентства и прихода герцога Альбы с армией в Брюссель. С большим историческим чутьем и художественным мастерством написаны разделы о введении инквизиции в Нидерландах, об образовании и распаде союза гезов, о господстве кардинала Гранвеллы и о начале гражданской войны. Прекрасно сделаны характеристики Вильгельма Оранского и графа Эгмонта.

Уже в этой первой исторической работе Шиллера нетрудно обнаружить противоречие, характерное и для его дальнейших произведений, а именно столкновение идеалистической концепции развития общества с реальным историческим материалом. Покажем это на нескольких примерах.

Описывая распространение идей реформации в Нидерландах, Шиллер не жалел красок и потратил немало сил, чтобы в соответствии со своими идеалистическими представлениями показать, как эта «заря новой истины» сплотила весь нидерландский народ. Но тут же он подробно говорит о том, как в Антверпене низшие слои населения поняли эту «новую истину» по-своему и сделали из нее вывод, что они имеют право на лучшую материальную обеспеченность: в городе вспыхивает восстание иконоборцев. Три дня восставшие фактически господствовали в городе, буржуазия Антверпена дрожала от ужаса и пряталась от ярости своих «единоверцев». Буржуазия боялась не левых религиозных взглядов своих сторонников по вероисповеданию, а левых социальных выводов, которые делали плебейские массы

из «нового учения». Именно к этому заключению пришел и Шиллер: «Три дня длятся эти ужасы. Наконец, более богатые граждане, обеспокоенные тем, что этот беснующийся сброд, когда не останется уже ничего священного, набросится на частное имущество и окажется опасным для их товарных складов, к тому же, осмелев в связи с выяснившейся малочисленностью врага, решаются показаться с оружием в руках перед дверями своих домов» (т. VII, стр. 172).

Другой пример. В конце «Введения» автор ставит вопрос: каким образом могло случиться, что такая небольшая демократическая республика, как семь маленьких объединенных провинций Нидерландов, в результате сорокалетней войны победила мировую державу, какой в то время была абсолютистская Испания? Отвечая на этот вопрос, он убедительно показывает роль экономического фактора в этой победе, приводит статистические данные об исключительном размахе торговли и промышленности в нидерландских городах, подчеркивает, что почти вся торговля тогдашней Западной Европы находилась в руках Нидерландов. Дело дошло до того, что сама воюющая с ними Испания не могла обойтись без них и вынуждена была с ними торговать. С другой же стороны, устанавливает автор, Филипп II — самый могучий тогда государь, — несмотря на сильнейшую армию и баснословные богатства (он выкачивал из одних только американских колоний девятьсот тонн золота в год), не мог победить маленькую республику потому, что принципы его деспотического правления и организации армии и флота были крайне реакционны и отжили свой век. Если учесть все эти факторы, заключает Шиллер, события нидерландской революции теряют свой сверхъестественный характер. «Однако событие это остается необыкновенным, и наблюдатель получает правильный масштаб, чтобы оценить по достоинству действительные заслуги республиканцев в борьбе за свою свободу» (т. VII, стр. 12).

В «Истории отпадения Нидерландов», как и во всех исторических работах Шиллера, читателя захватывает широкий исторический кругозор автора, его

глубокий философский ум и мастерски задуманное общее построение книги; помимо того, его увлекает живая художественная форма изложения событий, в особенности в блестящем введении. В напряженном, полном драматизма рассказе о событиях и людях прошлого ясно ощущается, что автор «Истории отпадения Нидерландов» был одновременно и автором «Дон Карлоса».

II

После книги о нидерландской революции Шиллер продолжает углубленные занятия всеобщей историей, связанные с его профессорской деятельностью в Йенском университете. Его философская концепция истории была изложена им во вступительной лекции, впоследствии переработанной в статью под названием: «В чем состоит изучение мировой истории и какова цель этого изучения».

Разочаровавшись в политических идеалах Руссо и «бури и натиска», Шиллер и в понимании исторического процесса начинает приближаться к мировоззрению просветителей-рационалистов XVIII века и Канта. Критика «цивилизации» в духе Руссо, характерная для творчества Шиллера периода «бури и натиска», заменяется теперь признанием медленного, но неудержимого прогресса в духе учения Монтеスキё, Вольтера и Тюрго. Вместе с тем Шиллер в некоторых вопросах идет дальше просветителей. Так, в средневековье он видит не регресс, а закономерный этап в развитии культуры. При этом Шиллер отнюдь не впадает в романтическую идеализацию средних веков. Начальные стадии человеческой культуры — античность и средневековье — трактуются им как определенные исторические ступени в развитии человеческого общества, как непрерывный, прямолинейный прогресс от первобытного дикого состояния до царства разума, «от уровня дикого обитателя пещеры до талантливого мыслителя, до образованного светского человека» (т. VII, стр. 604). Так образовалась цепь исторических событий, которая протянулась «от

настоящего момента до зачатков существования человеческого рода, событий, связанных между собой как причина со следствием». Но лишь «бесконечный разум в состоянии охватить их все и в полном объеме; человеку же поставлены более узкие границы» (т. VII, стр. 607).

Подобно просветителям и Канту, Шиллер рассматривал всеобщую историю не только как свод политических событий, но как историю всей культуры, включая философию, религию, искусства, нравы, экономику и т. д. Шиллер особенно выделяет роль философии. Сама история, эта «бессмертная гражданка всех времен» (т. VII, стр. 611), оставляет нам лишь разрозненные факты, отдельные документы, разрушенные памятники. «В результате наша мировая история никогда не могла бы стать чем-нибудь иным, кроме агрегата отдельных отрывков и не заслуживала бы названия науки, если бы ей на помощь не пришла философия. Искусно соединяя эти отрывки промежуточными звеньями, философия превращает этот агрегат в систему, в разумное и закономерно связанное целое» (т. VII, стр. 609). Но «философский ум» должен вкладывать «разумную цель в мировой процесс и телеологическое начало в историческую науку» (т. VII, стр. 610), должен переносить гармонию, которая отсутствует в «царстве слепой необходимости», то есть в мире действительности, из «своего внутреннего мира» в мир вещей. Благодаря этой разумной цели, заложенной, по мнению Шиллера, а priori в историческом процессе, мы придем к царству разума и гуманности: «Все прошлые века, не сознавая того или не достигая своей цели, напряженно работали над тем, чтобы достигнуть нашего человеческого века» (т. VII, стр. 612).

Концепция исторического развития у Шиллера характеризуется оптимизмом и гуманизмом, твердой верой в прогресс и силу разума. В этом отношении он выступает как продолжатель писателей-просветителей XVIII века. Внесение в эту концепцию телеологического принципа «бесконечного разума», который единственно якобы может охватить все мировые события,

характеризует ее как звено в общем развитии немецкой идеалистической философии истории от телеологии Канта до «мирового духа» Гегеля.

Между этой идеалистической концепцией Шиллера и его историческими трудами замечаются значительные противоречия. С одной стороны, он пытается нарисовать грандиозные картины, в которых проявлялось бы телеологическое начало и «разумная цель», ведущие человечество последовательно ступень за ступенью к свободе и разумному обществу. С другой стороны, эта абстрактная идеалистическая схема, как отмечалось, при изложении конкретного исторического материала, то и дело нарушается, и тогда Шиллер дает удивительно меткие реалистические характеристики как целым политическим и религиозным течениям, так и отдельным событиям и личностям. В «Истории отпадения Нидерландов» это проявлялось, как мы видели, в том, что Шиллер, вопреки своей идеалистической философии, раскрывает перед нами экономические и политические причины борьбы, происходившей под религиозными лозунгами.

Шиллер-историк, как и Шиллер-драматург, в веймарский период своего творчества всегда обращается к таким периодам и событиям, которые могли помочь ему понять и объяснить процессы, происходящие в современную ему эпоху. Его внимание привлекали те подготовительные ступени, когда завязывались, ставились или разрешались проблемы современного общества и государства. Обе крупные и почти все мелкие его исторические работы посвящены общественным движениям XVI и XVII веков, то есть эпохе, когда на развалинах средневековья образовались мощные централизованные национальные монархии, а в Нидерландах и в Англии произошли буржуазные революции. Не удивительно, что Шиллера особенно интересовал вопрос, почему в Германии XVII века не было создано централизованного национального государства и каковы были причины Тридцатилетней войны, а также результаты ее для Германии и всей Европы. Этому вопросу и была посвящена вторая крупная историческая работа Шиллера — «История

Тридцатилетней войны», вышедшая в свет в 1791—1793 годах в трех частях.

В качестве основного источника для этого труда Шиллер пользовался «Историей немцев» Игнаца Шмидта, откуда им заимствованы факты и целые разделы. Шиллер не отнесся достаточно критически ни к Шмидту, ни к другим авторам, часто противоречившим друг другу в понимании исторических событий или личностей. Отчасти этим обстоятельством объясняются колебания писателя при оценке роли таких лиц, как Ришелье, Густав Адольф, Валленштейн и другие, в Тридцатилетней войне.

Но главное тут, конечно, не столько в некритическом отношении автора к тому или другому источнику, сколько в политически неясном и двойственном восприятии им ряда исторических событий и поступков крупных личностей, стоявших в центре его работы. Здесь мы опять встречаем противоречия между идеалистической концепцией писателя при истолковании реформации и причин возникновения Тридцатилетней войны, с одной стороны, и несостоятельностью этих абстрактных конструкций, обнаруживающейся, когда необходимо изложить и объяснить конкретные исторические события и поступки тех или иных деятелей.

В письме Кернеру от 28 ноября 1791 года, то есть как раз в самый разгар работы над своим сочинением, Шиллер, восхваляя шведского короля Густава Адольфа, заключает: «История гуманизма входит как неотъемлемый эпизод в историю реформации, а эта последняя неразрывно связана с Тридцатилетней войной» (т. VIII, стр. 383). Эту мысль писатель положил в основу своего труда, но истолковал ее односторонне. Так, согласно этой концепции, единственной целью вооруженного вторжения Густава Адольфа в пределы Германии явилось «благо Германии и свобода протестантской церкви». Но эта характеристика опровергается самим автором в его конкретном описании бесчинств шведов на немецкой земле, ограблении Густавом Адольфом уникальных ценностей культуры немецкого народа, бесцеремонного хозяйничанья короля, раздававшего германские города и целые области

шведским полководцам и союзным с ним немецким князьям. Объявив вначале шведского короля «спасителем германской свободы» от посягательств на нее со стороны германского императора, Шиллер после описания гибели Густава Адольфа в битве при Люцене вынужден был признать горькую для себя истину, что «величайшая услуга, какую он мог оказать еще свободе Германии, это — умереть» (т. VII, стр. 498).

Таким образом, в процессе конкретного анализа исторических событий автор не мог не признать, что воспетый им в торжественных дифирамбах бескорыстный «спаситель германской свободы», оказался приверженцем «идей неограниченного самодержавия», «фанатиком», готовившимся проглотить страну, для спасения которой он якобы прибыл. «Честолюбивый шведский монарх, несомненно, стремился в Германии к такому могуществу, которое было несовместимо со свободой чинов, а также к закреплению за собой владений в центре империи. Целью его был императорский трон, и этот сан, подкрепленный его силой и деятельностью и исполненный содержанием, мог в его руках явиться источником гораздо худших злоупотреблений, чем те, каких можно было ожидать от австрийской династии» (т. VII, стр. 499).

Не меньшей двойственностью, чем характеристика Густава Адольфа, страдает и характеристика, данная Шиллером поведению в Тридцатилетней войне союза протестантских князей. Борясь с императором и реакционной католической лигой, проводившей контрреформацию, союз протестантских князей при защите идей реформации преследовал, однако, весьма корыстные цели. Охарактеризовав в общем введении союз протестантских князей как спасителя германской свободы, Шиллер при изложении истории этого союза и описании поведения его членов во время войны вынужден с грустью констатировать: «Как ни кричали протестантские государи о справедливости своего дела и о чистоте своих намерений, они действовали главным образом под влиянием весьма корыстных побуждений; и они возобновляли военные действия по крайней

мере столько же из желания пограбить, сколько из страха стать жертвами грабежа. Густав Адольф скоро заметил, что эти нечистые побуждения могут дать ему гораздо больше, чем патриотические настроения, и постарался использовать их. Каждому из государей, заключившему с ним союз, он обещал ту или другую уже отнятую у противника или могущую быть отнятой область» (т. VII, стр. 510). С еще большим успехом продолжал после смерти короля эту политику шведский канцлер Оксеншерна, который раздавал немецким протестантским князьям направо и налево германские области в виде шведского... лена. Шиллер сообщает, что «самого канцлера так удивляло это странное зрелище, делавшее столь мало чести немцам, что он едва мог скрывать свое презрение» (т. VII, стр. 510).

Такой же непоследовательностью отличается и характеристика, данная автором Валленштейну. Этот полководец с самого начала показан как честолюбец, стремившийся к захвату чешского королевского трона и замышлявший измену императору. После лейпцигской победы Густава Адольфа над полководцем католической лиги Тилли, он тайно предлагает шведскому королю заключить союз против императора. Хотя Валленштейн согласился набрать новую армию для императора, но, как утверждает Шиллер, уже тогда «план будущего мятежа был готов» (т. VII, стр. 467). Но когда мятеж был поднят, то «все расчеты Валленштейна разбились о верность его войск долгу» (т. VII, стр. 529). Однако при описании гибели мятежного полководца характеристика его резко меняется: Шиллер заявляет, что все сообщения об измене Валленштейна опираются не на строго доказанные факты, а лишь на предположения; что среди его поступков нет ни одного, который не мог бы проистекать из совершенно чистых побуждений: «Так пал Валленштейн — не потому, что был мятежником, но стал мятежником потому, что пал» (т. VII, стр. 542).

Шиллеру как историку делает честь достигнутое им понимание того, что люди в течение тридцати лет воевали не из-за религиозных верований, а отстаивая

свои экономические и политические интересы. Так, еще во введении к первой книге он устанавливает, что «все это произошло не ради религии и совсем не из-за нее», что вскоре «присоединились к ней частная выгода и государственные интересы» (т. VII, стр. 260). «Государя воевали для самозащиты или ради увеличения своих владений; религиозный энтузиазм набирал им армии и открывал им сокровищницы их народов. Масса, в тех случаях, когда ее собирала под их знамена не просто надежда на добычу, верила, что проливает кровь за правду; на самом деле она проливали ее ради выгоды своего государя» (т. VII, стр. 261).

Чтобы придать своему сочинению большую четкость и логичность, автор отказался от строго хронологического построения, которого придерживаются источники, и построил историю войны по узловым событиям, отбросив мелкие и незначительные факты. Он часто приводит народные пословицы, поговорки и анекдоты, что делает изложение более живым. Особенно ярко сказался повествовательный талант Шиллера при описании лагеря под Нюрнбергом, в рассказе о переходе через реку Лех, о битве при Люцене и т. д. Слова, сказанные Кернером по выходе в свет первой части «Истории», можно отнести ко всему произведению в целом: «Эта вещь потребует в будущем очень небольшой отделки, чтобы фигурировать в числе лучших твоих работ в качестве исторического художественного произведения»¹.

В начале 90-х годов XVIII века Шиллер написал и опубликовал ряд мелких исторических работ, составивших целый том. Сюда входит несколько лекций по всеобщей истории, прочитанных в Иенском университете и обработанных автором для широкой публики. Сюда же относятся и рецензии на книги по истории, помещенные в 1787 году в иенской «Всеобщей литературной газете», статьи: «Законодательство Ликурга и Солона», «Переселение народов, крестовые походы и средние века», «Обзор замечательных государственных событий в эпоху Фридриха I» и др. Но основную мас-

¹ Schillers Briefwechsel mit Körner, Berlin 1847, Band II, S. 200.

су мелких исторических работ, имеющую значительную ценность, составляют вступительные статьи Шиллера к издававшейся и редактировавшейся им в течение ряда лет большой серии «Собрание исторических мемуаров».

Почти одновременно с изданием «Истории замечательных восстаний и заговоров» у Шиллера возникла мысль о переводе с иностранных языков и обработке известнейших памятников мемуарной литературы. Намечавшееся осенью 1787 года издание этих памятников было отложено сперва из-за работы над историей нидерландской революции, а потом из-за подготовки к лекциям в университете. Однако уже в начале 1789 года Шиллер обращается к Кернеру с предложением взять на себя для проектируемого издания английское средневековье, а в письме от 12 марта он излагает принципы отбора и обработки исторических мемуаров. Эти принципы чрезвычайно важны для характеристики Шиллера как историка: «1) Отбрасывать все, что ничего не уясняет в истории, что представляет собой пустую болтовню или педантическую микрологию и т. п., и, таким образом, сократить по возможности мемуары хотя бы наполовину или еще того больше. 2) Сохранять предпочтительно характерные мелочи, а общеизвестных фактов касаться только вскользь. 3) Помогать пониманию текста, давая историко-критические примечания. 4) Переводить свободно, так, чтобы изящество стиля перевешивало буквальную передачу». И дальше Шиллер в том же письме устанавливает, что именно он требует от исторических мемуаров: «...во-первых, писатель должен видеть то, о чем он пишет; во-вторых, он описывает одно какое-нибудь замечательное событие, в котором принимало участие несколько человек, или же жизнь одного какого-нибудь замечательного лица, пережившего много событий; итак, он не летописец и не историк; в-третьих, он дает особое истолкование известным событиям»¹.

¹ Schillers Briefwechsel mit Körner, Berlin 1847, Band II, S. 61—62.

При рассмотрении этих принципов необходимо учитывать, что Шиллер имел в виду не научное издание исторических памятников, а их популяризацию, и в этом отношении его деятельность имела для тогдашней Германии, в которой историческая наука была развита весьма слабо, очень большое значение.

«Собрание исторических мемуаров» под редакцией Шиллера выходило до 1806 года; всего было издано тридцать три тома. Сам Шиллер, однако, отредактировал и снабдил вступительными статьями лишь первые несколько томов, а затем не принимал уже непосредственного участия в этом издании. Первый том, вышедший в 1789 году, содержит материалы по византийской истории XI—XII веков; во втором и третьем томах помещены мемуары из эпохи Гогенштауфенов (императора Фридриха I). Двум другим томам, содержащим мемуары герцога Сюлли в немецком переводе Функа, Шиллер предпослал в качестве введения самостоятельную большую и, несомненно, наиболее интересную после книг о нидерландской революции и Тридцатилетней войне историческую работу под заглавием «История французских смут, предшествовавших царствованию Генриха IV». По широте горизонта, по великолепным обобщениям, по драматизму повествования эта работа мало уступает двум главным историческим сочинениям Шиллера. Здесь мы местами встречаем то же глубокое и правильное понимание экономических и политических причин реформации и контрреформации, то же мастерство в характеристике основных событий и главнейших общественных деятелей Франции в период царствования Франциска I, Генриха II и Карла IX вплоть до Варфоломеевской ночи.

После 1793 года Шиллер написал очень мало исторических сочинений. Его последняя историческая статья, небольшое введение к мемуарам Вильевиля, напечатана в 1797 году в журнале «Оры». Но между предшествующими историческими трудами и этой статьей лежит период якобинского господства и ряд революционных событий во Франции, к которым, как известно, Шиллер относился отрицательно. Это ска-

залось и на вышеупомянутой статье: Шиллер восхваляет Вильевия за то, что последний принадлежал к «классу умеренных», за то, что он был верен своему королю, был неуклонным другом порядка и, при всем своем свободомыслии, неумолимым по отношению к врагам закона. «С присущей ему силой духа и похвальным самоотречением он мог подчинять свои желания обстоятельствам»¹.

Изучение истории дало Шиллеру темы для его знаменитых исторических драм. Сам Шиллер писал по этому поводу Кернеру еще 27 июля 1788 года: «Если я и не сделаюсь историком, достоверно одно, что история будет тем складом, из которого я стану черпать, иначе говоря, она будет давать мне темы, на которых я смогу упражнять свое *перо*, а иногда и свой *ум*» (т. VIII, стр. 231).

Конечно, Шиллер как автор известных исторических драм стоит неизмеримо выше, чем автор исторических исследований. Но последние служили ему необходимой подготовительной школой для создания первых. Франц Меринг удачно выразил это соотношение словами: «Как драматический поэт, Шиллер был и великим историком, тогда как его исторические сочинения являются только обломками мрамора, из которого он высекал образы своих исторических драм»².

III

Работая над историческими материалами, Шиллер, однако, никогда не переставал искать новых путей для преодоления своего творческого кризиса, а это было возможно только при условии решения тех идейных проблем, которые стояли перед ним.

Огромное значение в эволюции взглядов Шиллера имел вопрос об античности, занимавший значительное место в просветительской идеологии. В немецкой литературе и эстетике XVIII века существовали две

¹ Schillers Werke, herausgegeben von L. Bellermann, Band 14, S. 485—486.

² Ф. Меринг, Литературно-критические статьи, «Academia», М.—Л. 1934, т. I, стр. 635.

точки зрения на античность и ее роль для современности. В период «бури и натиска» Шиллер ценил в античности гражданские добродетели и идею общественного блага, как противовес эгоизму и индивидуализму нарождающегося буржуазного общества.

Эти взгляды восходили к точке зрения революционно-демократического писателя Лессинга, который в своем трактате «Лаокоон» и некоторых других произведениях рассматривал античность как образец гармонического сочетания интересов общества и отдельной личности. По мнению Лессинга, нельзя пренебрегать реальными индивидуальными потребностями и интересами человека, ибо они являются могущественным импульсом в борьбе за действительную свободу. Угнетение и тирания побуждают человека восстать против угнетателей и тиранов и насилие отвечать революционным насилием.

Таким образом, путь к свободе, по мнению Лессинга, лежит не через отречение от индивидуальности, а через полное ее развитие; а если она иногда и нуждается в ограничении, то это должно происходить исключительно ради сплочения сил для борьбы с притеснителями. Понятие меры у Лессинга приобретает значение революционной сплоченности, дисциплины.

Лессинга привлекала в античности активная жизнедеятельность, гражданская доблесть, не останавливающаяся ни перед какими жертвами ради достижения общего блага. Его понимание античности было в сущности выражением революционного стремления к переустройству немецкого общества на новых началах.

Другой взгляд на античность получил выражение у теоретика искусства Винкельмана в его книге «История искусства древности» (1764). Винкельман видит в античности не политический и гражданский идеал, а мир духовных богатств, из которых главнейшим является чувство прекрасного. У него гражданский идеал уступает место эстетическому. Искусство и красота для Винкельмана есть, правда, также выражение общественной гармонии, равновесия между личностью и обществом, возможных только в свободном государстве, каким была древняя Греция. «Свобода, царство-

вавшая в управлении,— пишет он в своей «Истории искусства древности»,— и государственном устройстве страны, была одною из главных причин расцвета искусства в Греции»¹. Однако его взгляды характеризуются идеалистическим пониманием свободы. Только отвлекаясь от всех своих материальных забот и нужд, человек становится действительно человеком. Там, в идеальной сфере, не знающей повседневных тревог и страстей, общественные противоречия уравниваются, превращаясь в гармонию. «Спокойствие есть качество,— пишет Винкельман,— более всего свойственное красоте... Понятие высшей красоты не может зародиться иначе, чем в спокойном и отрешенном от всех единичных образов размышлений»². И дальше: «Сознание разумно мыслящего существа имеет прирожденное стремление подняться над материей в сферу отвлеченных понятий»³. Если, таким образом, истинное царство свободы возвышается над материей, то путь к нему заключается не в борьбе с несовершенством действительности, а в эстетическом индивидуальном самовоспитании человека, которое учит его отрешению от материальных благ ради благ духовных. С точки зрения меры и гармонии, как их трактует Винкельман, всякое политическое принуждение, даже если оно вызвано революционными целями, есть нарушение гармонического развития индивидуальности.

Если понимание античности у Лессинга отражает его плебейскую ненависть к феодально-абсолютистскому обществу, то у Винкельмана и его последователей культ античности в конечном итоге означал отказ от борьбы, компромисс определенной части немецкого бюргерства со старым обществом.

В дальнейшем развитии классической немецкой литературы верх взяла точка зрения Винкельмана. Намеченные им тенденции получили свое законченное

¹ И. Винкельман, История искусства древности, Изогиз, М. 1933, стр. 121.

² Там же, стр. 154.

³ Там же, стр. 137.

выражение в эстетике Шиллера-классика, а также в сочинениях и статьях молодого Гегеля и Гельдерлина. Необходимо указать, что еще до «Писем об эстетическом воспитании человека», написанных Шиллером в 1794 году и развивающих эти тенденции особенно ярко, уже в 1785—1788 годах у него наблюдался поворот к винкельмановскому толкованию античного искусства, что видно в стихотворении «Боги Греции», названном Гегелем «религией красоты» и явившемся одним из программных произведений веймарского классицизма.

Это стихотворение было опубликовано в виландовском журнале «Немецкий Меркурий» (1788) и вызвало значительный отклик в современной немецкой литературе и критике, уже подготовленных к восприятию идей, воплощенных в «Богам Греции», переводом поэм Гомера и произведений многих других древнегреческих поэтов, а также сочинениями Гердера об античности. Для Шиллера древнегреческий мир — идеал счастливого общества, в котором существовала гармония между индивидуумом и коллективом, человеком и природой, в котором еще не существовало угнетающего и калечащего человеческую личность разделения труда, — там царили правда и поэзия; это была счастливая пора детства человечества.

«Боги Греции» — апофеоз эллинской культуры, проникнутый глубокой грустью и сожалением о безвозвратно исчезнувшем мире счастья и гармонии. Этим стихотворением Шиллер положил начало многочисленным элегиям, столь характерным для европейской лирики послереволюционного периода, начиная от Гельдерлина и кончая Китсом. Оплакивая гибель греческих богов, Шиллер восклицает:

Где ты, светлый мир? Вернись, воскресни,
Дня земного ласковый расцвет!
Только в небывалом царстве песни
Жив еще твой баснословный след.
Вымерли печальные равнины,
Божество не явится очам;
Ах, от знойно жизненной картины
Только тень осталась нам.

(Т. 1, стр. 71, перев. М. Лозинского.)

Через все стихотворение красной нитью проходит мысль, что складывающееся, новое «гражданское», то есть буржуазное, общество, или, как Шиллер в эти годы еще часто выражался, «наш прозаический век», враждебен искусству:

В царство сказок возвратились боги,
Покидая мир, который сам,
Возмужав, уже без их подмоги
Может плыть по небесам.

Да, ушли, и все, что вдохновенно,
Что прекрасно, унесли с собой,—
Все цвета, всю полноту вселенной,—
Нам оставив только звук пустой.
Высей Пинда, их блаженных сеней,
Не зальет времен водоворот:
Что бессмертно в мире песнопений,
В смертном мире не живет.

(Т. I, стр. 72.)

Эта мысль в дальнейшем получила глубокое развитие в эстетических статьях Шиллера 90-х годов.

Воспевая красоту античного мира, свойственную ему гармонию духа и плоти, Шиллер выступил в «Боггах Греции» против христианского спиритуализма с его аскетическими идеалами. Он противопоставляет языческое жизнелюбие христианской религии отречения от радостей земного бытия:

Не печаль учила вас молиться,
Хмурый подвиг был не нужен вам;
Все сердца могли блаженно биться,
И блаженный был сродни богам.
Было все лишь красотой свято,
Не стыдился радостей никто
Там, где пела нежная Эрато,
Там, где правила Пейто.

(Т. I, стр. 70.)

Осуждение Шиллером христианского спиритуализма носило столь вызывающий характер, что религиозные ханжи и мракобесы увидели в этом угрозу своему вероучению. Они поспешили осудить поэта.

Среди этих критиков особенно колоритна была фигура графа Фридриха фон Штольберга, некогда, в семидесятые годы, выступавшего одним из наиболее рьяных поборников идей «бури и натиска», а впоследствии переметнувшегося в лагерь католической реакции. Даже буржуазно-либеральный биограф Шиллера Иоганн Шерр не нашел мягких выражений для характеристики выступления Штольберга: «В августовском номере «Немецкого музея» за 1788 год появилась его статья, написанная в форме доноса, с усердием инквизитора, выставляющего Шиллера отъявленным атеистом, чтобы тем сильнее возбудить злобу ослепленных фанатиков»¹.

Несмотря на совет Виланда проучить Штольберга, Шиллер счел, однако, что лучше не отвечать на его нападки. Оправдываться от возведенного на него обвинения в атеизме он не хотел, ибо отнюдь не собиравался заявлять о своей религиозной «благонадежности» и ортодоксальности.

По мере углубления своих идейных исканий Шиллер все чаще обращается к наследию античной культуры. В письме к Кернеру от 20 августа 1788 года, он сообщает: «Я теперь почти ничего не читаю, кроме Гомера. Выписал себе фоссовский перевод «Одиссеи», который в самом деле превосходен... «Илиаду» я читаю в прозаическом переводе. Я решил, что в ближайшие два года больше не буду читать никаких современных писателей... Ни один из них мне не полезен; каждый уводит меня от меня самого, а древние теперь доставляют мне истинное наслаждение. В то же время я до крайности нуждаюсь в них, чтобы очистить свой вкус, который из-за натянутости, искусственности и остроумничания начал весьма удаляться от истинной простоты» (т. VIII, стр. 234). Поэт приступил к изучению греческого языка, чтобы читать греческих поэтов в оригинале. Но материальная нужда и необходимость зарабатывать хлеб насущный не давали ему возможности хорошо изучить язык, и он пользовался французскими и немецкими переводами.

¹ И. Шерр, Шиллер и его время, М. 1875, стр. 206.

Он перевел (с французского) «Ифигению в Авлиде» Эврипида на немецкий язык и опубликовал ее в своем журнале «Талия». Однако это не столько перевод, сколько вольное переложение эврипидовской трагедии.

Дальнейшее развитие новых взглядов Шиллера на античность и на роль искусства в истории человечества получило свое выражение в большом стихотворении «Художники», начатом осенью 1788 года и опубликованном в феврале 1789 года в «Немецком Меркурии». Основную поэтическую и философскую идею этого произведения автор сам сформулировал в письме к Кернеру от 9 февраля 1789 года: «Главную идею целого, *облечение правды и нравственности в красоту*, я сделал господствующей и — единством, в настоящем понимании этого слова. Все это — *одна аллегория*, которая проходит насквозь, только в меняющихся ликах, и которою я со всех сторон атакую читателя» (т. VIII, стр. 275). По Шиллеру, прекрасное — символ истины и добра:

То, что, спустя тысячелетья, ясным
Предстало зрелому уму,
То в символе высоком и прекрасном
В младенчестве еще поведано ему.

(Т. I, стр. 79, перев.***.)

На искусство поэт смотрит как на чувственное средство для достижения «сверхчувственной цели», то есть для возвышения человека над его эгоистической, чувственной природой. Ибо человек, по Шиллеру, не способен понять истину во всей ее глубине и божественности, прежде чем она не явится перед ним в образе прекрасного:

Что красотой нам предстало,
Как истина нам некогда сверкнет.

(Т. I, стр. 80.)

Пока не было искусства, общество было варварским и несвободным. Но вот появились художники, которые с помощью прекрасного познакомили чело-

века с истинной, нравственностью, добром. И эра варварства уступает место эре гармонии и гуманности:

И варвары дивиться стали вскоре,
Приветствуя творений новых век,
И молвят с изумлением во взоре:
«Все это сделал человек!»
Забуть о треволненьях, о раздоре
Их побуждает песнь певца,
И лира, что поет титанов
И громы битв, пленяет их сердца,
Творя из них героев-великанов.

(Г. I, стр. 83.)

Автор поет гимн искусству древности, давшему человечеству прогресс и культуру, и, так же как в «Богам Греции», оплакивает исчезновение эллинской красоты. Правда, искусство сохранилось и на дальнейших стадиях общества, везде и всегда оно, по мнению поэта, вносит в общество гармонию, меру и умиротворение страстей. Художники так и именуются им — «гармонии любимыми сынами».

Многие из этих положений Шиллер в последующие годы развивал шире и глубже, многое он добавлял к ним, но в общем можно сказать, что в «Богам Греции» и в «Художниках» содержатся уже все основные положения идеалистической эстетики, развитые в теоретических статьях 90-х годов, в которых Шиллер утверждал, что искусство должно сыграть роль важнейшего средства в воспитании людей и подготовке их к более высоким формам государственного и общественного устройства.





Глава десятая

Шиллер и французская буржуазная революция. — Поездка на родину. — Возвращение в Йену и план издания журнала «Оры».

1

Творческие колебания и неуверенность Шиллера в том, по какому пути направить поиски новых методов художественного творчества, в основном падают на решающие годы революционных событий во Франции. Лишь после того, как определились взгляды поэта на французскую революцию и новое буржуазное общество, сложилось и его новое понимание задач искусства, которое оформляется у Шиллера в определенную систему — в теорию искусства немецкого классицизма.

Хотя буржуазная революция произошла во Франции, а не в Германии, она оказала огромное влияние на немецкую общественную жизнь и литературу. При характеристике развития экономических, политических, философских, эстетических и других теорий той эпохи необходимо учитывать общеевропейское значение французской буржуазной революции и ее результатов. Маркс и Энгельс писали по этому поводу: «Революции 1648 и 1789 гг. не были английскою и французскою революциями; это были революции европейского масштаба. Они представляли не победу од-

ного определенного класса общества над старым политическим строем; они провозглашали политический строй нового европейского общества. Буржуазия победила в них; но победа буржуазии означала тогда победу нового общественного строя... Эти революции выражали еще больше потребности тогдашнего мира, чем потребности тех частей мира, где они происходили, т. е. Англии и Франции»¹.

Однако на мировоззрении и творчестве Шиллера отразился не только подъем буржуазной демократии, но и крайняя отсталость буржуазии в Германии XVIII века, где так называемые «средние» классы, не обладая революционной энергией, шли на поводу у реакционного дворянства. Немецкое бюргерство было пропитано мещанским духом. Энгельс писал о немецком бюргерстве той эпохи, что оно «приобрело свойственный ему крайне резко выраженный характер трусости, ограниченности, беспомощности и неспособности к какой бы то ни было инициативе, между тем как почти все другие крупные народы как раз в это время переживали быстрый подъем»².

В день, когда парижский народ штурмом взял Бастилию, Шиллер находился на небольшом немецком курорте Лаухштедт. Каролина Бейльвиц (Вольцоген) рассказывает в своей книге о Шиллере: «Мы часто вспоминали впоследствии, как это событие потрясло всю Европу и проникло в жизнь каждого человека. Разрушение памятника мрачного деспотизма казалось нам скорою победой свободы над тиранией»³. Шиллер, Виланд, Клопшток, Гердер и другие свободолобивые писатели Германии горячо приветствовали революцию во Франции. Но этот энтузиазм длился недолго.

Интересным документом, показывающим, каким должно быть, по мнению Шиллера, отношение писа-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. VII, стр. 54—55.

² Там же, т. XXVIII, стр. 220.

³ Schillers Leben von Karolina von Wolzogen, Stuttgart, Gebrüder Kröner Verlagshandlung, S. 170.

теля к всемирно-историческим событиям и каким было в действительности его отношение к революционному движению во Франции, является его большое письмо к Каролине от 27 ноября 1788 года, то есть за полгода до революции. Обстоятельства, вызвавшие это письмо, заключались в следующем. Старый товарищ Шиллера по Академии, Вильгельм фон Вольцоген, поехал на несколько лет в Париж для изучения архитектуры и строительного дела. Как человек, служивший при дворе захолустного немецкого герцога, Вольцоген никогда не видел большого города и поэтому был поражен кипучей жизнью и «испорченностью» нравов Парижа. Свои настроения и впечатления он излагал в письмах к Каролине, которая через пять лет стала его женой. Каролина же в свою очередь знакомила с этими письмами Шиллера. И вот что пишет Шиллер по поводу одного из них: «Суждение Вольцогена о Париже при таких обстоятельствах, пожалуй, и не могло быть иным. Объект для него, в самом деле, слишком велик; в Вольцогене еще должно развиваться соответствующее настроение. Он привез с собой локоть, чтобы измерить колосса... У кого есть склонность и охота общаться с огромным миром людей, тот должен чувствовать себя хорошо в этой широкой стихии; как мелки и жалки по сравнению с этим *наши* общественные и политические отношения. Впрочем, нужно иметь глаз, не оскорбляющийся видом неизбежных, сопутствующих этому *больших зол*. Человек, когда он действует в единении с другими, всегда существо значительное, какими бы мелкими ни казались индивидуумы и детали. Но, мне кажется, все дело именно в том, чтобы при таком обзоре целого относить к нему каждую деталь и каждое отдельное явление как его часть, или, что то же самое, видеть философским умом. Какой ухабистой и бугристой должна казаться наша земля с высоты Сен-Готарда, но жителям луны она, конечно, представляется гладким, красивым шаром. Кто не наделен таким глазом или не упражнял его, того будут отталкивать мелкие пороки, и прекрасное, великое целое пропадет для него» (т. VIII, стр. 251—252).

Но этой здоровой, объективной точке зрения на

вещи Шиллер противопоставляет другую, субъективную, точку зрения: «Мне, моей маленькой, скромной особе, большое политическое общество, на которое я смотрю из своей ореховой скорлупы, представляется примерно так, как может представляться человек гусенице, ползающей по нему. Я питаю бесконечное почтение к этому огромному, стремительному человеческому океану, но мне хорошо и в моей скорлупке. Мой вкус и способности к общественной жизни, если они у меня есть, не проявлялись, не развиты, и, пока не иссякнет мой ручеек радости в моем тесном кругу, я останусь независимым и спокойным наблюдателем этого великого океана» (т. VIII, стр. 252).

В этом субъективном подходе Шиллера к жизни большого политически развитого общества сказывается все убожество тогдашней немецкой действительности, отражается слабость и неразвитость массового освободительного движения в Германии.

Крайняя отсталость общественного движения в Германии повлияла на творчество даже самых выдающихся немецких мыслителей и писателей той эпохи. Не только Шиллер, но и Гете, Виланд, Клопшток и другие немецкие писатели того времени, за отдельными исключениями, после первого увлечения французской революцией, стали смотреть на действия этого «огромного, стремительного человеческого океана» из своей немецкой «ореховой скорлупки».

Тем не менее Шиллер продолжает с интересом следить за событиями по ту сторону Рейна. К 1792 году, то есть к моменту обострения революционной борьбы в самой Франции и прихода к власти якобинцев, этот интерес особенно возрастает. Чтобы быть в курсе событий, Шиллер регулярно читает французские газеты. Симпатии его были не на стороне якобинцев, и это понятно: после отхода от «бури и натиска» взгляды Шиллера на переустройство общества носили явно компромиссный характер. Этим взглядам Шиллер не изменил в годы революционных событий во Франции. Так, в письме к Кернеру от 6 ноября 1792 года он рекомендует своему другу написать назидательную

«Историю кромвелевской революции» с целью противопоставить английскую революцию, как более умеренную,— французской. «Очень существенно именно в наше время вынести здравое суждение о революции; и так как оно, безусловно, окажется благоприятным для врагов революции, то истины, которые при этом обязательно должны быть высказаны правительствам, не могут произвести дурного впечатления» (т. VIII, стр. 399).

Еще ярче отрицательное отношение Шиллера к революции проявляется в его письме от 16 ноября 1792 года к издателю Георгу Гешену, которому он рекомендовал выпустить новое сочинение Вильгельма фон Гумбольдта о государстве: «Это сочинение содержит во всяком случае очень плодотворные политические намеки и построено на хорошем философском фундаменте. Оно задумано и написано свободно, но так как автор ограничивается общими высказываниями, то нечего бояться недовольства со стороны аристократов. Сочинения подобного содержания и написанные в этом духе настоятельно необходимы в нашу эпоху»¹.

Но, в то время как автор «Разбойников» и республиканской трагедии «Заговор Фиеско в Генуе» формулирует свое отрицательное отношение к революционным методам борьбы и хотя и не отказывается от признания необходимости переустройства существующего строя, но советует действовать при этом осторожно и идти с обеих сторон на компромиссы, во Франции люди, осуществлявшие эти революционные методы, чествуют Шиллера как создателя революционных произведений. Французский Конвент на заседании 26 августа 1792 года вынес решение предоставить гражданство республики выдающимся иностранным деятелям, боровшимся за свободу, в том числе и ряду демократических деятелей науки и искусства; в представленном Конвенту на утверждение списке значились имена Костюшки, Вашингтона, Песталлоцци,

¹ Schillers Briefe mit geschichtlichen Erläuterungen, Berlin, Allgemeine Deutsche Verlagsanstalt, o. j. Band 1, S. 812.

Клопштока и др. После оглашения этого списка поднялся один из членов Конвента и сказал, что список не полон, так как в нем не значится «господин Шилль, немецкий публицист», заслуживший своими произведениями чести стать гражданином республики. Предложение было принято, и Шиллеру был выписан диплом о присвоении ему почетного гражданства Французской республики. Диплом этот, подписанный Дантоном, с препроводительным письмом министра внутренних дел Роллана, был послан «немецкому публицисту Шиллю»; после нескольких лет странствий этот документ через посредство гамбургского издателя Кампе был в марте 1798 года доставлен в Веймар и вручен Шиллеру. Ни Дантона, ни Роллана к тому времени уже не было в живых.

Французские революционеры высоко ценили юношеские драмы Шиллера. В годы якобинского господства «Разбойники» в переработанном виде шли на сценах Парижа. Вольцоген, который в 1793 году жил в столице революционной Франции, оставил интересные записи в своем дневнике. «Здесь,— пишет он,— перевели «Разбойников» Шиллера и дают их на театре под названием «Robert, chef de brigands». В сущности это не перевод, а скорее жалкая попытка применить основную идею драмы Шиллера к настоящей революции. В целом это произведение ложно понято, некоторые сцены совершенно выкинуты, и обезображенная таким образом пьеса может возбудить ужас и отвращение, но парижане ее хвалят. Она походит на бюст Брута, лицо которого выпачкали бы яркой и кровавой краской. Роль Франца совершенно изменена и отодвинута на задний план, вероятно из-за того, что в ней нашли некоторые намеки на известные личности, играющие теперь заметную роль в Париже. В самой пьесе сделаны значительные изменения: так, в конце Карл Моор получил прощение от императора и возвращается в объятия своей Амалии. Остальные изменения обусловлены желанием подчеркнуть, что тираны должны быть наказаны, а в разбойниках должно быть признано человеческое достоинство. С каким восторгом аплодировали добрые парижане,

когда Роберт говорил своим товарищам: «Вас называют разбойниками, но вы честные люди: вас приговаривают к виселице и колесу, а вы заслуживаете лаврового венка»¹.

Вольцоген был придворным чиновником немецкого герцога, он крайне отрицательно относился к французской революции и поэтому никак не мог допустить мысли о близости идей драмы своего друга — Шиллера к идеям французских террористов. На самом же деле, как уже отмечалось, идеи Карла Моора во многом приближались к идеям Руссо и якобинцев. По описанию переделки драмы парижскими театрами видно, что из нее прежде всего был отброшен конец пьесы, в котором Карл Моор отказывается от борьбы со старым обществом и добровольно отдает себя в руки правосудия. Понятно, что такой финал был бы неприемлем для якобинского театра.

Разрастающееся революционное движение во Франции внушало ужас правителям Германии. Немецкие абсолютистские правительства во главе с Австрией и Пруссией, при поддержке Англии, создали военную коалицию, чтобы затушить революционный пламя и восстановить во Франции старый порядок. Над молодой, еще не окрепшей республикой нависла грозная опасность. Но революционная армия, отразив натиск врагов, разбила наголову иностранных интервентов и, чтобы обезопасить свои границы от новой интервенции, перешла Рейн и вторглась в Германию. В конце октября 1792 года главнокомандующий французской армией в Германии генерал Кюстин обратился «от имени Французской республики» ко всей «угнетенной Германии» с воззванием, в котором призывал немцев сбросить с себя ярмо тиранов и угнетателей и установить свободу.

Наиболее левые, прогрессивные мыслители и писатели тогдашней Германии приветствовали приход революционной армии и ожидали в связи с этим коренной политической перемены в Германии. В городе Майнце на Рейне под влиянием революции во Фран-

¹ И. Шерр, Шиллер и его время, М. 1875, стр. 282.

ции был организован политический клуб, который под руководством выдающегося немецкого ученого-естествоиспытателя и общественного деятеля Георга Форстера развивал кипучую деятельность: «Майнцские клубисты» во всей Германии были известны как сторонники якобинцев. Когда части революционной армии вошли в Майнц, курфюрста свергли, и была провозглашена республика. На революционном празднестве 13 января 1793 года Форстер посадил в Майнце первое дерево свободы и считал этот день самым счастливым в своей жизни.

Одним из членов майнцкого клуба немецких якобинцев был старый друг Шиллера по Лейпцигу Фердинанд Губер. Но отношения между бывшими интимными друзьями давно уже были испорчены; по всей вероятности, немаловажную роль в этом сыграло и расхождение в политических взглядах. Когда известия о майнцских событиях дошли до Иены, Шиллер написал Кернеру 21 декабря 1792 года: «Поведение Форстера, конечно, осуждают все, и я предвижу, что он выйдет из этого дела со стыдом и раскаянием. Сочувствовать майнццам я никак не могу. Все их поступки свидетельствуют скорее о смелой страсти обращать на себя внимание, нежели о здравых принципах, с которыми никак не вяжется их отношение к инакомыслящим. Мне все же хотелось бы знать, где в настоящее время находится Губер и не останется ли он еще в тех краях. Здесь я о нем больше ничего не слыхал» (т. VIII, стр. 402).

Шиллер продолжал следить за событиями во Франции и регулярно читал газету «Moniteur». К действиям пришедших к власти французских якобинцев поэт попрежнему относился отрицательно. Когда стало известно о предстоящем процессе Людовика XVI, Шиллер задумал поехать в Париж, чтобы выступить адвокатом короля. Он принялся за памфлет в его защиту, но не успел закончить: король был казнен. После казни Людовика XVI Шиллер резко отвернулся от революции и написал Кернеру: «Я уже начал статью в пользу короля, но не мог продолжать, и она еще теперь лежит неоконченной. Вот уже несколько

дней, как я не читаю французских газет; так опротивели мне эти подлые живодееры»¹.

Резко отрицательное отношение Шиллера к методам борьбы с врагами революции в период якобинского господства является типичным для большинства немецких писателей той эпохи. Так, например, Клопшток, который, как и Шиллер, был награжден Конвентом званием гражданина Французской республики, сперва горячо приветствовал события во Франции и в своих одах «Генеральные штаты», «Они, а не мы» и «Освободительная война» с высочайшим пафосом прославлял революцию, называя ее «величайшим делом века». Теперь же, с приходом к власти якобинцев, Клопшток написал несколько стихотворений, где отрекался от своих недавних од («Мое заблуждение» и др.) и называл новейшие события в Париже «кровопрлитной свободой новых франков».

Таким же приблизительно было и отношение Виланда к революции. Сперва он выступил с серией статей в «Немецком Меркурии», в которых восторженно отзывался о новых «конституционных учреждениях» Франции; но когда власть взяли якобинцы, то тот же Виланд стал защищать монархию.

Известно и отрицательное отношение Гете к французской революции. Как большинство немецких писателей и мыслителей, он вначале сочувственно относился к ней; но когда начался революционный террор якобинцев, то и он ужаснулся и стал нападать на революцию. Гете написал ряд произведений, в которых восхвалял захолустный мещанский порядок тогдашней Германии и осуждал революцию: драму «Мятежные», комедию «Гражданин-генерал» и др., в которых проявились его филистерские взгляды на революцию.

Таким образом, тут имеет место характерное явление для немецкой литературы того времени. Энгельс писал по этому поводу: «Все немецкие поэты воспевали славу французского народа. Но это был чисто немецкий энтузиазм, он имел только метафизический

¹ И. Шерр, Шиллер и его время, М. 1875, стр. 282.

характер, он относился только к теории французских революционеров. Но когда теории были отодвинуты фактами на задний план, как только благодаря поведению двора французский народ не мог больше на практике проводить принципы конституции 1791 г., несмотря на свое теоретическое согласие с ней, как только народ практически утвердил свою власть благодаря перевороту «10 августа», когда, кроме того, свержение жирондистов 31 мая 1793 г. заставило умолкнуть всякие теории, — тогда этот энтузиазм Германии сменился фанатической ненавистью к революции»¹.

Осуждение Шиллером революционных методов, примененных французским народом в борьбе против феодализма, не означало, однако, отказа от мысли о переустройстве немецкого общества на буржуазно-демократических основах. Революционным методам он противопоставляет «эстетическое воспитание человечества», посредством которого оно якобы должно перейти к идеальному «царству свободы». Эти идеалистические, утопические принципы о перевоспитании человеческого общества путем красоты и искусства изложены Шиллером в ряде статей по эстетике, над которыми он в эти (1792—1794) годы усиленно работал.

II

Долгие скитальческие годы, постоянные материальные лишения и чрезмерная умственная работа дали себя, наконец, знать, и в начале 1791 года у Шиллера обнаружился туберкулез легких. Первый же приступ болезни был настолько сильным, что возникло опасение за его жизнь. Организм справился с этим первым приступом, но затем вспышки болезни повторялись уже периодически. Начиная с 1791 года и до самой смерти, то есть в течение четырнадцати лет, Шиллер переносил большие страдания. Каждая смена

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. V, стр. 7.

времен года, каждая перемена погоды, малейшая простуда вызывали обострение процесса в легких и сильные боли. В его жизни теперь редко наступали промежутки в несколько месяцев или недель, когда бы он мог спокойно работать. В зимнее время он месяцами не выходил из закрытого помещения, чтобы не простудиться. Ночи он обыкновенно проводил без сна, использовал их для работы. Лишь исключительно сильная воля Шиллера и самоотверженные заботы жены помогли ему продлить жизнь на четырнадцать лет.

Особенно сильными были первые приступы болезни зимой 1791 года. Университетские лекции пришлось прекратить. Вынужденный отдых был использован Шиллером для более глубокого ознакомления с воззрениями Канта. Во время болезни Каролина читала ему «Критику способности суждения».

Летом 1791 года Шиллер с женой отправились на курорт в Карлсбад. В результате этой поездки ему стало несколько легче. По возвращении в Иену он стал нуждаться еще больше, так как из-за болезни почти не работал. Не было денег даже на дешевый обед и на лекарства. В этот тяжелый момент неожиданно пришла помощь из Дании.

За год до этого датский поэт Иенс Баггесен проездом из Швейцарии в Данию остановился в Иене и познакомился с Шиллером, большим почитателем таланта которого он был. И вот теперь, узнав о страшной материальной нужде поэта, а также о его тяжелом заболевании, датские друзья решили ему помочь. Баггесену удалось уговорить двух влиятельных и богатых лиц — принца Августенбургского и министра графа Шиммельмана — назначить Шиллеру на три года субсидию по тысяче талеров в год для того, чтобы он мог восстановить свое здоровье. Это предложение было сделано в такой деликатной форме, что поэт его принял. В ответном письме Баггесену от 16 декабря 1791 года Шиллер горько жалуется на положение честного писателя в тогдашней Германии: «Одновременно удовлетворять строгим требованиям искусства и создавать для своего писатель-

ского труда хотя бы самую необходимую опору в нашем немецком литературном мире, как я теперь, наконец, знаю, невозможно. Десять лет я напрягал свои силы, чтобы совмещать одно с другим, но старания осуществлять это хоть в какой-либо мере стоили мне здоровья» (т. VIII, стр. 387).

В этих словах звучит горестное сознание того факта, что в условиях феодальной Германии труд великого поэта не мог спасти его от крайней нужды. Принимая поддержку принца Августенбургского, Шиллер обязался представить принцу одну из своих следующих работ. Как известно, Шиллер выполнил это условие и рассчитался с принцем по-царски своими «Письмами об эстетическом воспитании».

Датская субсидия была предоставлена поэту на 1792, 1793 и 1794 годы. Пользуясь своим обеспеченным положением, Шиллер почти все это время посвятил изучению философии и эстетики и написал серию теоретических статей по вопросам искусства. В связи с этими занятиями он в 1792—1793 годах читал студентам у себя на дому курс лекций по эстетике.

Здоровье свое он так и не смог полностью поправить: в феврале 1792 года туберкулез дал новую вспышку, и то же повторилось весной 1793 года. «Старый недуг,— пишет он Кернеру,— оживает при этой переменчивой погоде так часто и держится так упорно, что из трех дней я обычно теряю два, а в короткие передышки, когда болезнь отпускает меня, я тороплюсь закончить свои самые неотложные работы» (т. VIII, стр. 411). «Неустанннне труды,— писал Шиллер Б. Фишениху 11 февраля 1793 года,— примиряют меня с печальным существованием, на которое обрекает меня моя немощная плоть» (т. VIII, стр. 408).

После того как Шиллер из-за болезни легких вынужден был прекратить чтение лекций в университете, он продолжал жить в Иене. В 1792 году, когда была получена первая субсидия из Дании, он обзавелся небольшой квартирой и скромным домашним хозяйством, так как состояние его здоровья больше не позволяло ему вести прежний «студенческий» образ жизни.

Летом 1793 года пришло письмо из родительского дома, в котором сообщалось о болезни отца. Родители звали Шиллера приехать к ним. Они попрежнему жили в резиденции вюртембергского герцога Карла Евгения, где отец все еще работал садовником в замке Солитюд, как и в детские годы поэта. Шиллер решил поехать с женой на родину, чтобы повидаться с отцом перед его смертью и навестить мать и трех сестер, с которыми он расстался одиннадцать лет назад. Но перед поэтом встал старый и щекотливый вопрос: как отнесется «старый Ирод», герцог Карл Евгений, к его приезду? Ведь в Вюртемберге Шиллер, после своего отъезда в 1782 году из Штутгарта, считался «беглецом», своего рода «дезертиром», так как он своевольно оставил должность военного врача в штутгартском полку. Однако герцог заявил, что «Шиллер может приехать в Штутгарт», но в «наказание» за его «неблаговидный поступок», совершенный им в 1782 году, он, герцог, «будет игнорировать» поэта.

Шиллер сперва поехал в город Гейльбронн, где жил его старый наставник по Академии Ян. Здесь городской сенатор Шиблер имел длительные беседы с поэтом о злободневных вопросах, спрашивал его мнение о событиях во Франции, о Майнце и французских эмигрантах. Ответы поэта зафиксированы в дневнике Шиблера. Характер этих ответов подтверждает позицию Шиллера в отношении французской революции, о которой говорилось выше. Сенатор Шиблер в своих записях особенно подчеркивает, что поэт высказывался крайне осторожно.

Из Гельбронна Шиллер переехал в Людвигсбург, резиденцию герцога: недалеко отсюда жили родители поэта. Свидание с родными после стольких лет разлуки было сердечным и радостным. Здесь же, 14 сентября 1793 года, родился первый сын поэта.

В Людвигсбурге и Штутгарте Шиллер встречался со старыми преподавателями и бывшими друзьями по Академии. Как раз в это время умер герцог Карл Евгений. Поэт посетил в Штутгарте Академию, где был восторженно встречен молодым поколением студентов.

Вскоре после этого, в феврале 1794 года, указом нового герцога, Людовика Евгения, Академия была закрыта. В Штутгарте же Шиллер встретился со старым товарищем, бывшим членом литературного кружка, в котором впервые читались «Разбойники», — Даннекером, ставшим уже знаменитым скульптором. Даннекер воспользовался приездом Шиллера на родину, чтобы сделать его бюст.

Кроме Штутгарта, Шиллер посетил университетский город Тюбинген, где тогда работал профессор философии Абель, любимый учитель поэта по Академии. Шиллер уехал от родителей 6 мая 1794 года и вернулся в Иену 15 мая. Во время пребывания на родине в 1793—1794 годах Шиллер закончил свое наиболее значительное философско-эстетическое произведение «Письма об эстетическом воспитании человека».

Там же он познакомился с известным издателем Котта, который уговорил его принять на себя редактирование большого журнала. Всю финансовую сторону взял на себя сам Котта; Шиллер же должен был отвечать за редактирование рукописей и привлечение сотрудников. Вскоре после возвращения в Иену поэт энергично взялся за работу и пригласил всех наиболее выдающихся писателей и мыслителей тогдашней Германии сотрудничать в новом журнале, которому было дано название «Оры» (по-гречески «Часы»). Приглашения принять участие в новом журнале были посланы Гете, Канту, Фихте, В. Гумбольдту, Вольтману, Якоби, Лихтенбергу, Гердеру, Кернеру, Клопштоку, Энгелю, Гаттеру, Рейнгольду, Салису, Тиммелю, Бланкенбургу, Фоссу, Гарве, Матиссону и другим.

Для характеристики политических взглядов Шиллера этих лет весьма характерным является специально напечатанное объявление о выходе «Ор», разосланное всем приглашенным сотрудничать в новом журнале и представлявшее его политическую и литературно-художественную программу: «Когда близкая война угрожает отечеству,— читаем мы в этом объявлении,— а борьба политических мнений и интересов еще более делает ее страшною и окончательно запу-

гивает муз и граций; когда нет спасения от этого врага ни в разговорах, ни в современной литературе,— не лишним будет занять рассеянного читателя совершенно противоположною беседой. Повидимому, настоящее время мало обещает успеха подобному изданию, которое будет молчать о вопросе дня и всю свою заслугу будет полагать только в том, чтобы заинтересовать читателя не тем, чем он интересуется теперь. Но чем более ограниченные интересы дня держат умы в напряженном и угнетенном состоянии, тем сильнее потребность, посредством общего и высшего интереса к чисто человеческому и возвышающемуся над влиянием времени, освободить эти умы и политически разрозненный мир соединить под знамя истины и красоты... Посреди политической неурядицы наш журнал будет служить убежищем муз и харит; он будет чужд всякого пристрастия к партии. Но если он не будет касаться современных событий, то с вопросом о минувшем веке он обратится к истории, о будущем же мире — к философии и, таким образом, восстановит благородный идеал человечества и положит основание лучшим понятиям, более чистым влечениям и нравам, от которых вполне зависит истинное улучшение общественного положения»¹.

Хотя Шиллер, как мы видим из приведенного программного заявления, и отказывается от трактовки в своем журнале современных политических вопросов и хочет стоять вне «всякого пристрастия к партии», однако сама эта программа была выдержана в определенном политическом духе: чтобы сотрудничать в этом издании, нужно было примкнуть к партии «истины и красоты». В своем письме к Гете от 13 июня 1794 года Шиллер так и писал, что вокруг «Ор» предполагается объединить виднейших национальных писателей Германии в «литературное товарищество», то есть объединить единомышленников по важнейшим вопросам литературы и ее отношения к современности (т. VIII, стр. 435). Недаром наиболее левые демокра-

¹ Schillers Werke, herausgegeben von L. Bellermann, Band 13, S. 389.

тические писатели и мыслители, как майнцские клубисты во главе с Георгом Форстером, как Гердер, Зейме, Бюргер и некоторые другие, осудили индифферентность журнала и уход от актуальных политических вопросов в призрачное «царство эстетической видимости».





Глава одиннадцатая

Кант и Шиллер. — Лекции и статьи по эстетике. — «Каллий, или О красоте». — «О грации и достоинстве». — «Письма об эстетическом воспитании человека». — Пагубное влияние буржуазного общества на развитие искусства. — Статья «Наивная и сентиментальная поэзия». — Идея исторического развития искусства. — Художник-реалист и художник-идеалист в понимании Шиллера.

I

Теоретические работы Шиллера по эстетике, составляющие объемистый том, занимают выдающееся место в истории эстетических учений. Шиллер стремился связать проблемы эстетики с проблемами общественного движения своей эпохи, с историческим и культурным развитием человеческого общества.

Мировоззрение и эстетические взгляды молодого Шиллера сложились под воздействием идей демократических мыслителей Просвещения, в частности Руссо, Лессинга и писателей периода «бури и натиска». Но основные статьи по эстетике написаны поэтом уже после его отхода от движения «бури и натиска», в годы революционных событий во Франции.

Как мы видели по его юношеским драмам, Шиллер не сумел понять значения материализма XVIII века и в своих «Философских письмах» отстаивал идеалистическое мировоззрение против скепти-

дизма, вольнодумства и материализма. В дальнейшие, переходные годы, когда Шиллер переживал кризис всего своего мировоззрения, его тяготение к идеализму еще более усиливается, и в период французской революции, начиная с 1791—1792 годов, он становится приверженцем философии Канта.

В 1787 году Шиллер впервые познакомился с некоторыми работами Канта, оказавшими известное влияние на выработку взглядов поэта на философию истории. В 1791 году во время болезни он прочел «Критику способности суждения». В течение ближайших четырех-пяти лет он усердно занимался изучением Канта, уделяя особое внимание вопросам этики и эстетики.

Шиллер был младшим современником великого немецкого философа, крупнейшие произведения которого появились в конце XVIII века. Шиллера привлекло к Канту стремление решить назревшие вопросы мировоззрения путем самостоятельного и критического рассмотрения истин, считавшихся общепринятыми в предшествующей метафизической философии. Дух свободного исследования, отличавший произведения Канта, был глубоко симпатичен Шиллеру и соответствовал его собственным творческим исканиям в областях этики и эстетики.

Как известно, мировоззрение Канта было дуалистическим. Он колебался между материализмом и идеализмом. Материалистическим элементом во взглядах Канта было признание им объективной действительности, «вещей в себе». Но Кант отрывал это объективное бытие мира от познания, утверждая, что человеческое мышление не способно постигнуть сущность этих «вещей в себе». Человек видит только явления, его мысль фиксирует не действительную сущность вещей, а лишь то, что доступно его сознанию, — так называемые «вещи для нас».

Однако главный интерес для Шиллера представляла не эта общая концепция, а разработанные Кантом принципы этики и эстетики, также являвшиеся значительным шагом вперед по сравнению с догматами метафизической философии и столь же двой-

ственные, как и вся философская система Канта. Рассмотрение эстетики в связи с природой человеческого мышления и чувств, попытка выведения из них законов прекрасного привлекли Шиллера, как самое последнее слово научной мысли того времени. Он начал с полного приятия кантовских положений, но, как мы покажем в дальнейшем, пришел затем к ряду самостоятельных решений, представлявших собой явный отход от Канта и попытку оригинального исследования природы эстетических чувствований.

Красота, по определению Канта, есть то, что нравится независимо от пользы и независимо от идеи разумности; красиво то, что нравится нам своим существованием, без отношения к интересу.

В центр эстетических суждений Кант поставил творческую деятельность субъекта. Это придало всем его эстетическим категориям крайний абстрактно-формалистический, субъективно-идеалистический и антиисторический характер. Его определение эстетического объекта основывается на чисто формальных критериях, и все содержание эстетического объекта выходит за пределы эстетического рассмотрения.

Борясь против материалистического понятия о единстве человеческой природы, Кант провозглашает разрыв тела и духа, чувственности и разума. В этике Кант выставляет в качестве высшего закона отречение от чувственности, а в своей эстетике провозглашает учение о красоте, как о «чистой», отвлеченной форме.

Шиллер в решающих вопросах принял субъективизм «Критики чистого разума», как он в основных чертах принял и формализм «Критики практического разума» Канта в приложении к эстетическим категориям. Кантовское различие чувственной природы человека от разумной сохраняется и в работах Шиллера по эстетике в качестве исходного пункта рассуждения. Эти основные положения субъективно-идеалистической философии Канта являются наиболее слабыми сторонами эстетики Шиллера.

Однако уже в первые годы изучения кантовской философии Шиллер пытается противопоставить субъективизму и формализму Канта реалистический по

своему характеру взгляд на красоту как на объективную категорию, имеющую своим источником развитие внешнего мира. Читая курс эстетики для студентов Иенского университета, Шиллер в своих лекциях стремился преодолеть один из центральных пунктов эстетики Канта, утверждавшего, будто объективного критерия прекрасного не существует. Вот что Шиллер пишет по этому поводу Б. Фишениху 11 февраля 1793 года: «Мои лекции по эстетике заставили меня углубиться в эту сложную область и принудили настолько основательно ознакомиться с теорией Канта, насколько это необходимо, чтобы не остаться просто слепым последователем его. Я действительно близок к тому, чтобы установлением объективного критерия вкуса опровергнуть утверждение Канта, будто такой критерий невозможен» (т. VIII, стр. 407).

Лекции по эстетике, о которых поэт говорит в приведенном письме, дошли до нас только в виде конспекта, составленного одним из слушателей. Важнейшее значение для всего дальнейшего развития эстетических взглядов Шиллера имеет последний раздел лекции, озаглавленный «Об объективных условиях красоты».

Если, по Канту, признание предмета красивым есть нечто вполне субъективное, априорное, очевидное, без всяких доказательств, то Шиллер ищет объективного основания для признания какого-нибудь предмета красивым и в своих лекциях пытается доказать, что красота имеет объективный источник в самой действительности.

Эти взгляды, изложенные в лекциях по эстетике, поэт задумал обосновать глубже в специальном теоретическом сочинении, придав ему столь излюбленную в XVIII веке форму философского диалога под заглавием: «Каллий, или О красоте». Об этом замысле он сообщает в письме Кернеру от 21 декабря 1792 года: «Мне кажется, что я нашел объективное понятие Прекрасного, которое отчаявался найти Кант и которое *eo ipso* становится и объективным критерием вкуса. Я хочу систематизировать свои мысли об этом в диалоге «Каллий, или О красоте», и издать это примерно к пасхе» (т. VIII, стр. 401).

Своего намерения относительно диалога поэт так и не осуществил. В качестве чернового материала для предполагавшегося теоретического сочинения сохранились лишь семь больших писем к Кернеру, в которых автор развивает свои мысли о красоте как об объективном явлении действительности в противовес субъективно-идеалистической точке зрения Канта.

Поиски обоснования объективного критерия прекрасного Шиллер продолжал и в дальнейших статьях, но действительно научных результатов по этому вопросу достичь не смог, поскольку он критиковал Канта непоследовательно и сам оставался на позициях идеализма. В определении объективного критерия прекрасного он попрежнему колеблется между субъективно-идеалистическим и объективно-идеалистическим пониманием красоты. Но сами по себе эти попытки знаменательны и имели большое значение для дальнейшего развития эстетической мысли.

Весьма важна для оценки эстетики Шиллера и его критического отношения к Канту статья «О грации и достоинстве» (1793). В ней поэт выступает против сурового и отвлеченного аскетизма Канта в области морали. Кант требует от человека беспощадного подавления всех чувственных стремлений во имя победы абстрактного нравственного долга. Шиллер чувствовал в этих требованиях этики Канта пуританскую враждебность земным радостям жизни. В противовес этому поэт защищает чувственную природу человека и стремится обосновать идеал свободного, гармонического развития человеческой личности. Этот идеал он характеризует при помощи понятий «грации» и «прекрасной души», противопоставляя их чисто физической, «архитектонической» красоте, с одной стороны, и идее морального «достоинства» (то есть кантовского абстрактного, аскетического долга) — с другой. «Мы называем душу прекрасной,— пишет поэт,— когда нравственное чувство настолько проникло во все ощущения человека, что оно может без опасения предоставить аффекту управление волей и никогда не подвергается опасности

очутиться в противоречии с решениями воли». Грация, по Шиллеру, заключается в «свободе произвольных движений», а достоинство — в «обуздании неприсильных» (т. VI, стр. 198). Гармонию между этими влечениями призвана восстановить «прекрасная душа», в которой «нравственны собственно не отдельные поступки, но весь характер», поэтому «с легкостью, словно действуя только по инстинкту, она исполняет тягостнейшие обязанности, возложенные на человеческое существо, и самая героическая жертва, исторгаемая ею у природной склонности, кажется на вид добровольным действием этой самой склонности» (т. VI, стр. 188—189).

Кант возражал Шиллеру в примечании к своему сочинению «Религия в границах только разума» (1793). Он противопоставлял его точке зрения свою идеалистическую концепцию «категорического императива», требующего от человека самоотречения и отказа от удовлетворения своих потребностей во имя морального долга.

Хотя Шиллер и не возвысился до последовательной критики морального учения Канта, но он не мог примириться с ее враждебностью человеческой природе. В письме к Гете от 22 декабря 1798 года Шиллер не без сарказма отмечал, что в Канте «есть нечто, напоминающее, как и у Лютера, монаха, который хотя и вырвался из монастыря, но не смог окончательно уничтожить в себе его следы» (т. VIII, стр. 723).

Полемически заострена против этического идеализма Канта эпиграмма Шиллера под названием «Человеческое достоинство».

Имея в виду идеалистическую концепцию «достоинства» как способности подавить в себе веления чувственной природы, Шиллер противопоставил ей свое понимание «человеческого достоинства», основанного на реальном удовлетворении законных потребностей человеческой природы:

Полно болтать! Накормите его, приютите, и станет
Полным достоинства он, раз будет сыт и одет.

Все это свидетельствует о том, что в ряде существенных вопросов Шиллер сумел высвободиться из-под влияния философии Канта.

До опубликования своего основного труда по эстетике — «Писем об эстетическом воспитании человека» — Шиллер напечатал еще ряд более мелких работ: «О причинах наслаждения, доставляемого трагическими предметами» (1792), «О трагическом искусстве» (1792), «О патетическом» (1793—1794) и др. В статье «О трагическом искусстве» поэт, сохраняя в качестве исходной точки основные положения Канта, сформулировал свои взгляды на трагическое искусство, которых он придерживался в позднейших классических драмах, когда уже отошел от философии Канта. Шиллер считал, что «наша моральная природа есть источник наслаждения, доставляемого нам изображением мучительных аффектов» (т. VI, стр. 67), и «то искусство, которое основной своей целью полагает наслаждение состраданием, называется *трагическим* искусством в наиболее общем смысле» (т. VI, стр. 68). Но при характеристике и определении эстетических категорий Шиллер всегда более историчен, нежели Кант. Это относится и к характеристике трагического искусства. Поэт проводит грань между античной трагедией и трагедией нового времени, на долю которой выпало дать художественное воплощение иного мировоззрения. «Если нам, людям нового времени, действительно приходится отказаться от замыслов воскресить греческое искусство, ибо философский дух нашей эпохи и современная культура вообще неблагоприятны поэзии, то они отражаются менее пагубно на трагическом искусстве, которое основано более на нравственных элементах. Здесь, быть может, наша культура вознаграждает за ущерб, нанесенный ею искусству вообще» (т. VI, стр. 72).

Шиллер имел в виду тот несомненный факт, что современное буржуазное общество с его трезво практическими интересами, меркантилизмом и развитием стяжательских стремлений в особенности противоречило высокой человеческой нравственности и потому неизбежно приводило носителей благородных идеалов

к трагическому конфликту с окружающей средой, с которой они не могли примириться и которую не были в состоянии победить.

Этот момент историзма не помешал между тем Шиллеру в статье «О патетическом» прямо заявить, в полном соответствии с Кантом, что «конечная цель искусства есть изображение сверхчувственного, и трагическое искусство достигает этого в особенности тем, что в чувственных образах представляет моральную независимость от законов природы в состоянии аффекта» (т. VI, стр. 235). В этом определении скальвается точка зрения Канта на свободу, как на отвлеченное моральное долженствование, как на победу нравственного долга над чувственной, материальной природой человека.

II

В 1794 году была закончена основная теоретическая работа Шиллера по эстетике: «Письма об эстетическом воспитании человека». Работая над этим сочинением, поэт 9 февраля 1793 году писал принцу Августенбургскому: «Длительная работа в области искусства дала мне возможность исследовать его природу в тех ее проявлениях, которые нельзя изучить по книгам. Я больше чем кто-либо из своих собратьев по искусству в Германии учился на ошибках, а это, мне кажется, вернее, чем непогрешимый ход никогда не заблуждающегося ума, ведет к глубокому проникновению в святыню искусства» (т. VIII, стр. 404). Как видно из приведенного письма, поэт сам рассматривал свое произведение как программное, открывающее после долгих лет исканий и заблуждений новый этап в его философском и художественном развитии.

Действительно, «Письма об эстетическом воспитании человека» являются политическим и эстетическим символом веры Шиллера в период французской буржуазной революции. Вместе с тем они представляют собой программное произведение немецкой классической литературы конца XVIII и начала XIX века. Тео-

ретические принципы, изложенные в «Письмах», затрагивают важнейшие вопросы развития общества и культуры, выдвинутые событиями буржуазно-демократической революции.

При всей несомненности того факта, что Шиллер отверг революционные методы свержения феодального строя, было бы неверно думать, что он тем самым примирился с ним. Влияние убожества немецкой действительности привело Шиллера к отказу от революционного насилия, но это не означало, что Шиллер предпочел стать на позиции феодально-абсолютистского режима. Социально-экономических и правовых идей буржуазного освободительного движения Шиллер не отвергал. Он стремился найти иной, мирный, путь для утверждения этих принципов в жизни. Это привело его к утопизму, совершенно нереальному пути осуществления своих идеалов, но самим этим освободительным идеалам Шиллер не изменил.

В «Письмах об эстетическом воспитании человека» Шиллер наиболее систематически развил свои взгляды на связь искусства с историческим развитием общества и подытожил разбросанные по остальным статьям рассуждения по вопросам литературы и искусства. Как и в прежних статьях по эстетике, поэт и тут не скрывает, что основные его положения «покоятся главным образом на кантовских принципах» (т. VI, стр. 289). Шиллер заявляет, что черпает свои идеи «более из однообразного общения с самим собою» (т. VI, стр. 288) и ссылается для обоснования своих теоретических взглядов на данные из собственной жизненной и художественной практики. Но он не может не выйти из этой тесной сферы.

Под непосредственным воздействием революционных событий во Франции поэт связывает вопросы эстетики и искусства с общественными проблемами своей бурной эпохи. Шиллер заявляет, что современные ему политические события и обстоятельства «призывают философскую пылливость заняться самым совершенным из произведений искусства, а именно построением истинной политической свободы» (т. VI, стр. 290).

Однако прежде чем найти этот истинный путь к достижению подлинной свободы, необходимо, считает поэт, присмотреться к основным особенностям нравов и потребностей современного общества.

Новое, антагонистическое общество разделило людей на классы, из которых в настоящее время низший «восстает, чтобы насильно взять то, в чем, по его мнению, ему несправедливо отказывают» (т. VI, стр. 297). Шиллер отклоняет народную революцию. По его словам, «в низших и более многочисленных классах мы встречаемся с грубыми и незаконными инстинктами, которые, будучи разнузданы ослаблением оков гражданского порядка, спешат с неукротимой яростью к животному удовлетворению... Разнузданное общество, вместо того чтобы стремиться вверх к органической жизни, катится обратно в царство стихийных сил» (т. VI, стр. 298).

Но, с другой стороны, «культурные классы представляют нам еще более отвратительное зрелище расслабления и порчи характера, которые возмутительны тем более, что источником их является сама культура» (т. VI, стр. 298). В высших классах общества «эгоизм построил свою систему» (т. VI, стр. 299), которая привела к угнетению огромного большинства народа. Сравнивая современное буржуазное общество с античным, Шиллер отмечает, что, в то время как в греческом обществе «сочетались все прелести искусства с достоинством мудрости» (т. VI, стр. 300), в современном обществе «мы видим не только отдельных субъектов, но и целые классы людей, в коих развита только часть их способностей» (т. VI, стр. 300—301).

Шиллер дает широкую картину развития современного общества и устанавливает пагубное влияние капиталистического разделения труда на гармоническое развитие человеческой личности, подчеркивает вред, нанесенный буржуазным общественным строем поэзии и искусству. Эти пагубные явления выросли на почве дифференциации общества на сословия и классы в связи с разделением труда и новым государственным устройством, когда «порвался и внутренний

союз человеческой природы, и пагубный раздор раздвоил ее гармонические силы» (т. VI, стр. 301).

Критика современности не приводила; однако, Шиллера к ее романтическому отрицанию. Он говорил, что не хотел бы «жить и работать в другом веке», хотя и не согласен с основным направлением своего века, стремящегося, по его мнению, к удовлетворению «материальной потребности», сделавшего «пользу великим кумиром времени» (т. VI, стр. 290).

Шиллер понимает, что развитие антагонистического классового общества исторически было неизбежно, ибо «нельзя было ожидать, что простота организации первых республик переживет простоту их нравов и отношений; однако вместо того, чтобы подняться до более высокой органической жизни, она ниспала до простого и грубого механизма. Природа полипов, свойственная греческим государствам, в которых каждый индивид наслаждался независимую жизнью, а когда наступала необходимость, мог сливаться с целым, теперь уступила место искусному часовому механизму, в котором из соединения бесконечного множества безжизненных частей возникает в целом механическая жизнь... Вечно прикованный к отдельному малому обрывку целого, человек сам становится обрывком; слыша вечно однообразный шум колеса, которое он приводит в движение, человек не способен развить гармонию своего существа, и, вместо того чтобы выразить человечность своей природы, он становится лишь отпечатком своего занятия» (т. VI, стр. 301—302).

Автор «Писем» убежден в том, что для гармонического развития человеческой личности, для свободного расцвета искусства и культуры необходимо уничтожить антагонистическое, классовое общество, ибо «пока антагонизм существует, человек находится лишь на пути к культуре» (т. VI, стр. 305). Но в том и состоит идеализм, иллюзорность эстетической системы Шиллера, что он вовсе не требует изменения материальных условий, социально-экономических основ существующего общества, а, наоборот, считает «всякую попытку такого изменения» несвоевременной и всякую надежду химеричной, пока не будет «уничто-

жено разделение внутри человека и развитие его природы не делается достаточным для того, чтобы самой природе стать художником и тем гарантировать реальность политическому творению разума» (т. VI, стр. 307).

Таким путем, по мысли автора «Писем», современное антагонистическое общество сможет избавиться, с одной стороны, от «слепого насилия природы», с другой — от испорченности высших классов и «возвратиться к... простоте, правде и полноте» природы (т. VI, стр. 307—308). Ибо «если наш век действительно пошел по двум ложным путям и стал здесь жертвою грубости, там — изнеженности и испорченности», то «красота должна вывести людей на истинный путь из этого двойного хаоса» (т. VI, стр. 314).

Отклоняя революционный переворот, Шиллер вместо него выдвигает свою теорию «эстетического воспитания» общества посредством красоты и искусства. Именно искусство, по мнению автора «Писем», должно воздействовать на внутренний мир людей и постепенно, медленно подготавливать их к пониманию и восприятию идей гуманности, красоты и свободы и, таким образом, перевоспитать существующее дворянско-буржуазное общество. И этот путь эстетического воспитания людей якобы единственно способен уничтожить классовый антагонизм и другие противоречия современного общества.

«Письма» являются попыткой доказать состоятельность и возможность осуществления этой утопической идеи. Главная мысль автора заключается в том, что красота есть отражение нравственного и формального начала в человеческой деятельности. Шиллер, в полном согласии с философией Канта, исходит из противоположности чувственной и разумной природы человека, соответствующей законам необходимости, с одной стороны, и свободы — с другой. Подробно характеризуя «государство природы» и «государство договора» Руссо, автор отвергает и то и другое, ибо общественный договор Руссо хотя и обуздывает грубые силы естественного государства, но своим суровым подавлением индивидуальности создает «однообразие». Для того же, чтобы создать

условия замены государства необходимостью государством свободы, в народе должна быть обретена «цельность характера» (т. VI, стр. 297), которая может быть достигнута лишь посредством эстетического воспитания.

Из этого краткого изложения основных положений «Писем» нетрудно видеть, в чем положительные и в чем отрицательные стороны эстетической системы Шиллера. К положительным сторонам следует отнести резкую критику разложения культуры господствующих классов конца XVIII века, мастерски написанные страницы о губительном влиянии капиталистического разделения труда на развитие человеческой личности и искусства и связанную с этим критику буржуазной культуры. Сопоставляя «Письма об эстетическом воспитании» с более ранними работами Шиллера по эстетике («О современном немецком театре» (1782), «Театр, рассматриваемый как нравственное учреждение» (1784) и др.), необходимо отметить важнейший шаг вперед, сделанный Шиллером в послештурмерский период. Если раньше Шиллер выступал только с критикой феодализма, то теперь он видит также противоречия нарождающегося буржуазного общества и показывает враждебность последнего человеку и искусству.

Как положительную сторону нужно отметить и диалектический по существу подход автора «Писем» к неравномерному развитию искусства. Здесь Шиллер порывает с господствовавшим до этого абстрактным, антиисторическим пониманием просветителями XVIII века прогресса как прямолинейного развития «разума». Вместе с тем далек он и от реакционно-романтического отрицания прогресса. Оставаясь верен идее прогресса, он уже соединяет ее с раскрытием противоречий общественного разделения труда и развития культуры в буржуазном обществе.

До сих пор речь шла о первых одиннадцати «Письмах» (всего их 27), характеризующих современное состояние общества, его неблагоприятное влияние на искусство и излагающих предпосылки к основному тезису автора о значении красоты и искусства в пре-

образовании общества. Остальные шестнадцать «Писем» посвящены анализу сущности искусства и тех путей, какими оно якобы может перевоспитать человечество.

И в этой части своей работы Шиллер поднимается до диалектической (речь идет, разумеется, об идеалистической диалектике) постановки некоторых вопросов. Примером этому могут служить характеристика единства и взаимодействия двух противоположных побуждений человеческой природы, определение некоторых эстетических категорий, выдвижение идеи единства противоположностей как основного принципа развития искусства. Много места автор «Писем» уделит проблеме взаимосвязи формы и содержания в искусстве. И хотя Шиллер и здесь не мог полностью освободиться от исходных положений эстетики Канта, он все же стремился выйти за пределы его узко формалистических принципов.

Кант считал, что только то искусство совершенно, которое не имеет никакого отношения ни к политике, ни к морали: красиво то, что нравится без отношения к интересу. Шиллер исходит из этого общего положения Канта. Однако в ходе изложения поэт приходит к отрицанию исключительно формального характера красоты и к утверждению ее воспитательного, нравственного значения. Само положение Канта, что красота зависит исключительно от формы и независима от содержания, противоречит его основному тезису, что красота есть отражение нравственного мира. Шиллер уловил это противоречие и старался найти из него выход. Поэт сам указывает, что его побудил уклониться от теории Канта в этом вопросе живой опыт творческого процесса и фактов, почерпнутых из него.

Что же Шиллер понимает здесь под содержанием и формой? Прежде всего немецкое слово «stoff» не точно переводится русским словом «содержание», — это понятие шире и соответствует больше термину «материя» или «вещество». Понятие «формы» у Шиллера также шире, чем просто обозначение художественной формы того или иного произведения. Само определение формы и содержания в «Письмах» в сво-

их исходных положениях покоится на идеалистических понятиях Канта. «Содержанием (материей), — пишет Шиллер в двенадцатом письме, — здесь называется не что иное, как изменение или реальность, заполняющая время; итак, это побуждение требует, чтобы изменение было, чтобы время имело содержание. Это состояние заполненного времени называется ощущением, и только им одним обнаруживается физическое бытие» (т. VI, стр. 322). «Другое побуждение, которое можно назвать *побуждением к форме*, исходит из абсолютного бытия человека или из его разумной природы и стремится освободить его, внести гармонию в разнообразие его явлений и сохранить его личность при всей изменчивости состояний» (т. VI, стр. 323). Оба эти побуждения соподчинены и стоят во взаимодействии: «Без формы нет материи, без материи нет формы». Шиллер устанавливает еще третье побуждение человека, в котором оба первые гармонически сочетаются; это новое, третье, побуждение поэт называет «побуждением к игре», направленным к тому, чтобы «уничтожить время в самом времени, соединить становление с абсолютным бытием, изменение с тождеством» (т. VI, стр. 330).

Предмет чувственного стремления называется, по терминологии Шиллера, жизнью в самом обширном значении слова; этим понятием он обозначает «все материальное бытие и все непосредственно находящееся в распоряжении чувств» (т. VI, стр. 332). Предмет формального стремления называется образом; это понятие охватывает все формальные свойства предметов и все их отношение к мышлению. Предмет стремления к игре автор называет живым образом — понятие, служащее для обозначения всех эстетических свойств явлений, — словом, всего того, что в обширнейшем смысле слова называется красотой.

Высший идеал красоты, по Шиллеру, нужно искать в возможно совершенном союзе и равновесии реальности (то есть содержания) и формы. Но эта идеальная красота существует лишь в идее; в действительности имеется постоянное колебание между этими двумя категориями; перевес бывает то на стороне

реальности (содержания), то на стороне формы. Поэтому, заключает Шиллер, на долю истинного художника выпадает обязанность преодолеть ограничения, мешающие торжеству красоты: «В истинно прекрасном произведении искусства все должно зависеть от формы, и ничего — от содержания, ибо только форма действует на всего человека в целом, содержание же — лишь на отдельные силы... Итак, настоящая тайна искусства мастера заключается в том, чтобы *формой уничтожить содержание*» (т. VI, стр. 357).

Во всех этих определениях Шиллер является верным последователем эстетики Канта. Однако провозгласив тот же принцип торжества формы над содержанием, поэт делает существенную оговорку. Он мыслит себе отношение формы к содержанию, то есть разума к чувственной природе, таким образом: или разум (форма) подчиняет себе требования чувственной природы (содержание), или, наоборот, чувственная природа подчиняет себе разум, и тогда человек следует своим природным влечениям; или же, наконец, чувственные влечения гармонически сочетаются с требованиями разума, и человек тогда выступает как цельное, согласованное во всех своих стремлениях существо. Только это третье гармоническое состояние человека (по терминологии Шиллера «грация», или «прекрасная душа»), в котором склонность не противоречит долгу, и создает условия для красоты. Итак, красота есть выражение гармонии нравственной и чувственной природы. В таком смысле автор «Писем» трактует свое требование об уничтожении содержания, а именно: содержание (реальность, чувственная природа) не подлежит уничтожению в буквальном значении, а «освобождению» из реального и «возвышению» в «идеальное».

Отказ Шиллера от революционной борьбы за уничтожение неблагоприятных для искусства условий жизни неизбежно должен был привести его ко взгляду на красоту и форму как на «идеализацию» и «возвышение» неблагоприятного жизненного материала буржуазного общества.

В определении формы и содержания, данном Шиллером не в узком искусствovedческом, а в широком философском смысле, в сущности содержатся уже основные принципы теории искусства немецкого классицизма. Подробнее на этом вопросе мы остановимся в следующей главе. Здесь же следует еще отметить, что проблеме формы и содержания в более узком значении Шиллер посвятил немало места в других своих статьях по эстетике. Так, например, он пишет в статье «О трагическом искусстве»: «То основное начало, из которого исходят все правила для известного поэтического рода, именуется целью этого поэтического рода; совокупность средств, при помощи которых поэтический род достигает своей цели, называется его *формой*. Цель и форма находятся, стало быть, в точнейшем соотношении. Вторая определяется и с необходимостью предписывается первой, и достижение цели есть результат удачного соблюдения формы» (т. VI, стр. 83).

Еще яснее Шиллер выразил свою мысль о диалектической взаимосвязи формы и содержания в художественном произведении в статье, озаглавленной «О необходимых пределах применения художественных форм». В ней поэт, основываясь на творческой практике, сформулировал этот вопрос наиболее удачно, без зависимости от абстрактных категорий эстетики Канта: «Форма без содержания есть, конечно, лишь половина достояния, ибо лучшие знания в уме, не умеющем придать им форму, погребены, как мертвые сокровища. С другой стороны, форма без содержания есть лишь тень достояния, и никакое искусство выражения ничем не поможет тому, кому нечего выразить» (т. VI, стр. 403).

Но вернемся к характеристике «Писем об эстетическом воспитании человека». Автор видит одну из важнейших задач культуры в том, чтобы воспитать в человеке понимание красоты, сделать его «эстетическим», ибо, по мысли автора, перейти от эстетического состояния к логическому и нравственному, от красоты к истине и долгу, бесконечно легче, чем от физического состояния к эстетическому. «Эстетическое

творческое побуждение незаметно строит посреди страшного царства сил и посреди священного царства законов третье веселое царство игры и видимости, в котором оно снимает с человека оковы всяких отношений и освобождает его от всего, что зовется принуждением как в физическом, так и в моральном смысле» (т. VI, стр. 384). Таким образом, «в царстве эстетической видимости осуществляется идеал равенства, которое мечтатель столь охотно желал бы видеть осуществленным и в действительности».

Эстетический идеал Шиллера сводится в конце концов к бегству от действительности в утопическое «царство эстетической видимости». По меткому определению Энгельса, он сводится к «замене плоского убожества высокопарным»¹.

Утопичность своих мечтаний сознавал и сам Шиллер. В самом конце «Писем» он задает вопрос: существует ли такое «государство прекрасной видимости» и где его найти? — и отвечает: оно является уделом «каждой тонко настроенной души», а в действительности его можно найти только в «некоторых немногочисленных кружках», образ действий которых направляется «собственной прекрасной природой» (т. VI, стр. 387). Понятно, что весь этот идеал «эстетической видимости» был неосуществимой утопией.

Сразу же после их выхода в свет «Письма об эстетическом воспитании человека» вызвали полемику между Шиллером и известным философом Фихте. После того как в «Орах» были напечатаны «Письма», Фихте прислал в редакцию журнала, то есть Шиллеру, критическую статью против них под заглавием «О духе философии и ее букве». Острие критики было направлено против признания автором «Писем», вслед за Кантом, существования внешних объектов («вещей в себе»). Этому взгляду Фихте в своей статье противопоставляет крайнюю субъективно-идеалистическую точку зрения, согласно которой весь реальный внешний мир рассматривается как продукт

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. V, стр. 143.

самосознания человека. С этих позиций он отрицает шиллеровскую теорию о двух побуждениях человеческой природы (материальном и духовном) и признает только один источник, находящийся внутри, в сознании человека.

Кроме того, Фихте подверг «Письма» критике и с политической точки зрения. Он устанавливает противоречие в основном тезисе Шиллера о том, что человечество может достичь общественной свободы лишь медленно, при помощи эстетического воспитания. По Фихте, этот тезис порочен и несостоятелен потому, что эстетическое чувство с самого начала не может развиваться без той общественной свободы, которая Шиллером мыслится как результат развития этого чувства.

Шиллер в качестве редактора журнала «Оры» отклонил статью Фихте. Сохранилось несколько черновиков письма поэта, в котором он подробно аргументирует отказ напечатать статью, а также защищает точку зрения, развитую в «Письмах».

Кроме того, Шиллер ответил Фихте специальной полемической статьей под заглавием: «О необходимых границах прекрасного, в особенности при изложении философских истин», опубликованной в «Орах» (1795). Ничего принципиально нового эта статья по сравнению с предыдущими работами автора не дает. Во всей полемике между Фихте и Шиллером за спором о философских и эстетических категориях в сущности скрывались различные отношения обоих авторов к буржуазно-демократической революции и ее результатам. Шиллер отклонял революционные методы борьбы и предлагал переделать существующее общество постепенно, посредством эстетического воспитания; однако он при всем этом всегда был убежден в возможности осуществления общественной свободы на практике, в реальной действительности. Фихте же, так горячо ратовавший за идею свободы, не признавал общественной свободы на практике, в реальной действительности, а перенес ее в абстрактную «свободу духа».

Положительные стороны «Писем об эстетическом воспитании человека» получили высокую оценку в

русской революционно-демократической критике. Н. Г. Чернышевский отмечал как достоинство Шиллера то, что поэт связывал эстетическую деятельность с разрешением политических вопросов. «По его мнению, — писал Чернышевский, — необходимо нравственное возрождение человека для того, чтобы изменить к лучшему существующие отношения: устройство их может быть усовершенствовано только тогда, когда облагородится человеческое сердце. Средством такого возрождения должна быть эстетическая деятельность. Она должна давать благородное и твердое настроение умственной жизни. Суровые принципы душевного благородства пугают людей, когда излагаются строгою наукою. Искусство незаметно внушает человеку понятия, достоинство которых не хочет он оценить, когда они являются ему без поэтической одежды. Своими идеалами приводит поэзия лучшую действительность: внушая благородные порывы юноше, готовит она его к благородной практической деятельности в эпоху мужества, преобразуя отдельных людей, мало-помалу преобразует она нацию и все ее внутренние отношения»¹.

III

Через год после выхода в свет «Писем об эстетическом воспитании человека» Шиллер закончил новое сочинение по эстетике под названием «О наивной и сентиментальной поэзии». Значение этого исследования состоит прежде всего в том, что в нем в систематической форме рассмотрен вопрос о существенных признаках искусства нового времени, сделана попытка обосновать связь эстетических проблем с развитием общества и специфическими особенностями культуры на разных этапах его развития.

В «Письмах» Шиллер еще придерживался представлений просветителей XVIII века о неизменности

¹ Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч. Гослитиздат, М. 1948, т. IV, стр. 507.

человеческой природы и художественных идеалов человечества. В статье «О наивной и сентиментальной поэзии» он отходит от этих антиисторических представлений, устанавливает идею исторического развития искусства и обосновывает свое учение о «сентиментальной поэзии», как о специфической форме поэзии нового времени, то есть буржуазного общества, в отличие от «наивной», античной поэзии.

Шиллер исследует особенности античного и современного искусства и приходит к выводу, что первое было наивным, а второе — сентиментальным. Общим свойством наивных поэтов Шиллер считает объективный характер их творчества, то, что они не выпячивают свою личность, а скрываются за своими произведениями и к описываемым событиям относятся беспристрастно. Кроме античных поэтов, автор причисляет к наивным и тех поэтов нового времени, которые подходят к наивным «по духу своему», хотя они и не «совсем уже чистого свойства» (например, Шекспир). Наоборот, новейшие поэты вкладывают в свои произведения свое сердце, свою личность, свое отношение к описываемым событиям. Поэтому характерной чертой наивного поэта нужно считать объективность и беспристрастность, нового же поэта — субъективность и чувствительность (сентиментальность).

В античном мире человек действовал как нечто единое, как гармоническое целое. В условиях современного, то есть буржуазного, мира эта гармония уничтожена, и в человеке сохраняются только стремления к единству. Гармония чувств, существовавшая раньше в действительности, теперь существует только в идее; гармония уже больше не в человеке, а вне его, — как мысль, которая должна еще осуществиться, а не как факт его жизни. Поэтому силу древних поэтов составляет подражание действительности, в то время как силу новых поэтов составляет представление идеала: «Древние поэты трогают нас природою, чувственной справедливостью, — живым настоящим, новые — только идеями». Вот почему, заключает этот раздел своей статьи Шиллер, «смешно слышать, когда Мильтона или Клопштока считают уместным почитать

именем нового Гомера», и наоборот, ибо у древних и новых поэтов несравнимо то, что является их «характерной особенностью» (т. VI, стр. 437).

Правда, произведения наивного искусства создаются и в новое время, но они «уже не совсем наивно-го свойства», ибо наивная поэзия относится к эпохе гармонического радостного детства человечества, которое уже невозможно возродить в современном антагонистическом обществе. Разницу между античным наивным и современным сентиментальным искусством автор иллюстрирует на примерах восприятия природы древними и современными поэтами.

Древние греки чувствовали себя едиными с природой, их представления, переживания, нравы близки к природе. Греческие поэты в высшей степени точны, верны и обстоятельны в описании природы, но в этом описании нет ни большего жара, ни большего сердечного участия, чем, например, в описании одежды, вооружения, домашней утвари и т. п. Природой более заинтересованы разум грека и его любознательность, чем моральное чувство: он не льнет к ней с той чувствительностью, сладкою грустью, как это имеет место в произведениях поэтов нового времени. В греческой поэзии мы не находим того сентиментального интереса, с каким новейшие поэты так жадно тяготеют к сценам и характерам, изображающим природу. Эту разницу в восприятии природы древними и современными поэтами Шиллер объясняет тем обстоятельством, что наивное единство между человеком и природою, идеалом и действительностью, в условиях которой складывалось античное искусство, исчезло в современном обществе. Простота нравов, гармоническое развитие человеческой личности, единство личного и общего и т. д. — все эти черты античных общественных отношений уступили в новое время место испорченности нравов, господству частных, эгоистических интересов над общественным благом, разрыву между идеалом и действительностью, природой и человеком.

У древних греков культура не принесла с собою такого нравственного упадка, в результате которого они отошли бы от природы. Весь строй их обществен-

ной жизни был основан на чувстве, а не на искусственно поддерживаемых отношениях; даже их религия, говорит Шиллер, была вдохновением наивного чувства, порождением радостного воображения, а не мудрствующего разума, как церковное учение новых наций. Так как грек не утрачивал связи с природой, то она не могла поразить его неожиданностью, и он не мог чувствовать такой потребности в предметах, в которых снова находил бы эту связь с природой. Грек жил в согласии с самим собою, счастливый сознанием своей человечности, между тем как мы, заключает свои рассуждения Шиллер, «в раздоре с собою и, несчастливые во впечатлениях, вынесенных нами от человечества, не знаем более настоятельной необходимости, чем бежать из мира такого человечества» (т. VI, стр. 428—429).

Таким образом, Шиллер определяет античную поэзию как искусство, возникшее в условиях наивного единства идеала и действительности, в то время как поэзия нового времени развивается в совершенно других условиях, когда существует разрыв между действительностью и идеалом поэта. Из этих «характерных черт» и направления поэзии новой, то есть буржуазной, эпохи Шиллер выводит и обосновывает три поэтических рода: сатиру, элегию и идиллию. Тяга поэзии буржуазного общества к сатире вытекает из необходимости критики действительности, неприемлемой с точки зрения идеала поэта. Ибо в сатире действительность, полная недостатков, противопоставляется идеалу, как «высшей реальности». Содержание сатирической поэзии, по Шиллеру, «должно вытекать из того пламенного стремления к идеалу, в котором заключается единственное подлинное призвание к сатирической и вообще к сентиментальной поэзии» (т. VI, стр. 442). Другое содержание имеет элегия, выражающая чувство разлада между жизнью и идеалом. «Если поэт противопоставляет природу искусству и идеал — действительности таким образом, что изображение первого получает перевес и наслаждение им становится господствующим впечатлением, я называю его поэтом элегическим» (т. VI, стр. 446).

Как типический пример элегии нового времени автор приводит песни Оссиана.

Идиллия — род, присущий исключительно поэзии нового времени, — определяется автором как «поэтическое представление невинного и счастливого человечества» (т. VI, стр. 462). Но так как невинность и счастье не согласуются с духом нового, буржуазного мира, то поэты и переносят действие идиллии «из сутолоки городской жизни в простой пастушеский быт и отвели ему место в детском возрасте человечества *до зачатков культуры*» (т. VI, стр. 462). Таким образом, характер идиллии, по Шиллеру, состоит в том, что *«всякая противоположность между действительностью и идеалом, представлявшая материал для сатирической и элегической поэзии, совершенно уничтожается»* (т. VI, стр. 468).

Кроме этих трех родов, Шиллер определяет и три вида в сентиментальной поэзии: эпос (роман), лирику и драму, причем каждый из этих трех видов может быть и сатирическим, и элегическим, и идиллическим. Характеризуя роды и виды поэзии, автор делает весьма замечательную оговорку: «Опыт указывает все же, что под руками сентиментальных и наилучших из них поэтов ни один поэтический вид не остался тем, чем он был у древних, и что под старыми названиями не раз создавались весьма новые формы».

Эта оговорка характерна для содержания всей статьи «О наивной и сентиментальной поэзии»; она свидетельствует об исторической конкретизации эстетических категорий и жанровых понятий, которые до сих пор в просветительской эстетике XVIII века трактовались как неизменные, вечные. Шиллер для своих сравнений ограничивался примерами из античности и искусства нового времени; из его схемы развития эстетики еще выпадают средневековье и Восток.

В своей статье Шиллер не только устанавливает «характерную особенность» и существенные признаки античной и современной поэзии, но и дает историческую оценку как той, так и другой. Он доказывает, что, несмотря на неблагоприятные общественные усло-

вия для развития новой сентиментальной поэзии, она по сравнению с античной, наивной поэзией представляет несомненный исторический прогресс, в силу того, что связана с более высокой степенью развития личности и индивидуального сознания. Вместе с тем автор далек от того, чтобы видеть в новой поэзии идеал искусства; наоборот, он подчеркивает, что, поскольку она развивается в условиях буржуазного общества с его разладом между идеалом и действительностью, она приобрела крайне субъективный характер и потеряла объективность и пластичность античной поэзии.

Последний раздел статьи «О наивной и сентиментальной поэзии» посвящен характеристике двух типов художников — реалиста и идеалиста. После отхода от идей «бури и натиска» Шиллер в течение целых десяти лет много размышлял об особенностях своего поэтического дарования, а также о различии между ним и Гете как творческими индивидуальностями и о том направлении в искусстве, по которому могло бы идти его дальнейшее художественное творчество.

Общие контуры этого нового направления намечены в «Письмах об эстетическом воспитании человека» и в разбираемой статье «О наивной и сентиментальной поэзии». Это первые наброски теории искусства немецкого классицизма, впоследствии более отчетливо разработанной и обоснованной совместными усилиями Гете и Шиллера.

Исходная философская точка Шиллера в определении творческих принципов реалиста и идеалиста — идеалистическая; она в конечном итоге восходит к дуализму теории познания Канта. «Так как реалист, — пишет поэт, — руководится естественной необходимостью, а идеалист необходимостью разумной, то между ними должно существовать то же отношение, которое наблюдается между действиями природы и деятельностью разума» (т. VI, стр. 487).

Реалист, по Шиллеру, черпает свои познания из «отдельных опытов» и на повторении «отдельных случаев» созидает свою прозорливость и потому справедливо рассуждает обо всем, что в «порядке вещей», но

«во всем, представляющемся впервые, его мудрость возвращается к своему началу». Вообще же реалист «действует превосходно» и едва ли совершит значительный проступок. Но зато он якобы никогда не может притязать «на величие и достоинство» (т. VI, стр. 488).

Иначе поступает художник-идеалист, который черпает свои познания не из реального опыта, а из «самого себя» и «только из разума». Если природа, служащая основанием для творчества реалиста, в своих отдельных действиях ограничена, то разум, являющийся основой для творчества идеалиста, утверждает Шиллер, дает полноту в каждом из своих поступков. Но идеалист может господствовать только над целым; приводя все к высшим причинам, он упускает из виду «ближайшие причины»; устремляя взоры свои только на всеобщее, «уравнивающее разнообразнейшие случаи», он очень легко «оставляет без внимания то особенное» (т. VI, стр. 489), чем эти случаи друг от друга отличаются. Вот почему, по Шиллеру, обе системы, то есть и реалиста и идеалиста, «грешат непоследовательностью», вот почему «обе системы односторонни». «Идеал человеческой природы разделен между обеими системами, но ни одну из них совершенно не достигнут».

Шиллер сам понимал, что деление художников на реалистов и идеалистов и противопоставление их друг другу является весьма относительным. В конце своей статьи он вынужден установить, что как в творчестве реалиста, так и в творчестве идеалиста, «природа действует сильнее, чем система». Стремления художников, по мнению Шиллера, должны сводиться в конечном итоге к наибольшему сближению творческих принципов обеих систем, чтобы «истинный реалист» в конечном результате согласовался «с истинным идеалистом, как ни различны пути, по которым оба шли». Для достижений этой цели писатель-реалист всячески должен бороться с «пошлым эмпиризмом» и натурализмом и всегда подчинять индивидуальные явления всеобщим; с другой стороны, писатель-идеалист должен всячески бороться

с «фантазерством» и «прихотями воображения» и не «пересыпать из пустого в порожнее», так как «все бытие подлежит условиям». Но даже в этом искомом идеальном сближении обеих систем ни та, ни другая «не соответствуют вполне идеалу совершенного человечества».

Статья «О наивной и сентиментальной поэзии» была последней систематической работой Шиллера по вопросам эстетики. В переписке с друзьями и в предисловиях к некоторым своим драмам поэт и в дальнейшем продолжал касаться вопросов теории искусства, особенно драматургии. Но в целом период увлечения философией Канта и разработки эстетических проблем был позади.

Слабые стороны эстетики Шиллера, указанные нами выше, неоднократно пытались использовать различные реакционные теоретики.

Для нас же важны те стороны этой системы, которые были прогрессивными в ту эпоху и оказали положительное влияние на дальнейшее развитие эстетической мысли. Сюда нужно отнести признание объективности эстетических категорий, историческую конкретизацию ряда их и установление существенных признаков различия нового искусства от античного, то есть те пункты эстетики Шиллера, в которых проявляется его стремление связать вопросы эстетики с историческим развитием общества. К достижениям эстетической мысли Шиллера относятся и зачатки идеалистической диалектики, встречающиеся в его работах и делающие их (в особенности «Письма» и статью «О наивной и сентиментальной поэзии») важнейшим звеном в развитии немецкой классической философии от субъективного к объективному идеализму.

В первом томе своей «Эстетики» Гегель следующим образом охарактеризовал историческое значение названных черт эстетики Шиллера: «За Шиллером должна быть признана та великая заслуга, что он прорвал кантовскую субъективность и абстрактность мышления и осмелился сделать попытку выйти за ее пределы, мыслительно постичь единство и примирение,

как представляющее собою истину и художественно осуществить его единство. Ибо Шиллер в своих эстетических размышлениях не просто отстаивал искусство и его интересы, независимо от того, в каком отношении искусство находится к философии в собственном смысле, а сопоставил свой интерес к прекрасному в искусстве с философскими принципами, и лишь исходя из последних и с их помощью он глубже проник в природу и понятие прекрасного»¹.

Статьи Шиллера по эстетике содержат много элементов критики буржуазного общества; они проникнуты стремлением преодолеть уродливый, враждебный поэзии и искусству характер складывавшегося капиталистического строя. Как бы абстрактно и утопично ни подходил Шиллер к объяснению и решению многих эстетических проблем, но вопрос о неполноценности и противоречивости искусства буржуазного мира и мысль о том, что подлинное искусство может быть создано лишь в будущем, после устранения враждебных развитию поэзии и культуры условий буржуазного строя, проходит красною нитью через все его статьи по эстетике.

¹ Гегель, Сочинения, Соцэргиз, М. 1938, т. XII, стр. 65.





Глава двенадцатая

Творческое содружество Гете и Шиллера. — Совместная работа над важнейшими теоретическими проблемами искусства. — Немецкий классицизм и романтизм.

I

О дружбе Гете и Шиллера написано очень много. О ней в старости неоднократно высказывался и сам Гете.

В беседе с Эккерманом 24 марта 1829 года Гете вспоминал о своем сближении с Шиллером: «При моем сближении с Шиллером несомненно проявляли себя демонические силы; мы могли бы встретиться раньше или позже, но что мы встретились как раз в ту эпоху, когда я только что окончил свое путешествие по Италии, а Шиллер начал уставать от своих философских умозрений — имело огромное значение и было на пользу нам обоим»¹.

«Демонические силы», о которых говорит Гете, имели под собою вполне реальную основу.

Общность Гете и Шиллера в оценке французской революции и социально-политической ситуации в Германии стала платформой, на которой сблизились оба поэта. Когда Шиллер после поездки

¹ Эккерман, Разговоры с Гете, «Academia», М. 1934, стр. 437.

на родину и возвращения в Иену в 1794 году в проспекте журнала «Оры» изложил свою политическую программу и пригласил Гете участвовать в «литературном товариществе», Гете ответил: «Я с радостью и от всего сердца примкну к вашему обществу»¹.

Более близкое знакомство между ними произошло в июле 1794 года. Как-то вечером Гете и Шиллер после заседания в Обществе естествоиспытателей в Иене, выйдя вместе на улицу, стали обсуждать содержание выслушанного доклада. Шиллер заметил, что способ эмпирически изучать природу не может удовлетворить того, кто хотел бы познакомиться с наукой. Гете на это ответил, что такой способ, как доказывает опыт, не удовлетворит и ученого, ибо природу не следует обособлять и изолировать, а нужно представлять ее живою и действующею. Шиллер в свою очередь высказал сомнение, что такой взгляд на природу основывается на опыте.

Так беседуя, они дошли до квартиры Шиллера. Гете вошел в дом, где с большим темпераментом изложил свою теорию метаморфозы растений, сущность которой вкратце сводится к следующему. До Гете ботаника рассматривала каждое растение как нечто совершенно различное от других. Занятия сравнительной анатомией привели Гете к мысли, что ее методы могут быть приложены и к ботанике. В результате наблюдений и размышлений Гете пришел к выводу, что все добавочные образования растительной оси (семенодоли, стеблевые листья, чашелистики, лепестки и т. д.) есть не что иное как видоизмененные листья, и поэтому все многообразные формы растительного мира могут быть сведены к одному основному органу — к листу. Изложив свою теорию, Гете нарисовал на бумаге «типическое растение» — исходный вид всех растений. Шиллер выслушал Гете с большим интересом, но когда он кончил, покачал головой и сказал: «Это не опыт, а идея». Гете, который рассказывает об этом эпизоде, замечает, что в этих словах Шиллера резко сказалось различие между ними. Но он, не

¹ Гете и Шиллер, Переписка в двух томах, «Academia», М. 1937, т. I, стр. I.

желая вступить в спор, шутливо ответил: «Мне очень приятно, что я, не ведая сам, имею такие идеи».

«Шиллер, — продолжает Гете, — понимая житейскую мудрость и самую жизнь лучше меня и желая, по случаю предполагаемого издания журнала «Оры», сблизиться со мною, возразил мне на это как истинный приверженец Канта, а когда упорный реализм вызвал нас на оживленный разговор, то мы долго спорили и потом замолчали. Никто из нас не остался победителем, но мы оба считали себя непобежденными. Таким образом, был сделан первый шаг к сближению. Нравственная сила Шиллера была велика, — она приковывала всех приближавшихся к нему. Жена его, которую я знал еще ребенком и привык любить и уважать, много содействовала нашему сближению, наши друзья также радовались этому и, таким образом, великим, но едва ли разрешимым столкновением субъективного и объективного запечатлели мы наш союз, который потом продолжался непрерывно и был полезен не только для нас, но и для других. Для меня же в особенности это было новой весной, в которой все радостно развивалось и вырастало из открытых семян и ветвей»¹.

На Шиллера описанная в воспоминаниях Гете беседа произвела не меньшее впечатление. В письме от 23 августа 1794 года он сообщает Гете: «Недавние беседы с вами привели в движение всю грудку моих идей, так как вы коснулись одного вопроса, который уже несколько лет живо занимает меня. Постигание вашего духа (именно так я должен назвать свое слитное впечатление от ваших идей) пролило неожиданный свет на многое из того, относительно чего я сам не мог прийти к внутреннему единству. Многим из моих спекулятивных идей недоставало объекта, тела, и вы навели меня на настоящий след» (т. VIII, стр. 436). И дальше Шиллер дает подробный обзор умственного и поэтического развития Гете, о котором последний отозвался в ответном письме от 27 августа следующим образом: «Ко дню моего рождения, который

¹ И. Шерр, Шиллер и его время, М. 1875, стр. 296.

наступает на этой неделе, я не мог бы получить более приятного подарка, чем ваше письмо, в котором вы дружеской рукой подводите итог моему существованию и своим участием ободряете меня к более усердному и более оживленному употреблению моих сил»¹.

После обмена этими письмами между обоими великими поэтами установилась дружеская переписка, которая не прерывалась до смерти Шиллера и составляет один из замечательнейших эпистолярных памятников в мировой литературе. Иногда Гете приезжал к Шиллеру в Иену, иногда Шиллер ездил в Веймар и гостил у Гете, чтобы обсуждать с ним лично те или другие проблемы.

О состоянии здоровья и образе жизни Шиллера в эти годы можно судить по его собственным письмам. В письме от 4 сентября 1794 года Гете приглашает своего друга приехать в Веймар погостить у него. Шиллер в ответном письме от 7 сентября принимает приглашение, но просит при этом не стесняться с ним и из-за него не нарушать установленного в доме порядка, «ибо, к сожалению,— продолжает он,— мои спазмы, не дающие мне ночью покоя, обычно вынуждают меня утром спать долго, и вообще я никогда не чувствую себя настолько здоровым, чтобы в течение дня рассчитывать на совершенно определенный час. Надеюсь, вы позволите мне смотреть на себя в вашем доме как на совершенно постороннего человека, на которого не обращают внимания, и тем, что я отгорожу себя от всего,— избежать возможности сделать кого-либо зависимым от моего самочувствия» (т. VIII, стр. 445).

Несмотря, однако, на такое болезненное состояние, Шиллер работал очень много и продуктивно. Большую литературно-публицистическую и организационно-редакторскую работу ему приходилось выполнять в связи с изданием журнала «Оры» и «Альманаха муз». Привлечение сотрудников, отбор и редактирование рукописей, корректура и внешнее оформление целиком

¹ Гете и Шиллер, Переписка в двух томах, «Academia», М. 1937, т. I, стр. 8.

и полностью ложились на плечи Шиллера. Даже денежный расчет с авторами должен был производить он сам.

Первый номер «Ор» вышел в свет в конце 1794 года. Большого успеха журнал не имел, да и не мог иметь: своим программным заявлением об отказе обсуждать насущные политические вопросы дня, своей проповедью эстетического воспитания человечества и утопией «о царстве эстетической видимости» «Оры» изолировали себя от широких кругов читателей. За три года в нем были опубликованы «Письма об эстетическом воспитании человека» Шиллера, «Беседы немецких эмигрантов» Гете, статьи Фихте, Гердера, Вольтмана, Кернера и др., а также отрывки из перевода «Божественной комедии» Данте, сделанного Августом Шлегелем. Не удивительно, что столь специальный материал мог привлечь лишь небольшой круг ценителей искусства немецкого классицизма, журнал не смог приобрести значительного числа подписчиков и читателей. Кроме того, журнал был враждебно встречен в среде эпигонов просветительства, группировавшихся в Берлине вокруг Николаи, в кругах ветхозаветных педантов от литературы и науки, у легковесных мещанских писателей типа Коцебу, особенно же в среде реакционных религиозных ханжей, восставших против свободного обращения с вопросами религии на страницах журнала, против его увлечения «античным язычеством». Характерно, что наибольший успех из всех произведений, опубликованных в «Орах», выпал на долю посредственного и быстро забытого романа Энгеля «Лоренц Штарк».

Через три года Шиллер был вынужден закрыть журнал. В письме к Гете от 23 июля 1796 года он констатирует: «Политические дела, которых я всегда так избегал, теперь прямо не дают вздохнуть» (т. VIII, стр. 594). Французы к этому времени заняли уже Вюртемберг, родину Шиллера.

В переписке Гете и Шиллера получили свое выражение как труднейшие проблемы теории литературы и искусства буржуазного общества послереволюционной эпохи, так и тончайшие детали художественной прак-

тики, творческой лаборатории обоих гениальных поэтов. 1 сентября 1794 года Шиллер сообщает Кернеру о плодотворном влиянии новой дружбы с Гете: «Каждый мог в каком-то смысле дать другому то, чего тому недоставало, и в свою очередь получить нечто взамен. За это время идеи, зароненные мною, пустили у Гете корни, и сейчас у него появилась потребность примкнуть ко мне и вместе со мной продолжать путь, по которому он до сих пор шел один без всякого ободрения. Я от души радуюсь такому плодотворному для меня обмену мыслями» (т. VIII, стр. 443).

Не надо, однако, думать, что установление тесной личной дружбы и творческого сотрудничества сняли те глубокие различия, которые существовали между обоими поэтами. В философии Гете стоял по существу на материалистических позициях (он разделял взгляды Спинозы) и всегда восставал против дуализма идеалистической философии Канта, всегда отклонял умозрительные абстракции. Шиллер же, наоборот, никогда не смог подняться до материалистических позиций. Правда, и Гете уклонился от острых политических проблем современности. Он спасался от убожества немецкой действительности, отдаваясь изучению природы, с «олимпийским» спокойствием занимаясь повседневными вопросами веймарского двора и герцогства, изучая минералогию, ботанику, зоологию, физику. Шиллер пытался спастись от «пошлого убожества» жалкой немецкой действительности бегством в «высокопарное убожество» утопического «царства эстетической видимости». Это различное отношение обоих поэтов к общественным проблемам Гете определил следующим образом: «Наши разговоры касались практических наблюдений и теории: Шиллер проповедовал евангелие свободы, а я отстаивал права природы». Эту характеристику Шиллера Гете дополняет в разговоре с Эккерманом от 17 января 1827 года: «Через все произведения Шиллера... проходит идея свободы, и по мере того, как Шиллер поднимался в своей внутренней культуре и сам становился другим, эта идея принимала различ-

ные воплощения. В юности его волновала физическая свобода и ей он посвящал свои произведения; в более поздний период он занят свободой идеальной»¹.

Гете на протяжении всей своей деятельности был величайшим реалистом. И в своих естественнонаучных исследованиях и в художественном творчестве Гете в сущности исходил из материалистического понимания явлений природы и общества. Его влекло к себе точное познание мира явлений, опыт. Он охватывает действительность во всей ее совокупности, воспринимает ее в целом, от целого переходит к частному и в частном видит целое. Он поглощен человеческой жизнью во всей ее полноте и никогда не занимался, как он выражается в разговорах с Эккерманом, «бесплодной рефлексией».

«Вообще это не моя манера воплощать в поэзии что-нибудь *абстрактное*. Я воспринимал *впечатления*, — впечатления чувственные, полные жизни, милые, пестрые, бесконечно разнообразные, которые мне давало возбужденное воображение; и мне, как поэту, не оставалось ничего больше как только художественно округлять и оформлять такие содержания и впечатления и выражать их в живом слове так, чтобы и другие, читая или слушая изображенное мною, получали те же самые впечатления»².

Шиллер, наоборот, исходил не столько из живого опыта, сколько из умозрительных представлений о жизни. Это коренное различие в творческих принципах наглядным образом проявилось уже в вышеизложенной беседе по поводу метаморфозы растений и сохранилось на протяжении всей их дружбы.

Наиболее деятельной стороной в обсуждении теоретических и практических проблем художественного творчества в переписке и личных беседах был Шиллер, и не только потому, что он больше занимался вопросами эстетики, но и потому, что он по своему характеру и методам работы больше нуждался в этих обсуждениях. «Шиллеру не свойственно было, — говорит

¹ Эккерман, Разговоры с Гете, «Academia», М. 1934, стр. 335.

² Там же, стр. 719.

Гете в беседе с Эккерманом от 14 ноября 1823 года, — творить с известной бессознательностью и как бы инстинктивно; наоборот, он должен был подвергать рефлексии все, что он делал. Поэтому он не мог обойтись без длинных разговоров по поводу своих поэтических замыслов, так что свои позднейшие пьесы он все обсуждал со мною сцена за сценой. В противоположность ему совершенно не в моем характере было с кем-нибудь говорить о моих поэтических планах, даже с Шиллером. Я молча вынашивал все в себе, и никто ничего не знал, пока я не заканчивал произведение»¹.

Гете и Шиллер были противоположными натурами и в ряде других вопросов житейской практики и привычек. «Мы были, — говорил Гете Эккерману в беседе от 7 октября 1827 года, — при всем сходстве наших стремлений, натурами весьма различными и притом не только духовно, но и физически»².

Но, несмотря на все различия в мировоззрении, художественных принципах, характере и личных привычках, а отчасти именно благодаря этим различиям, творческое содружество Гете и Шиллера было для обоих чрезвычайно плодотворно. В общении с Гете и под его влиянием Шиллер все больше и больше отходит, по его собственному выражению, от «общих отвлеченных понятий» и «абстрактных идей». В письме от 18 июня 1797 года он сообщает своему другу: «Вы все более отучаете меня от стремления, которое во всякой практической, а особенно поэтической деятельности, нетерпимо, — идти от общего к индивидуальному, и, напротив того, указываете мне путь от отдельных случаев к общим законам. Круг, из которого вы исходите, обычно мал и узок, но он ведет меня на простор, и это для меня, при строе моей натуры, благотворно; предоставленный самому себе, я следую путем, который всегда с простора приводит меня к ограниченности, и я тогда испытываю неприятное чувство, ибо в конце вижу себя беднее, чем в

¹ Эккерман, Разговоры с Гете, «Academia», М. 1934, стр. 194.

² Там же, стр. 735.

начале» (т. VIII, стр. 647—648). Подводя итог своему четырехлетнему содружеству с Гете, Шиллер, в письме к Кернеру от 31 августа 1798 года, устанавливает особенно благотворное влияние на свое творчество реализма Гете. «Для моего существа это было целой эпохой» (т. VIII, стр. 720), — так характеризует он свою дружбу с Гете.

С другой стороны, и Гете, не менее восторженно отзывавшийся о плодотворности своей дружбы с Шиллером и называвший этот период «новой весной» расцвета собственного творчества, питал высокое уважение к той силе таланта, которая позволяла Шиллеру возвышаться в своих поэтических произведениях до существенного и важного. «Вы меня отвлекли от чрезмерного наблюдения внешних предметов и отношений, — пишет Гете Шиллеру, — и заставили меня входить в самого себя. Вы меня научили правильнее оценивать многосторонность внутреннего человека»¹. «Истинным счастьем, — говорил Гете в беседе с Эккерманом 7 октября 1827 года, — было для меня, что я имел Шиллера. Хотя наши натуры и были различны, все же мы стремились к одному и тому же, и это создавало между нами настолько тесную связь, что в сущности ни один из нас не мог жить без другого»².

Нельзя, конечно, отрицать, что влияние Гете на Шиллера было шире и глубже, чем влияние Шиллера на Гете; но в итоге их творческое содружество было чрезвычайно плодотворно для них обоих и для немецкой национальной литературы в целом. Белинский охарактеризовал их дружбу словами: «Натуры Гете и Шиллера были диаметрально противоположны одна другой, и, однакож, самая эта противоположность была причиной и основой взаимной дружбы и взаимного уважения обоих великих поэтов: каждый из них поклонялся в другом тому, чего не находил в себе»³.

¹ Цит. по книге: В. Спасович, Сочинения, СПб. 1896, т. VII, стр. 368.

² Эккерман, Разговоры с Гете, «Academia», М. 1934, стр. 735.

³ В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, Гослитиздат, М. 1948, т. III, стр. 376.

II

Совместная деятельность Гете и Шиллера прежде всего имела целью теоретическое осмысление и практическое разрешение тех задач, которые возникли перед литературой в новый, послереволюционный период.

Своими теоретическими исканиями от «Богов Греции» (1788) до «Писем об эстетическом воспитании человека» Шиллер подготовил уже основные положения своей новой эстетической программы. Параллельно шли и искания Гете в том же направлении, которые, впрочем, происходили не столько в теоретической области, как у Шиллера, сколько непосредственно в сфере его художественного творчества. Плодом их были такие произведения Гете, как «Ифигения» (1786), «Римские элегии» (1788), «Торквато Тассо» (1790).

И Гете и Шиллер, стремясь к созданию нового искусства, больше всего внимания уделяли проблеме формы. В поисках идеальной формы они обратились к греческому искусству.

Многие причины обусловили тот культ античности, которому Гете и Шиллер отдали столь значительную дань в своем художественном творчестве и теоретических работах. Развитие всей предшествующей буржуазно-демократической идеологии, начиная с Возрождения, проходило под знаком освоения в той или иной трактовке элементов античной культуры. В эпоху Гете и Шиллера античность была для идеологов буржуазно-демократического освободительного движения меркой гражданских, этических и эстетических идеалов. Во всей идеологической жизни предреволюционного периода, во время самой революции, а также после ее свершения различные элементы культуры античного мира служили формой, в которую облекалось содержание, выдвинутое современностью. В «18 брюмера Луи Бонапарта» Маркс объяснил смысл и реальную основу этого «исторического маскарада», состоящего в том, что люди, занятые переделкой окружающего мира, «заботливо

вызывают к себе на помощь духов прошедшего, заимствуют у них имена, боевые лозунги, костюм и в освященном древностью наряде, на чуждом языке разыгрывают новый акт всемирной истории»¹.

Обращение к античности было, таким образом, вполне в духе эпохи.

События 1789—1793 годов породили во Франции республиканский классицизм, далекий по своим идеям и задачам от классицизма XVII века. Классицизм Гете и Шиллера стоит в одном ряду с явлениями этого рода.

По тому или иному отношению к античной культуре на рубеже XVIII и XIX веков можно было судить о социальной направленности различных течений в области идеологии.

Аристократическая реакция против буржуазной революции и связанного с нею просветительства, в частности, сказалась в решительном отказе от классических идеалов, причем не столько и не только от внешних художественных форм классицизма, сколько против того реального содержания, которое прикрывалось античной оболочкой.

Возникающая в 90-х годах романтическая школа в Германии декларировала как один из своих важнейших принципов полный разрыв с классицизмом. В этих условиях подчеркнутое стремление Гете и Шиллера утвердить новую разновидность классицизма имело прежде всего определенный социально-политический смысл. Это было декларацией приверженности прогрессивным идеалам, завещанным эпохой Просвещения, в противовес феодально-аристократической и католической реакции, начавшейся в это время. Однако не следует забывать о том, что в специфических условиях Германии конца XVIII века этот новый классицизм Гете и Шиллера не мог быть революционным по своему характеру, хотя конечные цели и задачи социального развития оба поэта видели в буржуазно-демократическом преобразовании немецкого общества.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. VIII, стр. 323.

Хотя Гете и Шиллер в статьях и письмах рассуждают как будто бы только о вопросах формы, но естественно, что перед ними все время стоял и вопрос о том реальном жизненном содержании, которое должно было быть оформлено искусством нового классицизма. При этом обнаруживается как прогрессивное значение теории классицизма Гете и Шиллера, которая в процессе становления перерастала в ряде моментов в теорию реализма, так и глубокие внутренние противоречия, присущие ей и обусловленные, в конечном счете, особенностями социально-политического развития Германии в ту эпоху.

Формы античного искусства привлекали Гете и Шиллера не только своей эстетической ценностью, но также и тем, что они были органически связаны с тем идеалом гуманности, который был так дорог великим классикам немецкой литературы. В античном искусстве они видели высший образец человечески прекрасного.

Сохранить этот гуманистический идеал, спасти его в обстановке складывающегося буржуазного общества, современниками которого они были, утвердить его в немецкой действительности, тем самым преодолев ее убогость, — такова была благородная задача, которую ставили перед собой Гете и Шиллер. Но человеческое содержание, которое было для них неотделимо от эстетически прекрасных форм античного искусства, неизбежно вступало в противоречие с реальными условиями буржуазного существования.

Рассматривая различные эстетические категории и художественные методы, вытекавшие из сущности античного искусства, Гете и Шиллер соотносят их с современной им действительностью и постоянно наталкиваются на то, что формы прекрасного, органичные для античной жизни и искусства, не оказываются таковыми для современной действительности.

Законы античного искусства воспринимались Гете и Шиллером как всеобщие законы искусства вообще. В такой постановке вопроса была известная закономерность: мы знаем, что Маркс также считал, что произведения античности сохраняют для нас значение

нормы и недостижимого образца. Но слабой стороной высказываний Гете и Шиллера было то, что оба они сделали вывод о возможности повторения самой формы античного искусства, и это, как известно, привело их к созданию стилизованных под античность произведений: «Ифигения» и «Ахиллеида» Гете, «Мессинская невеста» Шиллера. То был путь преодоления неблагоприятных для искусства условий посредством возрождения античных форм. Таков был классицизм Гете и Шиллера в одном ряду произведений.

Но этим их классицизм не исчерпывается. Изучение античного искусства привело их также к другому пути, а именно к извлечению из него законов художественной формы вообще. В переписке Гете и Шиллера много замечаний, представляющих значительный интерес именно в том отношении, что на примерах произведений античного искусства они устанавливали общие художественные закономерности, которые следовало, по их мнению, применить для создания произведений на современном жизненном материале. Эта сторона классицизма Гете и Шиллера связана с их стремлением создать новый реализм.

При рассмотрении теоретических высказываний Гете и Шиллера, относящихся к классическому периоду, необходимо иметь в виду эти две стороны, противоречивые по своей направленности. Стилизация под античность отдаляла искусство от действительности, тогда как применение законов античной формы к современному жизненному материалу содействовало становлению искусства жизненно правдивого, ибо само античное искусство было в основе своей реалистическим.

Не задерживаясь поэтому на первой стороне классицизма Шиллера, мы обратимся к той его стороне, которая была теоретическим обоснованием реализма в творчестве великого драматурга.

Шиллер порою настолько приходил в отчаяние от невозможности сочетать идеал прекрасного с жизнью буржуазного общества, что готов был отказаться от художественного изображения современности. Самый дух буржуазного мира с его меркантильными интере-

сами, как справедливо отмечал Шиллер, противоречит существованию поэзии как таковой.

Эти мысли получили отчетливое выражение в письме Шиллера к Гердеру от 4 ноября 1795 года: «По-моему, ясно, что наши помыслы и побуждения, наша гражданская, политическая, религиозная и научная деятельность, являясь прозой, противостоят поэзии. Это преобладание прозы над поэзией во всем нашем бытии столь, кажется мне, велико и решительно, что дух поэзии, вместо того чтобы стать властителем прозы, неизбежно ею заражается и, стало быть, гибнет. Поэтому не вижу я для гения иного спасения, как покинуть область действительности и направить свои усилия не на опасный союз, а на полный разрыв с ней. Я думаю, от того, что дух поэзии создает свой собственный мир и через греческие мифы сохранит родство с далеким, чужим и идеальным веком, он только выигрывает, тогда как действительность может лишь залить его грязью».

Однако такая позиция не могла удовлетворить Шиллера, который всем своим существом стремился к реальной жизни. Поэтому он постоянно возвращался к проблеме соотношения искусства и действительности. Немалую роль сыграл в этом Гете, влиявший на своего друга именно в направлении его сближения с действительностью. По переписке Шиллера можно проследить, как развивался его взгляд на этот вопрос. В письме к Гете от 14 сентября 1797 года Шиллер подчеркивает, что чувство прекрасного должно опираться на реальную жизненную основу.

В этой связи большое значение имеет понимание объекта художественного изображения. Шиллер высказался вполне ясно, указав в одном из писем Гете (15 сентября 1797 года), что нужно «исходить из понятия *абсолютной определенности* предмета. При этом выяснилось бы, что недостаток всех произведений искусства, неудавшихся вследствие неумелого выбора предмета, заключается в такой неопределенности и вытекающем из нее произволе». Мысль Шиллера сводится к тому, что между содержанием и формой имеется взаимодействие, при котором сам объект

художественного изображения (то есть то, что составляет содержание), если он избран правильно, подсказывает выбор той или иной формы. Художественное произведение должно со всей полнотой передавать свой объект. Это, конечно, является положением реалистическим. Оно было направлено против субъективного произвола в искусстве.

Если определенный объект требует определенной формы, то отсюда вытекает связь и зависимость жанров от предмета художественного изображения. Этому вопросу Шиллер и Гете уделяли большое внимание в своей переписке. В частности, оба они восставали против смещения жанров, нарушения их границ в возникавшей тогда романтической литературе. Но, с другой стороны, они отнюдь не возвращались к тому абсолютно догматическому делению жанров, которое было свойственно классицизму XVII века, и признавали взаимодействие жанров, тяготение их друг к другу. Об этом Шиллер писал Гете 26 декабря 1797 года: «...трагедия в ее высшем понятии будет всегда стремиться возвыситься до эпоса, и только так она становится явлением поэзии. Точно так же эпическая поэма будет стремиться *опуститься* до драмы, и только так она будет полностью соответствовать родовому понятию поэзии». Но при этом Шиллер считал, что нельзя допускать, чтобы это взаимное тяготение друг к другу превратилось в смещение или нарушение границ жанров. Шиллер заключал это рассуждение формулой, важной для уяснения его художественных позиций: высшее достижение искусства «всегда в том, чтобы соединять характер и красоту, ясность и полноту, единичность и всеобщность и т. д.» (т. VIII, стр. 687).

Этот принцип, являющийся общим для реализма, связан с другой характерной для Шиллера тенденцией — подчеркиванием характерного. В данном пункте Гете и Шиллер переосмыслили одно из положений Винкельмана и Лессинга об античном реализме, хотя речь шла отнюдь не о коренной переоценке взглядов этих последних. И Гете и Шиллер отлично сознавали, что они многим обязаны этим двум мыслителям в понимании реализма античного искусства. Но это не

могло помешать Гете и Шиллеру уточнить свою концепцию античности.

Для Винкельмана и Лессинга античное искусство было прежде всего образом художественного воплощения общего. Анализ произведений античной поэзии привел Шиллера к убеждению, что эстетическая сила их заключалась не только в этом, но и в том, что общее в образах античного искусства сочеталось с частным, и он старательно подчеркивает, что античные художники умели не только отразить объект, но и выявить то, что составляет его важнейшие характерные черты. В письме от 7 июля 1797 года Шиллер пишет Гете: «Именно теперь, думается мне, подходящий момент для того, чтобы осветить и пересмотреть произведения греческого искусства с точки зрения характерного: повсюду все еще продолжает господствовать взгляд Лессинга и Винкельмана, а наши самоновейшие эстетики, занимаются ли они поэзией или пластическим искусством, выбиваются из сил, стараясь отделить греческое Прекрасное от Характерного и сделать последнее отличительным признаком искусства современного» (т. VIII, стр. 651). Для обоих поэтов категория *характерного* становится одной из существенных черт античного искусства, превращаясь в то же время в один из моментов *прекрасного*; они стремятся к синтезу понятия характерного с понятием красоты.

В глазах Шиллера и Гете характерное было тем элементом, который был особенно важен для современного искусства. В письме к В. Гумбольдту от 1 февраля 1796 года Шиллер особенно выделяет эти тенденции нового искусства: «Меня необычайно радует то, что при оценке достоинства характеров вы так серьезно и убедительно высказываетесь против единообразного общего и ратуете за индивидуальное и характерное» (т. VIII, стр. 554).

Свое понимание индивидуального и характерного Шиллер противопоставляет и субъективистскому и натуралистическому подходу к изображению жизни. Впоследствии в предисловии к «Мессинской невесте» (1803) он указывает, что подлинное искусство не может удовлетвориться ни «преходящей иллюзией», ни

«приятным правдоподобием». Искусство, по его словам, стремится к реальному и объективному, но, как подчеркивал постоянно Шиллер, это отнюдь не достигается копированием действительности, которое составляет лишь случайные явления, а отнюдь не «дух природы».

Настоящее искусство, по Шиллеру, развивает в человеке «способность отодвигать в объективное отдаление чувственный мир». Оно «не может удовлетвориться только видимостью правды; на самой правде, на незыблемой и глубокой основе природы воздвигает оно свое идеальное здание» (т. VI, стр. 693).

Истина раскрывается в идеале, то есть таком художественном изображении, которое имеет свое основание в действительности, но выражает эту действительность в образах, содержащих существеннейшие черты данного ряда жизненных явлений: «Лишь искусству идеала дано или, вернее, задано постичь этот дух сущего и закрепить его в осязаемой форме». Именно через изображение идеала, понимаемого в таком смысле, искусство достигает того, что оказывается «правдивее всякой действительности и реальнее всякого опыта» (т. VI, стр. 694).

Понятие идеала в искусстве, таким образом, является в сущности синонимом максимального художественного обобщения закономерностей действительности и человеческих характеров. Поскольку действительность не содержит явлений в их законченности и завершенности, художник творческим образом воссоздает ее, отвергая все несущественное, как бы реально оно ни было. Более того, Шиллер приходит к выводу, что «художник не может воспользоваться ни одним элементом действительности в том виде, в каком он его находит», и художественное произведение «во всех своих частях должно быть идеальным, если как целое хочет иметь реальность и согласоваться с природой».

Повторим еще раз, что понятие идеала в эстетике Шиллера выступает не как противоположность действительности, а как ее обобщенное воплощение, выявляющее сущность явлений реального мира. Отсюда

утверждение о том, что современное искусство сможет достичь познавательного и эстетического уровня искусства древнего, если сравняется с ним в умении изображать сущее.

Драматическое творчество Шиллера веймарского периода дает прекрасные образцы применения этого метода. В дальнейшем, при разборе драм, мы увидим, как самому Шиллеру удавалось выражать существеннейшие стороны исторических событий, служивших предметом его изображения.

Наше рассмотрение теоретических позиций Шиллера в веймарский период предшествует конкретному рассмотрению драм этих лет потому, что и у самого писателя, как уже отмечалось выше, теоретическое осмысление своих позиций предшествовало акту творчества или сопутствовало ему.

Итак, в своем понимании идеального и характерного, а также в постановке проблемы отношения идеала к действительности Шиллер во многом приближается к реализму. Однако классицизм Гете и Шиллера отнюдь не тождественен реализму.

Для того, чтобы важнейшие особенности этого творческого метода раскрылись нам во всей своей полноте, необходимо вспомнить известное высказывание Маркса о двойственном и противоречивом положении человека в буржуазном обществе. В нем человек ведет двойную жизнь: «...жизнь в *политическом общезитии*, в котором он выступает как *общественное существо*, и жизнь в *гражданском обществе*, в котором он действует как *частное лицо*, рассматривает других людей как средство, низводит себя самого до средства и становится игрушкой чуждых сил»¹.

Это двойственное существование человека как буржуа и гражданина, как частного лица и как члена общества характеризуется той своеобразной диалектикой, что как реальное существо, как человек, имеющий действительное значение для себя и для других, он представляет собой для буржуазного государства «*недействительное явление*». И напротив в государ-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, 1929, т. I, стр. 376.

стве, где он является «мнимым членом воображаемого суверенитета», он оказывается лишенным своей действительной индивидуальной жизни. Раскрывая сущность этого противоречия, Маркс пишет, что «человек, как член гражданского общества, имеет значение *собственно* человека, *homme'a* в отличие от *citoyen'a*, ибо он является человеком в своем *ближайшем* чувственном индивидуальном существовании, тогда как *политический* человек является лишь абстрактным, искусственным человеком, человеком как *аллегорической, моральной* личностью. Действительный человек признан лишь в образе *эгоистической* личности, истинный человек — лишь в образе *абстрактного citizen'a*»¹.

Идеал абстрактного гражданина был теоретически сформулирован еще Жан Жаком Руссо в «Общественном договоре», где он писал о необходимости превратить каждого индивида в часть общества, поставить на место физического и самостоятельного существования существование моральное.

Эта его концепция имела прямое и непосредственное значение для Шиллера, мировоззрение которого сформировалось под влиянием Руссо.

В статье «О грации и достоинстве» Шиллер, характеризуя свой идеал человека, исходил из той двойственности, смысл и значение которой определил Маркс. По Шиллеру, человек либо подчиняется своей чувственной природе, либо подавляет ее, чтобы «следовать более высоким требованиям природы разумной». Третий вариант — гармоническое сочетание чувственных побуждений с законами разума. Хотя Шиллер не оперирует здесь социально-политическими категориями, но сущность отмечаемого им противоречия является отражением того, что человек разделен на эгоистическое существо, на частное лицо, на буржуа, с одной стороны, и на социальное существо, гражданина — с другой.

Идеальный человек для Шиллера — человек-гражданин. «Приходя к сознанию своей чистой самостоя-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, 1929 т. I, стр. 391.

тельности, человек отбрасывает от себя все чувственное и только посредством этого отделения от материи приходит к чувству своей рациональной свободы» (т. VI, стр. 182).

Если в названной статье проблема свободного человека рассматривается Шиллером еще преимущественно в этическом плане, то в «Письмах об эстетическом воспитании человека» она приобретает ясно выраженную политическую окраску.

Необходимость, пишет Шиллер, создала государство «по простым законам природы» (т. VI, стр. 292). Это «естественное государство», основанное на силе, «противоречит моральному человеку» (т. VI, стр. 213). Задача состоит в том, чтобы создать, под стать этому «моральному человеку», также и «нравственное государство».

В физическом, «естественном» человеке Шиллер видит существо себялюбивое и склонное к насилию. Нравственный человек сознает свою связь с обществом и государством. «Можно сказать, что во всяком индивидуальном человеке, как бы по предрасположению и назначению, живет чистый идеальный человек, — пишет Шиллер... — Этот чистый человек, более или менее ясно проявляющийся в каждом субъекте, представлен в *государстве* — в этой объективной и как бы канонической форме, в которой разнообразие субъектов стремится к единению». Шиллер видит при этом две перспективы: «...или чистый человек подавит эмпирического, государство уничтожит индивидов, или же индивид *станет* государством, человек во времени облагородится и станет идеальным человеком» (т. VI, стр. 295).

Этот круг вопросов получил выражение в теоретических сочинениях Шиллера еще до того, как он и Гете сформулировали свое понимание классицизма. Но только в свете этих идей раскрывается истинное содержание классицизма Шиллера.

Его отказ от изображения повседневности, от художественного отражения того, что он называл мелочами быта, был по существу отказом от изображения человека как частного лица, от идеализации буржуа,

и в этом было огромное положительное значение всей эстетической системы и художественного творчества Шиллера. Человек предстал у него только как лицо общественное, как нравственное существо, иначе говоря, как идеальный гражданин. Поэтому категории характерного и индивидуального у Шиллера имеют иное значение, чем в творчестве Шекспира, у которого человек предстал в своем единстве частного лица и гражданина. У Шиллера это характерное и индивидуальное касается лишь нравственного облика, но оно не включает в себя всего многообразия действительно индивидуальных черт, которое делает образы Шекспира столь непосредственно живыми для нас.

Шиллер сознательно сужал поле своего художественного зрения, ибо стремился избежать той житейской грязи, которою было полно буржуазное общество. Он ограничивал себя потому, что хотел спасти красоту в искусстве, ибо видел в ней самое могучее средство *гражданского* воспитания человека.

Глубочайшее внутреннее противоречие классицизма Шиллера состояло в том, что, не видя возможности совместить прекрасное и реальное, он вынужден был сузить понятие реального. Для Шиллера реальным является человек-гражданин, ибо только он может оказаться носителем благородных идеалов писателя, но этот идеальный гражданин сам в чем-то неполноценен. Так как Шиллер не может никак сочетать непосредственные жизненные интересы человека с его нравственностью, то его герои выступают как борники абстрактных принципов, не имеющих непосредственного значения для их личности. Они могут существовать лишь на внутреннем, идеальном пафосе.

Говоря об этих противоречиях и отмечая односторонность шиллеровского метода, некоторую жизненную неполноту его образов, особенно наиболее идеальных из них, мы тем не менее не должны забывать и о той огромной положительной стороне эстетики и художественной практики Шиллера, которая свидетельствовала о подлинном гуманизме писателя.

Цель искусства никогда не была для Шиллера в том, чтобы только изображать действительность. Он

был художником, открыто утверждавшим социально-воспитательное значение искусства, и, как мы видели, даже преувеличивал в этом отношении его возможности. Шиллер стремился к тому, чтобы его произведения эстетически воздействовали на человека, воспитывая в нем социальные чувства.

Отказываясь от изображения человека как частного лица, Шиллер тем самым отказался от художественного отображения того, что составляло *экономическую* основу его бытия. Мы знаем, что это проистекало из презрения Шиллера к буржуазной практике, но тем не менее картина общественной жизни, нарисованная им, была неполна. Эта сторона и не могла быть со всей полнотой отражена Шиллером и в силу экономической отсталости Германии: лишь в более передовых капиталистических странах, во Франции и в Англии, да и то на несколько десятилетий позднее, реалистическое искусство обратилось к изображению меркантильных интересов буржуазного общества.

Правда, Шиллер изобразил в своих произведениях классического периода типы людей, психология которых была буржуазной. Но это проявлялось не в их непосредственной экономической деятельности, а в деятельности их как граждан политического общества. Вот почему одним из частых мотивов последующих драм Шиллера является борьба за власть, столкновение гражданских прав и обязанностей и т. п.

Ценою отказа от изображения прозы буржуазного общества Шиллер действительно осуществил свою цель создания художественного метода, приближавшегося в какой-то степени к тем образцам античности, на которые он ориентировался.

Однако сам Шиллер сознавал, что это возможно лишь отчасти, лишь во внешней законченности художественной формы, в величественности содержания, охватывающего существенные для всего общества конфликты. Но сами эти конфликты и психология героев не могли быть подобны героям античного искусства.

В этой связи мы должны еще раз вспомнить статью Шиллера «О наивной и сентиментальной поэзии», где он отчетливо выразил свое понимание объективного, исторически обусловленного различия между античным и новым искусством.

Человек древнего времени жил на той ступени общественного развития, когда характер его обладал гармоническим единством. Человека нового времени отличает отсутствие цельности, ибо «искусственность», иначе говоря буржуазная цивилизация, «раздробляет и раздваивает его» (т. VI, стр. 435).

Поэтому древняя поэзия изображала реально существовавшую гармонию между ощущением и мышлением человека, то есть между его физическим и духовным бытием. В отличие от этого поэзия нового времени может показать подобную гармонию лишь в качестве идеала, к которому стремится человек.

Из этой концепции Шиллера вытекало такое изображение человеческих характеров, в котором раскрывалась бы их двойственность и внутренняя противоречивость. Содержание драм Шиллера составляют как конфликты социально-политические, так и скрещивающиеся с ними внутренние этические конфликты в душах героев.

Противоречия, свойственные Шиллеру, сказались в том, что в его драмах эти два ряда конфликтов не всегда сочетаются органически. Мы увидим в дальнейшем, при анализе драм, различные случаи такого несоответствия между этической и социально-политической устремленностью героев, а также то, что этический конфликт в ряде произведений Шиллера будет в какой-то мере подменять собою конфликт социальный.

Сила веймарского классицизма состояла в том, что он в борьбе с расплывчатостью и неестественностью реакционно-романтического искусства отстаивал искусство существенного содержания, выраженного с наибольшей полнотой и ясностью. (В этом отношении Гете и Шиллер были великими реалистами.) Слабая же сторона немецкого классицизма состояла в том, что античные формы не могли, как ни стремились к этому Гете и Шиллер, вместить во всей полноте и

многосложности жизненное содержание, подсказываемое современной действительностью. И с годами и Гете и Шиллер все больше понимали это.

Не только Гете в старости, но и Шиллер в последние годы жизни значительно отошел от утверждения законов античного искусства как незыблемых, универсальных законов искусства вообще. Период наибольшего увлечения обоих поэтов античностью падает на вторую половину 90-х годов. Конкретная творческая практика отводит после 1796 года даже Шиллера, наибольшего энтузиаста античности, все дальше от его отвлеченных идеалистических исканий в области эстетики. В письмах, относящихся к периоду работы над «Валленштейном», «Орлеанской девой» и «Вильгельмом Теллем», Шиллер весьма настойчиво подчеркивает, что он давно уже отказался от абстрактных эстетических исканий прежних лет и пришел к выводу, что каждый эстетический объект, любой жизненный материал при художественной обработке требует своей формы. Так, он пишет 26 июля 1800 года Гете по поводу сюжета «Орлеанской девы»: «Работая над этой пьесой, я вижу, что нельзя связывать себя никакими общепринятыми понятиями, наоборот, не надо бояться новой формы для нового материала и считать понятие жанра чем-то навсегда установленным» (т. VIII, стр. 778). В таком же духе Шиллер пишет в этот же день И. В. Зюферну: «Я, как и вы, безусловный почитатель софокловой трагедии, но она была явлением своей эпохи, которая никогда больше не повторится, и навязывать живое произведение, порожденное индивидуальной определенной действительностью, в качестве образца совершенно другой эпохе — значило бы не оживить, а скорее убить искусство, которое должно и возникать и действовать как нечто динамичное и живое. Нашей трагедии, если бы у нас она существовала, пришлось бы бороться с бессилием, вялостью, отсутствием воли, свойственным духу времени, и с пошлостью, значит, она должна показывать силу и волю, она должна стремиться к тому, чтобы потрясти, возвысить дух, а не к катарсису. Красота — для счастливого поколения, несчастное же по-

коление надо стараться растрогать возвышенным» (т. VIII, стр. 777).

В своей художественной практике ни Гете, ни Шиллер не следовали ригористически всем тем правилам теории классицизма, какие они сформулировали в своих теоретических статьях и письмах. Можно сказать, что даже там, где они преувеличивают значение необходимости строгой классической формы, даже там, где Шиллер особенно грешит, по выражению Гете, «своеобразным соединением созерцания с абстракцией», оба поэта не порывают в своей художественной практике связи с реально-жизненной и народной основой искусства.





Глава тринадцатая

Цикл философских стихотворений.— «Ксении» Гете и Шиллера.— Стихотворения на культурно-исторические темы.— «Песнь о колоколе». — Баллады Шиллера.

I

В 1795 году Шиллером был написан цикл стихотворений на философские темы, родственные его статьям по эстетике. К ним надо отнести стихотворения: «Поэзия жизни», «Власть песни», «Танец», «Пегас в ярме», «Мечты», «Идеал и жизнь», «Гений», «Саисская статуя под покровом», «Раздел земли» и др. В основном они посвящены воспеванию красоты и ее всеисцеляющей силы, противопоставленной пошлой действительности. Красной нитью через все эти произведения проходит мысль о гибели всего прекрасного и правдивого в грязном, прозаическом мире, о невозможности осуществления благородных порывов к свободе и счастью, которые, по мнению поэта, можно найти не в реальном, чувственном мире, а только в мире идеальном. В стихотворении «Мечты» поэт говорит о том, что в юности он был полон надежд и благородных стремлений, хотел все и всех воодушевить, все и всех облагородить. Но мечты юности увяли, ибо они не находили почвы, где могли бы пустить корни. После крушения попыток претворить эти идеалы в

действительность поэту оставалось искать утешение в творческом труде:

Друг верный, Труд неутомимый,
Кому святая власть дана
Всегда творить, не разрушая,
Мирить печального с судьбой
И, силу в сердце водворяя,
Беречь в нем ясность и покой.

(Т. I, стр. 105, перев. В. А. Жуковского.)

В другом стихотворении, «Идеал и жизнь», автор развивает идеи, близкие тематике его «Писем об эстетическом воспитании человека». От пошлой действительности, от реального, чувственного мира необходимо отречься, возвыситься над ними, уйти с «обездоленной земли» в «отчизну идеала», то есть в то же «царство эстетической видимости», где

Ясная, зеркальная, благая,
Жизнь струится, обтекая
Олимпийцев лучезарный род.
Годы вянут, гибнут поколенья;
Над пустыней вечной разрушенья
Вечной розой юность их цветет.

(Т. I, стр. 109, перев. А. Кочеткова.)

Внизу, в мире действительности, бушуют страсти, царствует пошлость,

Но в выси, в пределах тех светлейших,
Где обитель форм чистейших,
Не шумит поток страстей людских.
Здесь душа не пронзена скорбями.
Муки здесь не падают слезами,
Гордый дух одолевает их.

(Т. I, стр. 113.)

Цикл философских стихов явился первым поэтическим опытом Шиллера после почти десятилетнего перерыва. Когда поэт послал его Гете для просмотра и дружеского отзыва, Гете в письме от 6 сентября 1795 года ответил: «Это своеобразное соединение созерцания с абстракцией, лежащее в вашей натуре, проявляется тут в полном равновесии, и все остальные поэтические качества выступают в превосходном по-

рядке»¹. Стихи были не в духе Гете, который не любил перегружать литературные произведения абстрактным «идейным балластом».

Зато Гегель (в своей «Эстетике») ставит Шиллеру в особенную заслугу преобладание рефлектирующего элемента в его поэзии, видя в этом выражение духа новейшего времени; однако тот же Гегель (особенно в «Феноменологии духа») иронизирует над склонностью Шиллера мечтать о несуществующих вещах.

Сам Шиллер не был удовлетворен своими новыми поэтическими опытами. Он ощущал неуверенность в собственных силах. На приведенный выше отзыв Гете о стихах он отвечает в письме от 16 октября 1795 года: «На каждый час бодрости и веры в себя приходится десять таких, когда я падаю духом и не знаю, что о себе думать» (т. VIII, стр. 512). Но лишь гораздо позднее он стал понимать, что не удовлетворяет его в цикле этих стихов. Когда поэт в 1800 году пересматривал свои прежние лирические произведения для издания их отдельным сборником, он сообщил Кернеру в письме от 3 сентября: «Особенно старался я насколько возможно изъять из стихов абстрактные идеи; в свое время я слишком увлекся этой стороной» (т. VIII, стр. 780).

Абстрактность поэтической формы стихотворений Шиллера придавала им «всеобщность», из них исчезало то личное чувство, без которого лирика теряет эффективность своего воздействия. Идеи приобретали в философской лирике Шиллера бытие, оторванное от жизненной конкретности. Но это не мешало тому, что в ней отразился шиллеровский гуманизм, его постоянная взволнованность судьбами человечества, мечты о гармонической жизни. Гармония, которую искал Шиллер, вносится им в стихи, проникнутые чувством красоты, законченные и совершенные по своей форме.

Глубокую характеристику поэтического творчества Шиллера, и в частности его философской лирики, дал

¹ Гете и Шиллер, Переписка в двух томах, «Academia», М. 1937, т. I, стр. 85.

Белинский. Приняв то деление поэзии на идеальную и реальную, которое было выдвинуто самим поэтом, Белинский по-своему осмыслил эти категории. Если для Шиллера высшим видом поэзии была поэзия идеальная, то, по мнению Белинского, венцом поэтического творчества была поэзия реальная — «поэзия жизни, поэзия действительности, наконец истинная и настоящая поэзия нашего времени»¹. Белинский согласен с тем противопоставлением древней и новой поэзии, которое развивал Шиллер в статье «О наивной и сентиментальной поэзии». У древних греков, пишет критик, «поэзия была идеальной вследствие их идеальной жизни; у нас она существует вследствие духа нашего времени... Чем отличается лиризм нашего времени от лиризма древних? У них, как я уже сказал, это было безотчетное изливание восторга, происходившего от полноты и избытка внутренней жизни, пробуждавшегося при сознании своего бытия и воззрения на внешний мир и выражавшегося в молитве и песне. Для нас внешняя природа, без отношений к идее всеобщей жизни, не имеет никакого смысла, никакого значения, мы не столько наслаждаемся ею, сколько стремимся постигнуть ее; для нас наша жизнь, сознание нашего бытия есть более задача, которую мы ищем решить, нежели дар, которым бы мы спешили пользоваться. Мы пригляделись к *ней*, мы свыклись с *ним*; для нас жизнь уже не веселое пиршество, не празднественное ликование, но поприще труда, борьбы, лишения и страданий»².

И далее Белинский переходит к характеристике идеальной поэзии нового времени, прямо имея в виду Шиллера и близких ему по духу поэтов: «Отсюда истекает эта тоска, эта грусть, эта задумчивость и вместе с ними эта мыслительность, которыми проникнут наш лиризм. Лирический поэт нашего времени более грустит и жалуется, нежели восхищается и радуется, более спрашивает и исследует, нежели безотчетно восклицает. Его песнь — жалоба, его ода —

¹ В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, Гослитиздат, М. 1948, т. I, стр. 108.

² Там же, стр. 109.

вопрос. Если его песнь обращена на внешнюю природу, он не удивляется ей, не хвалит ее, а ищет в ней допытаться тайны своего бытия, своего назначения, своих страданий. Для всего этого ему кажутся тесны рамы древней оды, и он переносит свой лиризм в эпопею и в драму. В таком случае у него естественность, гармония с законами действительности — дело постороннее; в таком случае он как бы заранее условливается, договаривается с читателем, чтобы тот верил ему на слово и искал в его создании не жизни, а мысли. Мысль — вот предмет его вдохновения. Как в опере для музыки пишутся слова и придумывается сюжет, так он создает по воле своей фантазии форму для своей мысли. В этом случае его поприще безгранично; ему открыт весь действительный и воображаемый мир, все роскошное царство вымысла, и прошедшее и настоящее, и история и басня, и предание, и народное суеверие и верование, земля и небо и ад! Без всякого сомнения, и тут есть своя логика, своя поэтическая истина, свои законы возможности и необходимости, которым он остается верен, но только дело в том, что он же сам и творит себе эти условия. Эта новейшая *идеальная* поэзия ведет свое начало от древней, ибо у нее заняла она благородство, величие и поэтический, возвышенный язык, столь противоположный обыкновенному, разговорному, и уклончивость от всего мелочного и житейского»¹.

Определяя Шиллера как типичного представителя «идеальной» поэзии, поэзии мысли, Белинский указывает в другом месте и направленность этой поэзии. «Провозвестник высоких идей, жрец свободы духа, на разумной любви основанной, поборник чистого разума, пламенный и восторженный поклонник просвещенной, изящной и гуманной древности»² — таков, по справедливой оценке Белинского, Шиллер — поэт идеалов гуманности.

Высоко оценивая поэзию Шиллера, Белинский тем не менее отмечал и то, что рефлексия вступала в

¹ В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, Гослитиздат, М. 1948, т. I, стр. 109.

² Там же, т. III, стр. 236.

противоречие с духом непосредственного творчества. Он правильно говорил о том, что у Шиллера «философский элемент беспрестанно боролся с художественным элементом и часто побеждал его»¹. Как мы указывали выше, сам Шиллер также сознавал это противоречие и стремился преодолеть его.

II

Когда в «Орах» и «Альманахе муз» появились новые произведения Гете и Шиллера, в которых отразился их культ античности, высокий гражданский и нравственный пафос, религиозный индифферентизм, против них начался поход со стороны ряда газет и журналов. Критики осуждали трактовку вопросов религии, политики, философии, эстетики и т. д. Гете и Шиллер решили дать противникам резкий отпор, подвергнув беспощадному бичеванию всю пошлость и бездарность современной им немецкой литературы.

Мысль о том, какую форму лучше всего придать этой критике, первым высказал Гете. В письме от 23 декабря 1795 года он сообщает Шиллеру: «На этих днях мне пришла в голову мысль написать эпиграммы на все журналы, каждую в одном-единственном двустиишии, вроде «Ксений» Марциала. Постараемся разработать эту идею и в следующем году поместим подобное собрание эпиграмм в вашем «Альманахе муз». Надо только написать их побольше и затем выбрать лучшие. Вот вам несколько на пробу»². Еще раньше Гете писал Шиллеру по этому поводу, что «если связать подобные вещи в пучок, то они горят лучше». Шиллер со своей стороны одобрил план своего друга и ответил ему 29 декабря 1795 года: «Мысль насчет «Ксений» великолепна, и ее надо осуществить» (т. VIII, стр. 542).

Начиная с декабря 1795 года, в течение восьми месяцев, оба поэта соревновались в создании эпи-

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., под ред. С. А. Венгерова, т. III, стр. 355.

² Гете и Шиллер, Переписка в двух томах, «Academia», М. 1937, т. I, стр. 108.

грамм; к каждому письму из Иены в Веймар и обратно прилагались «Ксении» на просмотр, отзыв и дополнение. Иногда один предлагал тему, а другой придавал ей форму эпиграммы; иногда один писал первую строку, а другой — вторую; иногда один заменял первую или вторую строку двустушия своей строкой и т. п. Таким образом, совместными усилиями в период от декабря 1795 до августа 1796 года было написано около восьмисот эпиграмм, из которых четыреста четырнадцать были отобраны как наиболее удачные и опубликованы в «Альманахе муз» за 1797 год. Эти «Ксении» включаются в полное собрание сочинений как Шиллера, так и Гете, потому что они действительно являются плодом их совместного творчества. Когда после смерти Шиллера в немецкой печати поднялся спор относительно авторства тех или иных эпиграмм, Гете высмеял все филистерские рассуждения по этому вопросу. В беседе с Эккерманом 16 декабря 1828 года он говорит о «Ксениях»: «Такие друзья, как Шиллер и я, которые были связаны между собою долгие годы, имели одинаковые интересы, находились в ежедневном общении и постоянно обменивались мыслями, так сильно сошлись друг с другом, что о некоторых мыслях вообще нельзя сказать, принадлежат они тому или другому. Мы сочинили много двустуший совместно; часто я давал мысль, а Шиллер облакал ее в стихи; иногда имело место обратное, и часто Шиллер сочинял первый стих, а я второй. Можно ли при этом говорить о том, что мое и что твое?»¹ Гете уверяет, что ему принадлежат более «невинные» эпиграммы, а Шиллеру — наиболее «меткие и острые». Эта характеристика в общем подтверждается сохранившимся списком «Ксений», составленным рукою жены Шиллера с отметками, какие из эпиграмм написаны каждым из обоих соавторов.

Тематика «Ксений» очень разнообразна. Она включает вопросы политики, философии, истории, религии, литературы, искусства и т. д. В них затрагивается

¹ Эккерман, Разговоры с Гете, «Academia», М. 1943, стр. 408.

свыше двухсот писателей и литературных произведений. «Ксении» — самое воинствующее из созданных обоими классиками произведений. Однако полемический задор и острота характеристик направлены в основном против филистерской посредственности и выродившегося плоского просветительства в немецкой литературе и философии. Эпиграммы же, относящиеся к политической и общественной жизни тогдашней Германии, выдержаны в умеренном тоне.

В первом издании двестишестидесяти находилось одно, направленное против Георга Форстера, которое Шиллер затем, при дальнейших переизданиях эпиграмм, исключил, чтобы смягчить политическую нетактичность, проявленную им в отношении крупного немецкого ученого и революционера. В целом «Ксении» сыграли положительную роль и очистили немецкую литературу от множества дутых величин и ложных направлений.

Выход в свет «Ксений» вызвал продолжительную и резкую полемику со стороны ученых, литераторов и журналистов, считавших себя оскорбленными. Оба поэта, однако, не сочли нужным отвечать. Еще 15 ноября 1796 года Гете писал Шиллеру о том, что «после сумасшедшего и рискованного предприятия с «Ксениями» мы должны заниматься только великими, достойными произведениями искусства и претворить нашу Протееву натуру к посрамлению всех противников, в благородные и высокие образы»¹. Оба поэта принялись за большие творческие работы.

III

Во второй половине 90-х годов Шиллер написал цикл стихотворений на культурно-исторические темы. В него входят: «Прогулка», «Помпея и Геркуланум», «Жалоба Цереры», «Элевсинский праздник», «Торжество победителей», «Четыре века», «Песня о колоколе» и др. Тематика их также связана с работами

¹ Гете и Шиллер, Переписка в двух томах, «Academia», М. 1934, т. I, стр. 211.

поэта по эстетике. На примере истории человеческой культуры Шиллер показывает, как протекало развитие общества от низших форм культуры до современной цивилизации, от поры единства идеала и жизни к эпохе разрыва между ними, от гармонии к антагонизму, от «игры» — к труду, от детской беззаботности — к заботам и противоречиям современной жизни. Этот ход развития рисуется поэтом как противоречивый, но прогрессивный путь, как неизбежная эволюция в развитии человеческого общества от его детства до возмужалости. Характеризуя смену мировых эпох, Шиллер приходит к выводу, что каждая эпоха уступает место другой, новой в силу железной исторической необходимости.

Этот цикл стихотворений открывает написанная в 1795 году «Прогулка». Перед мысленным взором поэта проходят картины всех этапов развития человеческой культуры. Вот перед ним нивы, стада и пастухи отдаленных первобытных времен, когда не было ни городов, ни храмов, ни сословий:

Ты, счастливый народ, не проснулся еще для свободы,
Радостно с полем своим делишь ты тесный закон,
Чередованием жатв желания ты ограничил.
Жизнь подобна твоя сменам дневного труда.

(Т. I, стр. 121, перев. Вс. Рождественского.)

Но вот развиваются ремесла и торговля, появляется разделение труда, общество распадается на сословия, на богатых и бедных, господ и рабов. Образуются общины и государства, строятся города, а в них — храмы для богов и дворцы для царей. Пока человек и человеческий коллектив еще близки к природе, а интересы личности еще не противостоят общественным, цветет классическое искусство античности. Эта близость человека к природе уничтожается с развитием техники и разделением труда, с появлением антагонизма между сословиями и т. д. Власть правителя, как первого среди равных граждан в государстве, превращается в тиранию, и «многие тысячи лет мумия властвует миром». Среди людей возникают различные

пороки, вражда, угнетение слабых сильными. Право, свобода, правда, естественность и природа поправны:

Правда уходит из речи, а вера и верность из жизни,—
Клятву давая богам, лжет без нужды человек.

(Т. 1, стр. 124.)

Но нельзя навечно подавить природу человека, его естественное стремление к свободе. Как корабль, долго стоявший на якоре, в конце концов срывается с него и несется по волнам бушующей морской стихии, так и угнетенное человечество, народ, вырывается, подобно тигру, из клетки и мстит угнетателям за свое рабство, разрушая при этом города и храмы.

Несомненно, что, создавая такие картины развития человеческого общества и его культуры, поэт в основном повторяет в поэтических образах мысли «Писем об эстетическом воспитании человека»; при характеристике «самоосвобождения» угнетенного народа от цепей рабства, наложенных на него господствующими классами, он, конечно, имел в виду французскую революцию, изображенную и здесь также в отрицательном духе. Конец «Прогулки» повторяет утопические идеи «Писем» о завоевании общественной свободы посредством красоты, искусства, античной гармонии. Обращаясь к природе, поэт заканчивает стихотворение словами:

Кормишь ты тою же грудью века, что идут за веками;
Так же под синью небес, в зелени тех же лесов
Бродят и те, что живут, и рано угасшие роды,—
Солнце Гомера — смотри! — светит приветно и нам!

(Т. 1, стр. 125.)

В цикле стихотворений на культурно-исторические темы наряду с иллюзиями о «царстве эстетической видимости» все чаще и чаще слышатся ноты разочарования, жалобы, что реальная действительность беспощадно убивает мечты о торжестве красоты и искусства.

Эти мотивы разочарования будут повторяться и в дальнейшем, вплоть до самых последних стихов Шиллера («Юноша у ручья», «Путешественник» и

др.). Но вместе с тем у Шиллера уже намечается тенденция преодоления «прозы жизни» посредством труда. В этом отношении характерно самое большое стихотворение цикла — «Песня о колоколе», над которым поэт работал в течение многих лет и которое закончил в 1799 году. Как хороший колокол создается удачным сплавом металла, так и жизнь отдельной личности и всего общества может быть счастливой, удачной лишь при условии гармонии идеала и действительности, общности стремлений и интересов личности и коллектива.

«Песня о колоколе» является одним из лучших произведений Шиллера. Живое описание литья колокола, постоянное обращение мастера-литейщика к своим помощникам-подмастерьям служат рамой, окружающей богатую и величественную картину человеческой жизни. При такой композиции поэмы мастерская, в которой отливается колокол, становится символом всего мира; события частной жизни переплетаются с событиями общественной жизни, а история одной семьи перерастает в символическую историю человеческого общества.

Поэма открывается описанием подготовительных работ для литья колокола. Отдельные моменты работы в литейной соответствуют этапам человеческой жизни: беззаботные дети становятся юношами и девушками, превращаются в мужей и жен, в членов семьи и государства, борются со стихиями природы, своим трудом завоевывают себе право на жизнь и на уважение со стороны общества. Картины самоотверженной работы, описание народного праздника урожая и гимн труду удались поэту лучше всего:

Труд — всех граждан украшень,
Прибыль их наградой ждет.
Королю почет в правлень,
Нам в трудах своих почет.

(Т. I. стр. 248, перев. В.с. Рождественского.)

Общественный порядок изображенный в «Песне о колоколе», зиждется прежде всего на труде народа. Но порядок этот — бюргерский. Эпизоды «самоосво-

бождения народа», нарисованные в поэме такими яркими красками, символизируют события французской революции и получают у Шиллера отрицательную характеристику. Общественный идеал поэта выражается здесь в проповеди умеренного, по возможности мирного, прогресса человеческого общества. Шиллер зовет к трудовой жизни, к служению родине, ибо лучший подарок жизни — любовь к отчизне. Он заканчивает свою поэму призывом (звоном) удачно отлитого колокола:

Пусть звучит вольней и шире,
Пусть твердит *о мире*.

(Т. I, стр. 251.)

Шиллер воспевает труд человека, преобразующего природу. В этом он не одинок. Это — общая тенденция представителей немецкой идеалистической философии и классической литературы. В наиболее завершенной форме она получила свое выражение и развитие в творчестве Гете двух последних десятилетий его жизни. В ней сказались и сильные и слабые стороны представителей немецкой классической литературы. С одной стороны, они делают шаг вперед от утопии о «царстве эстетической видимости» и обращают свои взоры к реальной жизни, к действительности. В этом заключается прогресс по сравнению с прежними иллюзорными теориями. Но, с другой стороны, эта философия закрепляла их отказ от *революционного* преобразования тогдашней неприглядной немецкой действительности и на деле примирение с ней.

Большинство стихотворений Шиллера на культурно-исторические темы написано греческими размерами — как правило, гекзаметром. Форма этих стихов отличается, по выражению Белинского, «классическим пластицизмом». Как Гете, так и Шиллер заимствовал этот пластический элемент из поэзии античной Греции. Порою Шиллер, изображая жизнь людей, обычаи и нравы, относящиеся к отдаленным эпохам, удивительно глубоко проникает и исторически верно передает психологию людей и быт эпохи. Белинский под этим углом зрения подробно разбирает три стихотво-

рения Шиллера в классическом переводе Жуковского. Это — «Торжество победителей», «Жалоба Цереры» и «Элевсинский праздник».

«Торжество победителей», — пишет Белинский, — есть одно из величайших и благороднейших созданий Шиллера. В нем гений этого поэта является с лучшей своей стороны. Великая душа Шиллера горячо сочувствовала всему великому и возвышенному, и это сочувствие ее было воспитано и развито на исторической почве. Глубоко проник этот великий дух в тайну жизни древней Эллады, и много высоких вдохновенных пробудила в нем эта дивная страна. Он так красноречиво оплакал падение ее богов, он с такой страстью говорил о ее искусстве, ее гражданской доблести, ее мудрости. И нигде с такой полнотою и такою силою не выразил он, не воспроизвел он поэтического образа Эллады, как в «Торжестве победителей». Эта пьеса есть апофеоза всей жизни, всего духа Греции: эта пьеса — вместе и поэтическая тризна и победная песнь в честь отечества богов и героев. Она написана в греческом духе, облита светом мирообъемлющего созерцания греческого. Шиллер говорит не от себя: он воскресил Элладу и заставил ее говорить от самой себя и за самое себя. Величие и важность греческой трагедии слиты в этой пьесе Шиллера с возвышенною и кроткою скорбью греческой элегии. В ней видится и светлый Олимп с его блаженными обитателями, и подземное царство Аида, и земля, с ее добром и злом, с ее величием и ничтожностью, — и царящая над всеми ими мрачная Судьба, верховная владычица и богов и смертных... Нельзя шире, глубже и вернее воспроизвести нравственной физиономии народа, уже не существующего столько тысячелетий!»¹

И дальше Белинский строфа за строфою разбирает «Торжество победителей», воспевающее греков — победителей Трои, когда они готовятся к отплытию от берегов Малой Азии на родину и перед отъездом празднуют тризну в честь павших за родину, в честь

¹ В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, Гослитиздат, М. 1948, т. III, стр. 272.

минувшего. Содержание стихотворения и состоит в описании тризны, в высказываниях легендарных героев, участвовавших в осаде и покорении города. А. М. Горький в «Истории русской литературы» называет это стихотворение Шиллера «поэмой великой красоты и силы»¹.

В «Жалобе Цереры» описывается скорбь греческой богини, оплакивающей утрату своей дочери Прозерпины, похищенной Аидом, этим мрачным владыкой подземного царства. В стихотворении изображен заимствованный из мифологии греков образ брошенного в землю зерна растения, корень которого ищет ночной тьмы и питается водой подземной реки Стикса, а листья тянутся к небу и живут лучами Аполлона. Мысль поэта состоит в том, что как ни мрачна действительность, но в ней зреют семена грядущего обновления жизни.

В «Элевсинском празднике» также выводится образ Цереры; здесь богиня выступает как добродетельная воспитательница рода человеческого, она обучает дикие племена искусству земледелия, дает им гражданские законы, объединяет в государство, приучает к ремеслам и искусству. Перед нами опять встает тот же светлый мир древней греческой культуры, так глубоко воспринятый Шиллером.

К циклу стихотворений на историко-культурные темы можно причислить и «Надовесский похоронный плач», скорбная песнь об умершем вожде индейского племени. Гете высоко ценил это произведение за то, что Шиллер в ней сумел отрешиться от чрезмерного рефлексирования. «Вы видите,— говорил Гете в беседе с Эккерманом 23 марта 1829 года,— какой великий художник был Шиллер и как умел он схватывать объективное, когда оно стояло перед его глазами как готовое предание. Бесспорно, «Похоронный плач» принадлежит к лучшим из его произведений, и я хотел бы, чтобы он написал дюжины вещей в этом духе»².

¹ М. Горький, История русской литературы, ГИХЛ, М. 1939, стр. 61.

² Эккерман, Разговоры с Гете, «Academia», М. 1934, стр. 436.

Большое преимущество историко-культурных стихотворений Шиллера перед его философскими стихами состоит в том, что в них поэт связывал свои социальные, нравственные и эстетические идеалы с объективным историческим развитием, с конкретными формами реальной жизни. То была поэзия большой исторической масштабности. Именно историзм был той почвой, на которой возникает оптимизм Шиллера. Наряду с характерными для его лирики мотивами скорби за все человечество, в стихотворениях поэта начинает все громче звучать вера в грядущее царство свободной человечности.

К лучшим и наиболее популярным поэтическим произведениям Шиллера, несомненно, относятся его баллады, в преобладающем большинстве написанные в 1797 году. Этот год в истории творческого сотрудничества Гете и Шиллера принято называть «годом баллад». Оба поэта вступили опять как бы в творческое соревнование, и подобно тому как в 1796 году к письмам из Иены в Веймар и обратно прилагались эпиграммы («Ксении»), так в 1797 году к письмам прилагались баллады. Первая группа баллад Гете и Шиллера появилась в «Альманахе муз» за 1798 год. В нее вошли следующие баллады Шиллера: «Кубок», «Перчатка», «Поликратов перстень» и «Ивиковы журавли». За ними последовали: «Рыцарь Тогенбург», «Хождение на железный завод», «Бой с драконом», «Порука» и «Геро и Леандр». В 1802 году появилась «Кассандра» и, наконец, в 1803 году «Граф Габсбургский»¹.

Идейную основу баллад составляют этические проблемы. Поэт стремится отразить в частном случае человеческой жизни закономерность поведения чело-

¹ Большинство из баллад впервые переведено на русский язык В. Жуковским и, таким образом, давно уже сделалось достоянием русской литературы. Белинский ставил В. Жуковскому в особую заслугу перевод баллад Шиллера и, перечисляя их, подчеркивал: «Все это переведено превосходно» (В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, Гослитиздат, М. 1948, т. III, стр. 272). Цитаты из баллад приводятся в переводах В. Жуковского.

века, показать силы, управляющие жизнью людей. Само обращение к жанру баллады свидетельствовало о том, что субъективизм и склонность к рефлексированию отступают на задний план, субъективно-лирический элемент уступает место эпическому и в особенности драматическому.

Характерной чертой баллад Шиллера является их глубокий внутренний драматизм. В пределах одного сравнительно небольшого стихотворения действие подразделяется как бы на акты, а некоторые из баллад, например «Кубок», «Перчатка», «Поликратов перстень», «Порука» и др., написаны даже в форме драматического диалога. Во всех балладах ощущается рука гениального драматурга. «Год баллад» является прелюдией к последующим крупнейшим классическим драмам. Чтобы охарактеризовать баллады именно с этой стороны, мы подробнее остановимся на четырех из них.

«Кубок» (заглавие дано В. Жуковским, у Шиллера баллада называется «Водолаз») начинается без всякого эпического введения обращением короля к окружающим его придворным: кто отважится опуститься в морскую пучину и достать золотой кубок, который король при этих словах бросает в водоворот. Такова завязка — испытание храбрости, способности идти на риск. Дальнейшее развитие действия (молчание рыцарей, храбрость пажа и т. д.) идет по линии нарастания драматического напряжения. События естественно делятся на пять этапов, или актов: первый — вызов короля (строфы 1—3), второй — паж бросается в пучину (строфы 4—12), третий — паж возвращается с кубком и рассказывает о своей борьбе с волнами (строфы 13—23), четвертый — второе испытание, предлагаемое королем (строфы 24—26), пятый — гибель пажа (строфы 27—28).

В первый раз паж бросается в водоворот, чтобы доказать свою мужественность и моральное превосходство над рыцарями. Этот подвиг он совершает во имя утверждения своей личности, во имя чести. Второй раз он бросается в водоворот во имя конкретной цели — личного счастья. Ему удается благополучно выйти из первого испытания, и, полный веры в свою

способность победить любые препятствия, он вторично испытывает судьбу, но на этот раз стихия одерживает над ним победу. Поэт заканчивает волнующую драматическую балладу эпическим двестишием:

Приходит, уходит волна быстротечно,
А юноши нет и не будет уж вечно!

(Т. I, стр. 179.)

В этих словах слышится признание слепой мощи природы. Но еще сильнее звучит в балладе мотив гордости за человека, прославление величия его духа, смелости, подвигающей его на подвиги.

Большим драматизмом отличается и баллада «Поликратов перстень». Рассказ о счастливой жизни и печальном конце Поликрата взят Шиллером из третьей книги «Истории» Геродота. В ней подробно повествуется о том, как Поликрат поднялся из простых людей до вершины власти и стал правителем острова Самоса; ему всю жизнь улыбалось счастье, но в конце концов он был взят в плен и распят на кресте одним из персидских правителей. «До этого довело Поликрата, — заключает Геродот, — его необыкновенное счастье, как предсказывал ему египетский царь Амазис».

Шиллер соединил рассказанные у Геродота отдельные случаи и обстоятельства жизни Поликрата в единое драматическое целое, свел их к небольшому отрезку времени и места. Действие баллады занимает всего два дня и состоит из двух небольших сцен. Диалог между Поликратом и его другом, египетским царем Амазисом, раскрывает исключительную судьбу Поликрата, которому сопутствует удача во всех его делах. Чрезмерное счастье Поликрата пугает Амазиса, оно противоестественно, так как нормальная жизнь человека представляет собой сочетание радостей и горя, сменяющих друг друга. Амазис советует другу:

Чтоб верной избежать напасти,
Моли невидимые власти
Подлить печали в твой фиал.

(Т. I, стр. 185.)

И тогда Поликрат в знак жертвы богам бросает золотой перстень в море, но наутро повар вынимает его из пойманной рыбы и возвращает Поликрату; Амазис усматривает в этом несомненный признак того, что боги не принимают добровольной жертвы правителя Самоса и хотят его гибели. Амазис спешит отказаться от такого опасного друга и покидает его.

Не менее драматично построена и баллада «Перчатка». В присутствии короля Франциска и его придворных, собравшихся смотреть зверинец, дама роняет свою перчатку в ров, где находятся лев, тигр и барсы. Она просит влюбленного в нее Делоржа доказать свою любовь подвигом — достать перчатку. Он исполняет просьбу красавицы, а затем бросает ей перчатку в лицо, отвергая ее любовь за то, что она ради прихоти, каприза готова была подвергнуть его смертельной опасности.

Баллада «Ивиковы журавли» четко распадается на пять драматических актов, из которых третий является кульминационным. Первое событие — смерть певца Ивика, убитого в лесу разбойниками, в то время как он шел на праздник в Коринф. В момент гибели Ивика над лесом пролетала стая журавлей; умирающий девец призывает птиц отомстить за его смерть. Затем мы видим греков, собравшихся на праздник и узнавших о гибели Ивика. Всех охватывает скорбь и жажда возмездия за гнусное убийство, и вместе с тем всем очевидно, что виновников смерти невозможно найти. Третий, кульминационный акт — появление на сцене хора Эриний (то есть богинь мести), которые поют:

Блажен, кто незнаком с виною,
Кто чист младенчески душою!
Мы не дерзнем ему вослед:
Ему чужда дорога бед...
Но вам, убийцы, горе, горе!
Как тень, за вами всюду мы,
С грозою мщения во взоре,
Ужасные созданья тьмы.

(Т. I, стр. 193.)

Грозное песнопение Эриний пробуждает страх в душах виновников убийства Ивика. Наступает четвер-

тый акт: над собравшимися пролетает стая журавлей. Один из убийц, вспомнив предсмертные слова Ивика, взывавшего к журавлям, думает, что это те самые журавли и выдает себя восклицанием: «То Ивиковы журавли!» Преступление отягчает совесть человека, и, как бы он ни старался, ему не подавить память о нем; черные дела не могут не всплыть на свет, и в самом преступлении заложено зерно кары за него. Наступает развязка — пятый акт; убийц схватывают, они сознаются в своем преступлении, их судят и казнят.

Шиллер в «Ивиковых журавлях», так же как и в «Торжестве победителей» и других стихотворениях на античные темы, проявил глубокое знание жизни и культуры древней Греции. Когда он послал готовую рукопись баллады Карлу Беттигеру, крупнейшему знатоку культуры античности в тогдашней Германии, последний был поражен метким и верным изображением этой далекой эпохи.

Таковыми же выдающимися образцами поэтического мастерства являются и другие прекрасные баллады Шиллера — «Порука», «Бой с драконом», «Хождение на железный завод», «Геро и Леандр», «Кассандра» и «Граф Габсбургский». Глубокое этическое содержание баллад сочетается с живым драматизмом действия, проникновением в дух культуры и психологию людей античной и средневековой эпох, все они написаны образным, пластическим и полным драматизма языком и сразу после выхода в свет сделались наиболее популярными из всех поэтических произведений Шиллера.

Циклом баллад собственно и заканчивается лирическое творчество поэта. После этого он написал сравнительно небольшое число стихотворений, если не считать стихов, вставленных в драму о Вильгельме Телле.

Такие лирические стихотворения, как «Юноша у ручья», «Путешественник» и др., продолжают прежние мотивы разочарования, крушения юношеских надежд на счастье, сознания противоречий между идеалами и действительностью. Так, в стихотворении «Путешественник» (1803) странник отправляется на Восток, в легендарную страну счастья; но он не находит ее.

Заканчиваются его поиски грустным сознанием невозможности счастья в реальной действительности:

Ах! В безвестном океане
Очутился мой челнок:
Даль попрежнему в тумане,
Брег невидим и далек,

И вовеки надо мною
Не сольется, как поднесь,
Небо светлое с землею —
Там не будет вечно здесь.

(Т. I, стр. 293, перев. В. А. Жуковского.)

Однако неудовлетворенность действительностью, сознание ее несовершенства, чувство боли за человечество, обреченное на страдания, испытывающее гнет несправедливости, никогда не приводят Шиллера к отрицанию ценности жизни. Наоборот, через всю поэзию Шиллера проходит идея красоты жизни, величия человеческого духа, он является певцом мужества, стойкости и непримиримости по отношению ко всему, что уродует красоту мира. В силу этого поэзия Шиллера рождает не мрачное мировосприятие, не бесплодно-пессимистическое отчаяние, а веру в человека и в жизнь. Вся его лирика озарена великими идеалами гуманности, свободы, стремления к счастью; даже в наиболее печальных стихах Шиллера слышится голос надежды на лучшее будущее человечества.





Глава четырнадцатая

Шиллер и научно-литературная общественность Иены в 90-х годах XVIII века. — Новые творческие замыслы.

I

Деятельность по изданию журналов заставила Шиллера ближе столкнуться с философами, критиками и писателями, проживавшими в Веймарском герцогстве и в Иене.

Иенский университет в 90-х годах был одним из самых выдающихся центров умственной и литературной жизни Германии. К концу столетия в Иене жили и работали многие из теоретиков и писателей складывавшейся тогда новой романтической школы — братья Шлегели, Тик, Новалис, Brentano. Вначале у Шиллера были хорошие отношения с братьями Шлегелями и с другими иенскими романтиками. Август Шлегель сотрудничал в «Орах» и часто бывал у Шиллера, которому давал на просмотр свои переводы драм Шекспира на немецкий язык. Шиллер высоко ценил эти переводы и воспользовался случаем, чтобы поглубже ознакомиться с гениальными произведениями английского драматурга. Изучение произведений Шекспира пришлось тем более кстати, что Шиллер в это время работал над «Валленштейном» и был занят теоретическими исканиями в области драматического искусства. Но, когда начали выходить программные для ро-

мантической школы романы Ф. Шлегеля, Л. Тика и других, Шиллер, как мы это показали в одной из предыдущих глав, разошелся с романтиками и порвал связь с ними.

Неровно развивались отношения между Шиллером и философом Фихте, который был в то время профессором Иенского университета. Их дружеские вначале отношения, закрепленные сотрудничеством Фихте в «Орах», оборвались, когда Шиллер отказался напечатать полемическую статью Фихте против «Писем об эстетическом воспитании человека». Через три года, однако, поэт и философ помирились.

Большая дружба возникла у Шиллера с выдающимся философом Вильгельмом фон Гумбольдтом, который также поселился в Иене. Гумбольдт был глубоким знатоком искусства, особенно античного, и высоко ценил поэтический гений Шиллера. Их соединяла тесная дружба до самой смерти поэта. В личных беседах и в письмах Шиллер делился с Гумбольдтом, наравне с Гете и Кернером, своими литературными планами, обсуждал важнейшие проблемы теории искусства и художественной практики. Часто по вечерам Гумбольдт и другие иенские писатели и ученые собирались на квартире у Шиллера и беседовали о философии, литературе и искусстве. По свидетельству участников этих собраний, Шиллер обладал настоящим талантом собеседника. Гумбольдт рассказывает об этих встречах у Шиллера: «Для своего разговора он никогда не выбирал какого-нибудь выдающегося предмета, — он предоставлял это случаю. Но, подводя свой разговор под общую точку зрения, он незаметно обращал его в спор, затрагивающий ум. Он смотрел на мысль как на результат, добытый общими силами, и не отказывался вести далее беседу с тем, кто только старался воспользоваться его идеей... Он говорил не красиво, но его ум постоянно стремился к новому приобретению; он поддерживал это стремление и свободно и смело развивал затронутую идею. При этом он с удивительной ловкостью пользовался каждым побочным отношением, оттого-то разговор его и был так богат выражениями, запечатленными мгновением».

вдохновением. Но смелое суждение не мешало глубокому исследованию предмета. Шиллер крепко держался за нить, которая должна была привести его к результату, и если разговор не нарушался каким-нибудь случаем, то он всегда достигал желаемой цели»¹.

Этот исключительный талант собеседника и умение руководить обсуждениями и спорами отмечают в своих воспоминаниях многие другие, встречавшиеся с Шиллером.

Подчеркивал это и Гете. Касаясь в беседе с Эккерманом 11 сентября 1828 года публикации воспоминаний одной из участниц бесед с Шиллером, Гете сказал: «Шиллер здесь, как и всегда, остается верен своей возвышенной натуре; он так же велик за чайным столом, как мог бы быть велик в государственном совете. Ничто его не стесняет, ничто не суживает и не принижает полет его мыслей; великие идеи, которыми он жил, он всегда высказывает с полной свободой, без всякой оглядки и сомнения. Это был настоящий человек, и таким надо быть!»²

Напряженная творческая работа, а также большая деятельность по изданию журналов тяжело отзывались на здоровье поэта.

Между тем эти издания не приносили тех материальных благ, которые ожидал от них Шиллер. В отличие от Гете, имевшего постоянный доход, он по-прежнему жил на средства от своего литературного труда, и положение поэта по-прежнему было незавидным. Семья увеличилась, родился второй сын — Эрнест. Состояние же здоровья Шиллера было таково, что нельзя было и думать о том, чтобы взять какую-нибудь постоянную работу, занять, например, опять кафедру в Иенском или другом немецком университете. Когда старый любимый Шиллером профессор философии Абель, его преподаватель из Академии, выхлопотал ему в 1795 году кафедру в Тюбингенском

¹ W. von Humboldt, Über Schiller und den gang seiner Geistesentwicklung, Leipzig, S. 9—10.

² Эккерман, Разговоры с Гете, «Academia», М. 1934, стр. 389.

университете, пришлось отказаться от нее. Ко всему этому прибавились заботы о родителях и сестрах, которые в то время находились на оккупированной французами территории; отец и Наннета, младшая сестра поэта, умерли в 1796 году.

Весной 1797 года Шиллер намеревался переселиться в Веймар. В это время там, в качестве камергера и влиятельного чиновника при герцогском дворе, служил Вильгельм фон Вольцоген, который в 1793 году женился на Каролине, свояченице поэта. Но этот план переезда, главным образом по соображениям материального характера, не мог быть проведен в жизнь. Правда, положение Шиллера в Иене тогда несколько улучшилось: Шиллер приобрел себе скромную дачу в окрестностях Иены, чтобы в летние месяцы жить вне города. Удалось ему переменить и маленькую зимнюю городскую квартиру на просторный дом профессора Гризбаха на краю города. Для поэта, который из-за тяжелой болезни вынужден был проводить все зимнее время почти безвыходно в четырех стенах, эти улучшения жилищных условий имели большое значение.

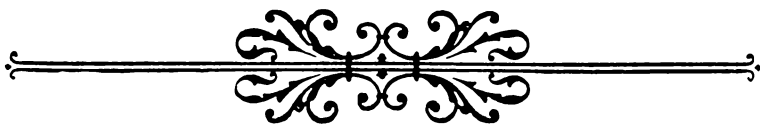
Шиллер работал с громадным напряжением нервных и физических сил, и творческая работа крайне утомляла и истощала его. Писал он попрежнему преимущественно по ночам, иногда подкрепляя себя крепким кофе или вином. В письмах к друзьям поэт неоднократно жалуется на чисто физические трудности, испытываемые им при создании своих произведений. Так, он пишет Кернеру 7 апреля 1797 года: «Пока я веду жизнь до известной степени спокойную и размеренную, у меня все идет своим чередом, но стоит мне один раз выбиться из колеи, как в течение недель и даже месяцев я не могу снова прийти в себя» (т. VIII, стр. 631). Но это не останавливало его. Шиллер не ждал, когда придет вдохновение, он выработал для себя строгую дисциплину повседневного труда, зная, что именно таким путем лучше всего подготавливается возникновение тех счастливых моментов творческой жизни, когда весь предварительный труд подводит писателя к тому ощущению необыкновенного

творческого подъема, который называется вдохновением Раба ая над балладами, а также над первой частью десятилетнего перерыва трагедией «Валленштейн», Шиллер снова познал эти счастливые минуты, хотя они и окупались дорогой ценой полного физического изнурения.

В письме от 8 декабря 1797 года Шиллер сообщает своему другу, как тяжело ему работать над трагедией о Валленштейне: «Патологическое напряжение физической природы от такой поэтической работы очень утомляет меня. К счастью, моя болезненность не подавляет моего вдохновения, но она приводит к тому, что оживление во время творчества быстрее утомляет меня и выбивает из колеи. Поэтому мне обычно приходится расплачиваться пятью-шестью днями уныния и страданий за один день счастливого творческого подъема» (т. VIII, стр. 682). И все же именно этот труд доставлял ему ни с чем не сравнимое творческое наслаждение: Шиллер был прирожденным драматургом. Десятилетние искания верного творческого пути, все многочисленные исторические исследования и теоретические работы по эстетике, даже лирические произведения 90-х годов, — все они в той или иной степени служили подготовительной стадией для перехода к основному роду поэтического творчества Шиллера — к драме. Этим мы вовсе не хотим отрицать важности и оригинальности произведений поэта в других жанрах. И все же мировое значение творчества Шиллера зиждется прежде всего на его драмах.

Шиллер как драматург всегда обращался к большим проблемам, сталкивал в своих трагедиях глубочайшие противоречия соответствующей исторической эпохи. Можно сказать, что исторические конфликты, доведенные до уровня трагического, составляют главный мотив его художественного мышления.





Глава пятнадцатая

Трилогия о Валленштейне. — Работа над историческими источниками. — Образы и идеи трилогии. — Принципы художественной идеализации и их отражение в стиле и языке Шиллера.

Лишь важному, великому дано
Затронуть человечество в глубинах.
(Пролог к «Валленштейну».)

I

Мысль обработать в форме трагедии историю возвышения и падения известного полководца XVII века Валленштейна возникла у Шиллера еще тогда, когда он работал над «Историей Тридцатилетней войны». Уже тогда фигура этого полководца, пытавшегося на развалинах Священной Римской империи германской нации создать, по примеру Ришелье во Франции, централизованное германское государство, привлекала внимание драматурга, постоянно думавшего о важнейшем для его народа вопросе — объединении Германии.

В «Истории Тридцатилетней войны» поэт подчеркивал злободневность темы о Валленштейне для Германии 90-х годов. Валленштейн характеризуется тут как полководец и политический деятель, стремившийся к ликвидации раздробленности Германии и к созданию централизованного государства. Шиллер отмечает тенденцию Валленштейна «явно унижать германских государей», уничтожать постепенно все ступени и ран-

ги между этими государями и главой империи и поднять авторитет последнего на недостижимую высоту» (т. VII, стр. 358). Условия войны привели к тому, что в руках Валленштейна, как генералиссимуса всех императорских вооруженных сил, сосредоточилась огромная власть. Он и хотел использовать эту силу, чтобы стать фактическим правителем всех земель, входивших в состав империи. Но «все его расчеты разбились о верность его войск долгу» (т. VII, стр. 529). Крушение этой попытки объединения Германии интересовало Шиллера потому, что он искал причины, в силу которых сложились неблагоприятные условия, препятствовавшие социальному прогрессу в стране.

Тема о Валленштейне и тот угол зрения, под которым Шиллер хотел ее разработать, требовали новой формы, нового метода в драме. Метод превращения персонажей в «рупоры идей» был здесь неуместен, ибо Шиллер ставил себе задачей не столько выразить свое отношение к действительности, сколько постигнуть те силы, которые определили развитие исторических событий рассматриваемой эпохи. Задача, следовательно, была в том, чтобы дать объективное изображение определенной исторической эпохи.

Переписка Шиллера во время создания этой драмы показывает, как настойчиво стремился поэт уйти от своей прежней творческой манеры, избежать превращения персонажей в «рупоры идей». Рассказывая Гете о ходе своей работы, Шиллер писал ему 28 ноября 1796 года: «Мне вполне удастся держать материал вне своего «я» и давать только тему» (т. VIII, стр. 615). В письме от 24 января 1797 года он прямо указывает, что именно Гете побуждал его к объективности изображения. В наиболее обобщающей форме признание плодотворности влияния реалистического мировоззрения Гете на творчество Шиллера выражено в письме последнего от 21 июля 1797 года: «Полагаю, и мой «Валленштейн» и все, что бы я ни создал значительного в будущем, все должно будет *in concreto*¹ обнаружить и содержать всю систему

¹ В конкретной форме (лат.).

того, что во время нашего commercio¹ смогло впитать мое сознание» (т. VIII, стр. 654).

В процессе работы над «Валленштейном» Шиллер обсуждает с Гете, В. Гумбольдтом и Кернером не только план и общие принципы построения этой драмы, но также отдельные сцены и разные частности. Свои мысли о принципах построения трилогии Шиллер подробно излагает в письме В. Гумбольдту 21 марта 1796 года: «...я набрел на в высшей степени поразительное доказательство своих идей о реализме и идеализме, которое одновременно сможет успешно помочь мне в моей поэтической композиции. Все, что я говорил в последней статье² о реализме, в высокой степени верно для Валленштейна. В нем нет никакого благородства, ни в одном житейском поступке он не проявляет величия; в нем мало достоинства, и все же я надеюсь, следуя по чисто реалистическому пути, создать характер драматически сильный и заключающий в себе подлинно жизненный принцип. Прежде я старался, например, в Позе и Карлосе, заменить недостающую правду прекрасным идеалом, теперь в Валленштейне я хочу за отсутствующий идеал (сентиментальный) вознаградить голой правдой... Я не сомневаюсь, что вы с некоторой опаской будете смотреть, как я иду по этому новому и, сравнительно с накопленным мною опытом, неведомому мне пути. Но не слишком бойтесь за меня. Поразительно, как много реалистического принес мне этот недавно начавшийся год, как много развилось во мне от постоянного общения с Гете и от работы над древними, за которых я смог взяться впервые после «Дон Карлоса» (т. VIII, стр. 561—562).

Итак, «Валленштейн», как это совершенно ясно из цитированного письма, с самого начала был задуман как произведение реалистическое, дающее объективное отражение жизни.

Изучая законы греческой трагедии, Шиллер пришел к выводу, что самым главным моментом, определяющим тот или иной вид драмы, является находжде-

¹ Общения (лат.).

² «О наивной и сентиментальной поэзии».

ние или изобретение фабулы. В процессе работы над «Валленштейном» он писал Гете 4 апреля 1797 года: «Чем больше я думаю о моей собственной работе и о характере построения греческой трагедии, тем яснее я вижу весь *cardo rei*¹ искусства в том, чтобы изобрести поэтическую фабулу». Под фабулой Шиллер понимал тот круг жизненных явлений, который должен составить основу произведения. Вопрос этот был, таким образом, связан с принципами отбора фактов действительности, необходимых для выражения идей автора и раскрытия закономерностей самой жизни. Шиллер разграничивал три метода, которые мы определили бы терминами натурализм, романтизм и реализм. Безоговорочно отвергая романтизм как метод произвольного отбора нетипичных элементов, главным образом с целью выражения субъективного понимания и настроенности автора, Шиллер одновременно выступал и против натуралистического отношения к действительности, которое характеризуется тем, что за множеством фактов, часть которых не типична, утрачивается понимание сущности явления.

В связи с этим Шиллер писал: «Современный драматург мучительно и боязливо сражается с вещами случайными и второстепенными и, стремясь как можно больше приблизиться к действительности, взваливает на себя груз бессодержательного и несущественного, причем он подвергается опасности утратить глубоко лежащую истину, в которой собственно и заключено все поэтическое. Ему очень хочется полностью воспроизвести тот или иной доподлинный случай, и он не думает о том, что поэтическое изображение никогда не может совпасть с действительностью именно потому, что оно абсолютно истинно» (т. VIII, стр. 629).

В ответном письме от 5 апреля Гете подтверждает мысль Шиллера словами: «На удачно найденной фабуле, разумеется, покоится все»².

История возвышения и гибели Валленштейна как раз и была для Шиллера такой «удачно найденной

¹ Основной момент (лат.).

² Гете и Шиллер. Переписка в двух томах, «Academia», М. 1937, т. I, стр. 252.

фабулой», в которой не было места ни для случайного и второстепенного, ни для бессодержательного и незначительного.

Альберт Валленштейн происходил из среднего чешского дворянства, из протестантской семьи, но еще в молодости перешел в католичество. Навербовав во время Тридцатилетней войны наемные отряды, он стал с ними на сторону императора Фердинанда II, боровшегося против лиги протестантских князей. Он усмиряет чешское восстание, приобретает богатство, становится популярным полководцем. После этого, в связи с вступлением Дании в войну, Валленштейн собирает войско в пятьдесят тысяч человек, которым он распоряжается совершенно самостоятельно, не считая нужным согласовывать свои действия с другими полководцами императора. Война с Данией также заканчивается победой. Валленштейн получает титул герцога Фридрихсбургского и звание генералиссимуса всех вооруженных сил империи. Чем сильнее возрастали его военная мощь и слава, тем сильнее становилось его стремление вести самостоятельную политику. Такое поведение вызывало сильное недовольство венского (императорского) двора, а также немецких князей, к уменьшению власти которых он открыто стремился. Недовольно было им и высшее католическое духовенство, которое не хотело мириться с веротерпимостью Валленштейна. Объединенным силам придворной знати, дворянства и духовенства удалось в 1630 году на собрании имперских чинов в Регенсбурге добиться отставки Валленштейна с поста главнокомандующего. Он удалился в чешские поместья и выжидал подходящего момента для проведения в жизнь своих давнишних политических замыслов.

Вступление Швеции в войну и вторжение Густава Адольфа в пределы Германии заставило Фердинанда II вновь прибегнуть к помощи своего бывшего главнокомандующего. Выговорив себе полную независимость действий, Валленштейн быстро собрал значительную армию и выступил против шведов. Хотя в битве при Люцене в 1632 году Густав Адольф был убит, Валленштейн не торопился довершить поражение

шведов. Вместо этого он вступил с ними в переговоры, что вызвало новое недовольство противников Валленштейна при венском дворе, и в январе 1634 года он был снова отставлен от должности главнокомандующего. Тогда он решил перейти с армией в лагерь шведов, но этому помешал заговор офицеров, которые убили его 25 февраля 1634 года в крепости Эгер.

Шиллер выбрал в качестве сюжета своей трилогии последние дни жизни Валленштейна, но намеревался показать трагический конец главного героя как следствие его предшествующих действий.

Создавая образ Валленштейна, Шиллер придерживался фактов истории в несравненно большей степени, чем в «Дон Карлосе». Но и здесь он воспользовался правом художника «домысливать» характер реального исторического лица. Валленштейн, каким он изображен в трилогии, отличается от Валленштейна, каким он был представлен Шиллером же в «Истории Тридцатилетней войны». При этом Шиллер-художник глубже понял и изобразил Валленштейна, чем Шиллер-историк.

В каком направлении развил драматург характеристику Валленштейна, можно видеть из его письма Карлу Беттигеру от 1 марта 1799 года: «Исторический Валленштейн *не был велик, и поэтический не должен* был стать великим. Согласно историческим данным, Валленштейн мнил себя великим полководцем, ибо был счастлив в бою, груб и смел, но он был скорее кумиром солдат, которых одаривал с чисто царственной щедростью и держал в почете в ущерб всем остальным. В поведении своем он был нерешительным и пестойким человеком, в своих планах фантазером и сумасбродом, а в последнем деле своей жизни, в заговоре против императора,— он слаб, неуверен и даже не искусен. Единственно, что могло казаться в нем великим, но только *казаться*, это его грубость и жестокость, то есть как раз те свойства, которые плохо вяжутся с обликом трагического героя. Я должен был лишить его этих свойств. Но я надеюсь, что вознаградил его за это, одарив силой мысли» (т. VIII, стр. 729).

Погружаясь в исторические материалы, Шиллер ни на миг не забывает, что воспроизведение прошлого ему нужно для лучшего понимания современности. В свою очередь общественно-политический опыт эпохи, в которую жил Шиллер, помогает ему глубже увидеть это прошлое. Насущные политические задачи воссоединения Германии, стоявшие на повестке дня в период Тридцатилетней войны, стали еще актуальнее в эпоху Шиллера. Политический опыт эпохи буржуазно-демократической революции во Франции и последовавших за ней европейских событий помогли драматургу верно понять «важную затею» Валленштейна, на которую прежние историки смотрели как на какое-то «фантазерство» и «сумасбродство». В годы создания трилогии ни Шиллер, ни Гете не скрывали этой тесной связи замысла Валленштейна с событиями современности. Так, в одном из своих писем к живописцу Мейеру Гете хвалил Шиллера за то, что он предпосылает своей трагедии вступление под названием «Лагерь Валленштейна», в котором «масса армии, так же как хор у древних, показывает свою мощь и значение, ибо в конце произведения все сводится к тому, что масса покидает его, как только он изменяет формулу присяги. Это — история Дюмурье¹ во многом более мощной, а следовательно, более значительной для искусства манере»².

Напряженная творческая работа, сочетавшаяся с теоретическим осмыслением каждого элемента драмы, увенчалась появлением трилогии «Валленштейн», открывшей новый период драматургической деятельности Шиллера.

Когда Шиллер приступил к работе над Валленштейном, он предполагал написать одно произведение; но в процессе работы материал так сильно разрастал-

¹ Д ю м у р ь е — командующий революционной армией Франции, перешедший на сторону феодально-монархических войск. Как подчеркивал Гете, прямой аналогии между Валленштейном и Дюмурье не было, но какие-то краски образа своего героя Шиллер почерпнул из современных событий.

² Goethe, Briefe herausgegeben von Philipp Stein, Berlin, 1903, Band 4, S. 160.

ся, что Гете в письме от 2 декабря 1797 года дал Шиллеру совет создать не одну драму, а трилогию, объединенную общей идеей, и Шиллер согласился с этим предложением и разбил материал на три произведения: «Лагерь Валленштейна», «Пикколомини» и «Смерть Валленштейна». «Лагерь Валленштейна» был закончен Шиллером в 1797 году, «Пикколомини» — в декабре 1798 года, «Смерть Валленштейна» — в марте 1799 года.

Для первого представления «Лагеря Валленштейна», состоявшегося 12 октября 1798 года во вновь открытом после перестройки Веймарском театре, Шиллер написал пролог, представляющий большой интерес как творческая декларация поэта.

Прежде всего Шиллер подчеркивает стремление служить своим искусством интересам современности. Бессмертным может стать лишь такое произведение искусства, которое выражает передовые устремления своего века.

Кто лучшим современникам приносит
Благу пользу — не умрет веки.

(Перев. Л. Мся.)

Поэт полон сознания того, что он живет в эпоху грандиозных исторических событий, требующих осмысления. Поэтому рамки искусства надо расширить, выйти из «тесного круга мешанской жизни» на более широкую арену. Восемнадцатое столетие приближается к своему концу. Человечество переживает время великих исторических столкновений.

...борьба ведется в целом мире
За высшее, — за власть и за свободу...

(Т. IV, стр. 5, перев. В. Н. Зорский.)

Сущность исторического момента заключается в том, что рушится строй жизни, установившийся полтора столетия назад по окончании Тридцатилетней войны. Фантазия поэта возрождает перед зрителем картины той мрачной эпохи, когда война терзала Германию. Поэт выражает надежду на светлое будущее

народа. Искусство должно скрасить темные черты современной жизни, дать людям радость:

Сурова жизнь, но радостно искусство.

(Т. IV, стр. 6.)

Здесь же, в «Прологе», Шиллер представляет главного героя, которому посвящена драматическая трилогия. При этом поэт оговаривает, что судьба Валленштейна неразрывно связана с его армией, благодаря поддержке которой он достиг вершины власти и могущества. Тем самым Шиллер мотивирует необходимость первой части своей трилогии — «Лагерь Валленштейна».

В первой части трилогии, в «Лагере Валленштейна», изображена армия Валленштейна, дана картина разорения Германии в эпоху Тридцатилетней войны, показаны представители различных социальных слоев и национальных групп, составлявших армию полководца. Эта часть трилогии предназначена служить фоном, на котором разворачивается история гибели Валленштейна.

Мы знакомимся с мыслями и настроениями солдатской массы, которая должна была стать орудием для проведения в жизнь замыслов полководца, перед нами предстают пострадавшие от войны обездоленные и ограбленные крестьяне и горожане.

Действие происходит в палатке маркитантки, где собирается разный люд: солдаты, крестьяне, монахи-капуцины, горожанин.

Ежедневно рискуя своей жизнью, бесшабашные вояки Валленштейна не ценят жизни других людей. Типичный солдат-наемник, первый кирасир, очень точно передает образ мыслей военщины, для которой война открыла неограниченные возможности для производства и грабежа:

Видишь ли, брат, даже ты не в силе
Сделать так, чтоб все сразу довольны были.
Мы — солнцу рады, вас — зной гнетет.
Этот ждет ведро, а ливня — тот.
Что для тебя лишь причина бед,
Для меня благодатный полдненный свет.
Я не спорю: три шкуры дерут с мужика

Да с бюргера. Жалость к ним велика.
Но помочь не могу, хоть грех сознаю.
Это прямо как в рубке, в лихом бою:
Кони рвутся вперед — не сдержат никак.
Тут попробуй кто на дороге ляг!
Будь то сын родной иль отец старик,
Разорви мне душу их страшный крик —
Все равно растопчу, искалечу тела.
С пути не свернешь, не покинешь седла.

(11)¹.

Из уст первого егеря мы слышим восторженное прославление порядков армии Валленштейна:

Где я привольней житье добуду?
Все у вас на военный манер.
Что ни воин, то кавалер.
Самый дух, который в полках живет,
Словно ветер, завертит и понесет.
Всех, до последнего пехотинца.
Ну и пошел! Добывай гостинцы!
Могу я бюргером помыкать,
Как наш Фридландец — княжеской швалью.
Все здесь, как в прежние дни — благодать! —
Когда дело решалось мечом и пищалью.
Одно лишь считается за порок:
Невыполненье приказа в срок.
Делай, что хошь, коль не вышло запрета.
А какой ты веры — нам дела нету,
И вообще существует лишь два предмета:
Что к солдату относится и что не к солдату.
Для нас только знамя грецога свято!

(6.)

Другого склада пищальники отряда Тифенбаха. Это добродушные миролюбивые парни, которые желали бы скорее закончить войну и вернуться к своим семьям и мирным полям; когда хорваты хотят повесить крестьянина за плутовство в игре, они заступаются за него и дают ему возможность бежать. Очень интересен образ старого вахмистра — служаки, энтузиаста воинской дисциплины. Колоритна фигура маркитантки, давно уже сроднившейся с солдатской жизнью: в ее палатке, за стаканом вина, частенько собираются представители разных слоев солдатчины валленштейновского лагеря. Сам полководец в этой

¹ После цитат из «Лагеря Валленштейна» указывается только явление, т. к. деление на акты в этой части трилогии отсутствует.

части трилогии не появляется на сцене, но все речи и поступки солдат имеют к нему то или иное отношение.

Солдатская масса взбудоражена известиями о недоверии венского двора к полководцу. Зачем-то из Вены приехала какая-то «ищейка». Значит, заключают солдаты, «нет нам веры», ибо «Фридландца страшатся они сверх меры. Ведь силы такой у них не бывало. Хотят его сбросить во что бы то ни стало» (2). Приходит новое известие: шведы взяли Регенсбург. Значит, скоро в поход? Но солдаты знают, что потерпевший поражение под Регенсбургом баварский курфюрст «герцогу недруг первый» (4), и поэтому они будут рады стоять на месте. Появляется монах-капуцин, который в духе типичных для XVII века проповедей произносит грозную речь, бичуя пороки армии. По образцу проповедей известного венского проповедника XVII столетия, Авраама из Санкта Клары, капуцин перемежает библейские тексты простонародными шутками и прибаутками, переводит тексты с латинского языка и тут же вставляет грубые солдатские выражения. Монах явился сюда неспроста. Он послан враждебной Валленштейну церковной кликой. Его цель — настроить солдат против их главнокомандующего.

Пороки армейской жизни имеют, по его словам, свою причину:

А впрочем, к чему вас бранить, когда
Сверху эта идет беда.
Каков поп, таков и приход.
Возможно, и в бога не верует тот.

(8.)

Но тут солдаты, которые с усмешками слушали монаха, пока он ругал их самих, выталкивают его из палатки, как только он затрагивает полководца: ибо как бы солдаты отдельных полков ни смотрели на свой долг, как бы по-разному ни оценивали события, все они сходятся в преклонении перед Валленштейном. Вот почему, когда первый кирасир извещает товарищей, что

Хотят в Нидерланды нас всех угнать:
Конных стрелков, кирасир, егерей,
Всего восемь тысяч сабель — ей-ей!

(11.)

и что это делается якобы для сопровождения испанского инфанта, все солдаты понимают: если согласиться с этим требованием венского двора, то это означает начало конца Валленштейна и его армии. Егеря прямо говорят, что они служат герцогу, а не императору. Другие солдаты также высказываются за неподчинение приказу Вены. Вахмистр присоединяется к ним. Первый кирасир говорит:

С нами не сделают ничего,
Коли попрежнему будем вместе,
Коли мы встанем за *одного*.

(11.)

Но здесь и обнаруживается, что армия Валленштейна вовсе не едина. Пищальники находят речи других слишком смелыми и заявляют, что они остаются верны присяге императору. Хорваты также не согласны со словами первого кирасира, они еще раньше защищали капуцина. После всех споров солдаты сходятся на том, чтобы никаких полков в Нидерланды не посылать. Заканчивается «Лагерь Валленштейна» солдатской песней с припевом:

Ставь жизнь свою на кон в игре боевой,
И жизнь сохранишь ты, и выигрыш — твой.

(11.)

«Лагерь Валленштейна» — одно из ярчайших реалистических произведений Шиллера. Перед нами, как живая, встает бурная эпоха Тридцатилетней войны во всем своем своеобразии, с ее пестрым и подвижным историческим фоном; в рассказах солдат оживают картины разорения целых областей и стран, картины военных походов и экспедиций, поражений и побед. Язык в этой первой части трилогии удивительно сочный, народный, — «Лагерь Валленштейна» написан так называемым «ломаным стихом», «кнительферсом». Эта форма стихосложения господствовала в немецкой поэзии XVI века до классицистской реформы стихосложения, произведенной в XVII веке Опицем.

«Лагерь Валленштейна» является тем произведением Шиллера, в котором немецкий поэт ближе всего подошел к реализму шекспировского типа. Во время работы над «Валленштейном» Шиллер много зани-

мался Шекспиром. Когда он детально познакомился со шлегелевским переводом «Юлия Цезаря», он писал Гете в письме от 7 апреля 1797 года: «Я был поражен, с каким необычайным величием Шекспир умеет живописать простой народ» (т. VIII, стр. 633). В том же 1797 году Шиллер проштудировал восемь исторических хроник Шекспира, которые он намеревался приспособить для постановки на сцене Веймарского театра. В них Шиллер также нашел образцы реалистического изображения эпохи, временами напоминавшей исторический фон Тридцатилетней войны. Но Шиллер был далек от рабского следования за Шекспиром. В первой части трилогии он создал совершенно немецкую по колориту картину, показав тот своеобразный пестрый плебейский фон, который был необходим для полноты понимания трагедии, главным героем которой был Валленштейн.

II

Если в «Лагере Валленштейна» раскрываются настроения солдатской массы, то во второй части трилогии, в «Пикколомини», изображена среда офицерства и генералитета. Перед нами возникает целая галерея характеров: генерал-лейтенант Октавио Пикколомини, его сын Макс, граф Терцки, фельдмаршал Илло, начальник хорватов Изолани, командир драгунского полка Бутлер, генералы Тифенбах, Марадас, Гец и Колальто. Все эти соратники Валленштейна показаны как люди с сильными страстями и энергией, взгляды и интересы которых побуждают их по-разному относиться к своему главнокомандующему.

Первые сцены сразу же вводят нас в самый центр событий: Валленштейн узнал о намерении венского двора отправить восемь лучших полков в Нидерланды, чтобы ослабить армию, а его самого снять с поста главнокомандующего. Он срочно послал Макса Пикколомини привезти жену и дочь в лагерь, чтобы они не попали в качестве заложников в руки императора. Затем были вызваны все военачальники в лагерь при городе Пильзен, чтобы Валленштейн мог заручиться

их безоговорочной поддержкой в предстоящих событиях. Съехались командиры тридцати полков, но генералы Галлас и Альтрингер отказались подчиниться приказу и не явились. К Валленштейну прибывает Квестенберг, член венского военного совета, доверенное лицо императора. Он привез новые приказы и инструкции. Военачальники Валленштейна не оставляют Квестенберга в сомнении, на чьей стороне войска. Полковник Бутлер прямо заявляет, что хотя полки армии Валленштейна собраны из разных стран и им, казалось бы, все равно, кому служить,

Но сдерживает всех стальной уздой
Единственный, любимый, грозный вождь,
В один народ сплотив могучей волей...
Доверие, любовь и уваженье
Нас привязали к герцогу, и мы
На ставленника венского двора
Перенести не можем эти чувства.

(1, 2.)

Квестенберг приходит в ужас, узнав о таких настроениях армии: «Не герцог ли здесь вождь и государь?» — восклицает он (I, 3). Октавио Пикколомини не скрывает от него, что восстание Валленштейна против императора подготовлено и что три четверти армии слепо поддерживают герцога. Квестенберг в отчаянии.

Беда! Как нам противиться грозе?
Уже все небо тучи обложили.
Швед у границ австрийских. На Дунае
Хозяева — союзники его...
Внутри — набат крестьянских мятежей
И возмущенный ропот всех сословий.
А войско, что опорой было нам,
Забыло дисциплину, одичало,
Враждебное стране и государю,
Безумное — с вождем своим, безумцем,
В руках у дерзновенного — слепое
Орудие, разящий меч его.

(1, 3.)

Однако среди полководцев Валленштейна был один предатель. Октавио Пикколомини, которому всегда верил Валленштейн, оказался его тайным врагом и приверженцем императора. С того момента, как стал ясен

план восстания Валленштейна, Октавио делается опорой венского двора и стремится отторгнуть армию от ее главнокомандующего.

Во втором действии на сцене впервые появляется Валленштейн. Он уже уведомлен своими агентами, что в Вене подписан приказ об его отставке и о назначении на его место короля Венгрии Фердинанда. Граф Терцки, шурин Валленштейна, который поддерживает его исключительно в своих личных, эгоистических интересах и совершенно не считается с интересами страны, советует ему немедленно перейти со всей армией к шведам. Но Валленштейн медлит. Ведь его цели были совершенно другие: он ненавидит завоевателей-шведов как врагов Германии; и если он ведет с ними переговоры, то лишь с тем, чтобы использовать их поддержку для оказания давления на императора. И когда Терцки недоумевает, почему нельзя уступить шведам какую-нибудь немецкую область, он отвечает:

Пойми, никто не должен
Сказать, что предал я страну свою
И раздробил ее, врагам в угоду,
Чтоб для себя лишь оторвать кусок.
Пусть чтут во мне защитника страны,
Имперским князем назовут, чтоб был я
В достоинстве князьям имперским равен.
И никакой сторонней силе я
В Германии не дам укорениться.
А особливо им, бродягам-готам,
Завистливым, что хищно жаждут благ,
Которыми богаты наши земли.
С их помощью я своего добьюсь,
Но ничего они тут не добьются.

(II, 5.)

Интересы единой Германии Валленштейн отстаивает и на собрании своих военачальников и в присутствии Квестенберга: «Императору служил я за счет империи»; «для блага *всех*, во имя *общей* пользы, а не для славы только *одного!*» Он готов бороться (II, 7).

Когда Квестенберг оглашает приказ императора о выступлении армии против шведов и об отзыве восьми полков для отправки в Нидерланды, наиболее ярые сторонники Валленштейна, а за ними и сам

главнокомандующий, отказываются подчиняться приказу. Более того, они требуют смертной казни для генералов Галласа и Альтрингера, которые не явились на вызов Валленштейна, а выполнили предписание императора и выступили против шведов. Квестенбергу остается только заявить: «Коль так, мне больше нечего сказать» — и прервать переговоры (II, 7).

Валленштейн требует от всех командиров подписку, что они готовы служить ему безусловно, даже если это приведет к нарушению присяги императору. Илло и Терцки, наиболее преданные Валленштейну военачальники, вырабатывают план: составить два текста для подписи — один с оговоркой повиновения всем приказам командующего, которые не противоречат присяге императору, — этот текст будут читать командирам до банкета, а второй текст, без этой оговорки, будет подsunт им для подписи после банкета, когда все будут пьяны. Исполнение этого плана и составляет содержание четвертого действия. Из тридцати собравшихся высших офицеров текст подписывают двадцать девять, включая и Октавио Пикколомини, который один заметил полмену первоначального текста другим, но решил пока не обнаруживать своей вражды к Валленштейну. Не подписался один только Макс, откладывающий это до следующего дня. В столкновении с Максом опьяневший Илло выдает тайну замены текста.

Все изображенные до сих пор лица строго исторические, и их поведение соответствует фактам истории. С большим мастерством обрисованы Шиллером фигуры генералов и офицеров армии Валленштейна. Каждому из них приданы индивидуальные черты наряду с теми типическими чертами, которыми они обладают как люди определенной среды. Создавая эти образы, поэт явно стремился к той объективности, которую он так хотел выработать в своем методе в проитововес свойственному его раннему творчеству сугубо эмоциональному отношению к героям. В письме к Кернеру от 28 ноября 1796 года драматург так рассказывал о своей работе над образами: «За исключением двух фигур, к которым я чувствую влечение, всех остальных, а в особенности главного героя, я создаю только

с чистой любовью художника и заверяю тебя, что от этого они получаются не хуже. Но для этого чисто объективного творчества мне было необходимо прежде, да и теперь, углубленное безрадостное изучение источников, ибо я должен был вывести действие и характеры из их времени, их обстановки и всей совокупности событий» (т. VIII, стр. 618).

Две фигуры, к которым автор «чувствовал влечение», это молодой полковник Макс Пикколомини, сын Октавио, и Текла, дочь Валленштейна. Макс и Текла, если пользоваться терминологией Шиллера, это — «прекрасные души», чуждые эгоистическим стремлениям реального мира, сохраняющие среди грязи и пороков общества чистую совесть, честность и правдивость, верность идеалам дружбы и любви; это — возвышенные характеры, которые в обстановке борьбы корыстолюбивых и честолюбивых стремлений не утратили душевной гармонии и не знают зла.

В отличие от всех остальных действующих лиц трилогии Макс и Текла — лица не исторические. У Октавио Пикколомини был не сын, а племянник, ничего общего с характером и поступками Макса не имеющий. Дочь Валленштейна к моменту описываемых событий была несовершеннолетней. Макс и Текла, таким образом, являются поэтическим вымыслом Шиллера. Их образы создают в трилогии как бы второй план — план идеальный, романтический, противопоставляемый основному, ведущему плану — реалистическому.

Образы Макса и Теклы играют в общей концепции драмы важную роль. Миру реальных отношений, грязной действительности буржуазного общества эти герои противопоставляют свою нравственную чистоту, честь и правдивость. Решив перейти на сторону императора и предать своего друга Валленштейна, Октавио скрывает это от Макса. На вопрос Квестенберга, знает ли об этом его сын, он отвечает:

В неведенье пусть лучше остается.
Он искренен, ему притворство чуждо.
Непосвященный, он свободен духом,
А иначе себя он может выдать.

(1. 3.)

Любовь, которая возникла между детьми двух политических врагов — Октавио Пикколомини и Валленштейна, чиста и возвышенна. Макс и Текла ничего не знают о том, что Валленштейн и его окружение (особенно графиня Терцки) хотят использовать их прекрасное чувство для определенной политической цели: их любовь должна помочь привлечению старшего Пикколомини на сторону Валленштейна. Но они вовсе не думают выдать Теклу замуж за Макса: Валленштейн мечтает о короне для своей дочери. А между тем Текла полюбила Макса всей силой своей чистой, юной души; она чувствует, что все приближенные ее отца преследуют какую-то дурную цель, и говорит Максусу:

Не верь, у них другое на уме,

Верь тут мне одной.

Иная цель у них.

(III, 5.)

Текла понимает, что в лагере отца она и Макс — одни чужды эгоистических интересов:

Преданных друзей

Здесь нет у нас... Никто нас не поддержит.

(III, 9.)

Оба они скрывают тайну своей любви, которая, однако, известна как Октавио, так и Валленштейну. Отец Макса не может дольше оставлять сына в неведении относительно подготавливаемого восстания Валленштейна против императора. Октавио посвящает Макса во все нити заговора главнокомандующего и в тайну контрзаговора, возглавляемого им, Октавио, против Валленштейна. Макс любит герцога всем сердцем, верит ему и считает, что все сообщенные ему отцом сведения о заговоре не что иное, как «поповские сказки», что венский двор всюду мешает герцогу и клеветает на него, в то время как

Его забота — благо всей Европы.

А вам бы только клочок земли урвать

И Австрии владенья приумножить.

(I, 4.)

Макс убежден, что Валленштейн ничего не знает о заговоре. Но Октавио рассказывает, что сам Валленштейн поведал ему свои намерения.

Макс поражен, что отец, вместо того чтобы высказать Валленштейну свое истинное мнение об измене императору, лукавил и скрыл от него свое отношение к заговору. Октавио же так оправдывает свои действия:

Мой милый сын! Верь, не всегда возможно
Столь детски-чистым в жизни оставаться,
Как учит совесть в глубине души.
В борьбе упорной с хитростью, с коварством
Честнейший ум не может быть правдив.
Ведь зло еще и тем, мой сын, ужасно,
Что неизменно порождает зло.
Я не хитрю — я исполняю долг,
Ведя себя, как двор мне предписал.
Да, было б лучше следовать за сердцем,
Но отказаться бы тогда пришлось
Нам от благих, порой прекрасных целей.
Когда я императору служу,
Прислушиваться к сердцу я не вправе.

Путем недобрым он тихонько пробирался.
Лукава и тиха за ним шла следом месть.

(V, 1.)

Показывая сыну тайный, только ему одному известный приказ императора арестовать главнокомандующего, как только он будет изобличен в явной измене, Октавио подчеркивает, что приказ будет исполнен лишь в самом крайнем случае, что «своей судьбы еще хозяин герцог» (V, 1). Его простят, если он оставит свой преступный план соединения со шведами и уступит власть вновь назначенному главнокомандующему. Макс ничему не хочет верить и осуждает отца:

О, если думал ты, что соглашусь я
В твоей игре участие принять,
То ты ошибся — путь мой будет прям.
На сердце ложь и правду на устах
Я не умею совмещать иль слушать
Признания доверчивые друга,
Оправдывая совесть тем, что он
Сам гибель на себя навлек, а я
Ни перед кем его не оболгал.

Макс резко порывает с отцом и направляется к Валленштейну, чтоб от него самого узнать всю правду, ибо «безупречным должно остаться все меж ним и мной» (V, 3).

III

Третья часть трилогии, «Смерть Валленштейна», является непосредственным продолжением и завершением предшествующих. Трагедия начинается с того, что в зале для астрологических занятий Валленштейн и его придворный астролог Сени наблюдают за звездами. Небесные знамения сулят Валленштейну благоприятное завершение его замысла.

В то время как Валленштейн занят составлением гороскопа, к нему врываются его нетерпеливые сторонники граф Терцки и фельдмаршал Илло с известием, что посредник в переговорах со шведами, чех Сезина, пойман и выдан венскому двору, что теперь путь назад отрезан, а поэтому необходимо немедленно действовать и соединиться со шведами. Валленштейн колеблется. Но, сознавая, что он опутан сетью, которую сам соткал, Валленштейн дает согласие представителю шведской армии, полковнику Врангелю, перейти на сторону врага, отдать ему Прагу и крепость Эгер. Он отдает себе отчет в том, что совершает измену, но события толкают его неминуемо на этот, по его мнению, единственный путь.

Теперь вступает в действие и контрзаговор в армии, возглавляемый Октавио Пикколомини. Испанские полки, находящиеся под его командованием, верны императору. Другим командирам Октавио открывает подмену текста, под которым они подписались в верности Валленштейну. Командира хорватов Изолани Октавио посредством угроз и уговоров перетягивает на свою сторону. Полковника Бутлера, одного из вернейших сторонников герцога, он восстанавливает против него тем, что открывает компрометирующую Валленштейна историю с графским титулом, которого добивался Бутлер и в котором ему было отказано по тайному ходатайству Валленштейна. Бутлер до того взбешен этим разоблачением, что решает убить герцога. Фактически теперь, согласно тайному приказу императора, главное командование армией находится в руках генерала Пикколомини, который дает Бутлеру указание взять в плен Валленштейна при попытке

соединения со шведами или убить его. В это время один полк за другим покидает Валленштейна из-за его измены присяге. Взбунтовались и кирасиры Макса.

Макс уходит со своим кирасирским полком из лагеря Валленштейна, но не присоединяется и к армии отца: во главе полка он нападает на сильно укрепленный лагерь шведов и в неравном, но славном бою погибает со всеми своими кирасирами. Текла, узнав о гибели любимого, ночью тайком оставляет родителей и отправляется на могилу Макса. Она намерена уйти из жизни:

Жизнь без любви не стоит сожаленья.
Ее как дар напрасный и пустой
Бросаю я.

(IV, 12.)

Последние два действия «Смерти Валленштейна» происходят в крепости Эгер. Бургомистр и все население крепости восторженно встречают Валленштейна. И именно это нескрываемое сочувствие населения было одной из причин, заставивших тайного ставленника Октавио, полковника Бутлера, поспешить с убийством герцога. Недалеко от крепости стояли двенадцать тысяч шведов, которым Валленштейн намеревался утром следующего дня открыть ворота, после чего, по плану Терцки и Илло, объединенная армия должна была двинуться на Вену и разбить войска императора.

Валленштейн огорчен смертью Макса. Жизнь Макса была светлой, открытой, чистой, без единого пятна. Совесть мучает герцога. Конечно, всемогущее время залечит и эту рану: но тем не менее — «цветок из жизни вырван у меня, холодной, тусклой предо мною теперь она лежит» (V, 3). Когда герцог идет спать, астроном Сени испуганно предупреждает его, что небесные светила предрекают ему близкую гибель. Но на этот раз Валленштейн не верит звездам. Откуда может прийти гибель, если он находится среди верных своих полков, население его обожает, а завтра утром здесь будет шведская армия?

Между тем Бутлер приступил к выполнению тайного приказа: Терцки и Илло убиты во время ночного ку-

тежа. Теперь он с убийцами приходит к герцогу. Камердинер Валленштейна убит, двери выломаны. Вдали слышны звуки военной трубы... Бутлеру кажется, что это идут шведы, а потому надо спешить.

Ворвавшиеся в крепость войска оказались не шведскими, а имперскими во главе с Октавио Пикколомини. Валленштейн уже убит. Октавио считает нужным разыграть комедию, упрекает Бутлера за поспешность и отрекается от всякой причастности к убийству герцога. Заканчивается трилогия появлением гонца от императора, который передает Октавио письмо со словами: «Вам, князю Пикколомини». Честолюбивые стремления Октавио удовлетворены. Он, наконец, стал князем, придя к этому через трупы множества людей, среди которых был его собственный сын.

Грандиозная картина большого исторического события, созданная Шиллером в его трилогии, имеет прежде всего значение как яркое художественное воспроизведение прошлого. В драме Шиллера много сторонне отражены реальные силы, действовавшие в обществе. Могучая кисть художника обрисовала конфликт большого общественного значения, представлявший особый интерес для автора и его современников, ибо он был связан с актуальной для Германии эпохи Шиллера проблемой национального единства.

Существовавшая с давних пор Священная Римская империя, возглавляемая австрийскими монархами, покоилась на системе феодальных отношений, которые не могли обеспечить ни действительного единства нации, ни соблюдения интересов демократических слоев общества. Империя, как ее изображает в трилогии Шиллер, во многом аналогична Германии конца XVIII века: она также представляет собой «одну гниющую и разлагающуюся массу».

В этой обстановке кризиса социально-политического строя выступает полководец Валленштейн, который хотел назревшую для страны потребность в создании подлинного государственного единства использовать для достижения своих честолюбивых планов, но путь, избранный им, приводит его к гибели.

В трагедии Шиллера показаны объективные причины гибели Валленштейна. Они в том, что переворот задумывается и выполняется Валленштейном не столько во имя действительных национальных интересов, сколько исключительно в личных целях. Забота Валленштейна о собственном возвышении приводит к тому, что он чисто заговорщическим путем хочет осуществить дело, выполнимое лишь при поддержке широких демократических слоев общества, интересам которых соответствовало бы создание единого национального государства.

Таким образом, всей логикой своей реалистической драмы Шиллер подводит читателя к выводу о том, что национальное объединение находится в неразрывной связи с социальными преобразованиями на буржуазно-демократической основе. Ситуация сначала сложилась в пользу Валленштейна, который начинает действовать, исходя из реальной обстановки, открывавшей возможность для политического переворота. Но он не воспользовался сложившимися обстоятельствами. Он обнаружил ограниченность своей оппозиции императору, не поддержав разоренные крестьянские массы в борьбе против феодального дворянства, главной опоры венского двора и всего лагеря реакции.

Валленштейн теряет поддержку масс потому, что он не связывает задачу национального объединения с социальным освобождением народа. Его заговор имеет целью лишь замену одного правителя другим, что не может решить задач, важных для народа. Иными словами, Валленштейн терпит поражение потому, что не желает и не может прибегнуть к революции, ограничивая свою цель переворотом.

Шиллер характеризует Валленштейна, как человека, который отличался веротерпимостью, стоял за скорейшее окончание долголетней войны, за ограничение политической власти князей и церкви, за создание централизованной государственной власти; но он был сторонником дворянской монархии. Он не ставил целей широкого социального преобразования, поэтому он и не думал опираться на демократическое движение того времени и ограничил сферу своей

борьбы с венским двором пределами одной только армии.

Исторически и социально обусловленную трагедию гибели Валленштейна Шиллер стремится обосновать и личными, психологическими причинами. Писатель наделил своего героя одной психологической особенностью: верой в то, что звезды влияют на человеческую судьбу. Это отнюдь не случайная черта Валленштейна. Именно в ней проявляется смутное ощущение им своей слабости. Отказавшись опереться на те земные силы, которые могли бы поднять его на вершину власти, то есть отказавшись связать свою судьбу со стремлениями народа, Валленштейн неизбежно приходит к тому, что ищет себе мистической, потусторонней опоры в небесных силах. Его индивидуализм выражается в том, что во всем мироздании он видит только себя и свою судьбу. В движении небесных светил Валленштейн ищет предсказания *своей* судьбы. Мы видим, что при всем своем величии, при всей одаренности Валленштейн все же всего лишь честолюбец, стремящийся к личному возвышению.

Отвергнув самую мысль о том, чтобы сочетать свои личные стремления с общенародным движением, Валленштейн как бы разменивает свою великую цель на мелочную борьбу страстей и интересов окружающей его офицерской среды.

Стремясь сделать каждого из своих приближенных орудием в борьбе за власть, он играет на их низменных страстях и тем самым неминуемо становится «реалистом» в том этическом смысле, какой Шиллер придал этому понятию в статье «О наивной и сентиментальной поэзии». Шиллер противопоставлял там два типа человеческого поведения. Один вид поведения определяется непосредственно окружающей действительностью и представляет собой стремление человека утвердить себя в этой реальности. Другой вид имеет в своей основе возвышенные стремления ума и сердца, причем носитель этих идеалов неизбежно оказывался в противоречии с существующими условиями жизни. Людей этого второго типа Шиллер называл «идеалистами» (в этическом смысле).

Житейский «реализм» — мы бы назвали это практицизмом, — низводит Валленштейна до уровня другого подобного реалиста, Октавио Пикколомини. Борьба между ними, которая могла бы при другом характере деятельности Валленштейна стать конфликтом антагонистических социальных сил, вырождается в мелочную вражду в узком кругу лиц, и здесь уже исход зависит от того, кто из них окажется большим «реалистом», то есть более ловким политиканом.

Интересны рассуждения приближенных к полководцу лиц, торопящих его принять решение о переходе на сторону врага. Граф Терцки уверяет, что «одна корысть всем правит на земле» (I, 6), фельдмаршал Илло, видя колебания полководца, презрительно замечает: «Я умолкаю, если толкуют мне про верность и про совесть» (I, 7). Решиться на соглашение со шведами уговаривает брата и графиня Терцки. Как Валленштейн, так и его противники представляют для Шиллера в сущности людей одного и того же типа — все они «реалисты», действия которых определяются практическими интересами, эгоистическими вожделениями, чувственными устремлениями. Всем этим персонажам противостоят идеалисты Макс и Текла, которые действуют, руководствуясь возвышенными, идеальными побуждениями, они «прекрасные души», не запутавшиеся в сетях чувственности, эгоизма и пошлости уродливой действительности. Вражда их отцов привела к тому, что они оказались в сети неразрешимых противоречий: «сомкнулось преступление с преступлением, как звенья цепи бедственной», и они, безвинные, очутились в этом «кругу злодейств». Зачем должна их, любящих друг друга, «вражда отцов жестоко разлучить»? Но и в несчастьях они остаются верны своим высоким нравственным идеалам. Текла просит Макса следовать велению собственного сердца и остаться верным своей присяге:

Себе оставшись верен,
Ты верен мне. Судьба нас разлучает,
Сердце ей наших разлучить нельзя.
Дом Пикколомини и дом Фридланда
Навек разделены враждой кровавой,

Но мы с тобой, мы не принадлежим
К своим домам. Ступай, ступай и дело
Свое благое отделить спеши
От нашего, злосчастливого. Не медли!

(III, 21.)

Перед Максом «путь дѳоится, долг спорит с долгом», и надо выбрать между долгом по отношению к императору и дружбой к Валленштейну.

Макс отказывается изменить присяге, ибо измена «черна, как ад». Но если он не одобряет Валленштейна, то равно чужд ему и образ действий отца: для Макса и отец и Валленштейн — оба изменники. А они, со своей стороны, считают образ мыслей Макса детским, наивным, свойственным лишь людям, отказавшимся от всяких земных желаний. Если живешь в мире действительности, а не в мире абстрактного идеала, говорит полководец своему молодому офицеру, то ты неизбежно подчиняешься законам ожесточенной борьбы:

Иль вытесняй, иль вытеснят тебя,
Тут вечный спор, и верх берет в нем сила.

(II, 9.)

Макс не желает подчиниться миру, в котором царит эта грубая и жестокая сила, враждебная человечности. Но в борьбе против этого мира у него нет опоры, и он, подобно маркизу Позе, мог бы сказать, что для его идеалов век еще не созрел. Ему остается только погибнуть, не отступив от своих принципов, и своею гибелью выразить осуждение миру, построенному на борьбе своекорыстных интересов.

В трилогии, таким образом, изображены две трагические судьбы, вытекающие из двух полярных отношений к действительности. В глазах Шиллера оба эти пути являются односторонними. Ни «реализм» Валленштейна, ни «идеализм» Макса не могут привести к решению той исторической задачи, которая была выдвинута эпохой. По концепции Шиллера (в статье «О наивной и сентиментальной поэзии»), только органическое сочетание лучших черт того и другого могло бы дать торжество справедливым началам жизни. Но при этом очевидно, что «идеализм» Макса, хотя Шиллер и понимает его ограниченность, все же

бесконечно ближе ему «реализма» Валленштейна, и все симпатии автора на стороне благородного молодого человека.

Это не помешало Шиллеру объективно изобразить судьбу обоих героев, воплощавших противоположные жизненные принципы.

Реализм Шиллера проявился в том, что он с огромной художественной убедительностью показал необходимость сочетания стремлений личности с широкими социальными движениями своего времени.

В исторических событиях, среди борения многих сил, единичный человек сам определяет свою судьбу, выбирая то или иное направление деятельности. Личность — не бессильная песчинка в историческом процессе, но и не всемогущая сила. Ее мощь возрастает, когда она сливается с могучим историческим потоком, ее значение утрачивается, когда она пытается утвердить себя вне этого потока. Но при этом не всякое историческое движение равноценно. Октавио связал свою судьбу с империей, уже обреченной на гибель, и его возвышение является мнимым. Поэтому так жалко звучит его фраза, полная торжества: «Я — князь Пикколомини». Макс же, который не примыкает ни к одной из борющихся сил, уходит из жизни как подлинный герой, ибо хотя торжество его принципов дело отдаленного будущего, но оно неизбежно, и он оказывается предвестником этой далекой, но несомненной для Шиллера победы лучших начал жизни.

В беседах с Эккерманом Гете с высокой похвалой отзывался о «могучих фигурах» в трилогии и отмечал то сильное впечатление, которое производит «вся пьеса в целом». В беседе 23 июля 1827 года Гете обобщил свою оценку словами: «Валленштейн» Шиллера такое крупное произведение, что второго, равного ему, невозможно найти»¹.

Высоко ценил трилогию Шиллера и великий революционный мыслитель и писатель А. И. Герцен.

¹ Эккерман, Разговоры с Гете. «Academia», М. 1934, стр. 596.

В «Былом и думах» он рассказывает, как в 1829 и 1830 годах писал философскую статью о шиллеровском «Валленштейне». Восторженное отношение к произведению Шиллера Герцен сохранил и в пору зрелости, когда в 1853 году назвал «Валленштейна» «гигантским произведением».

Энгельс, неоднократно критиковавший слабые стороны творчества Шиллера, считал «Валленштейна» одним из лучших его творений. Когда в 1859 году, во время празднования столетия со дня рождения поэта, шиллеровский комитет в английском городе Манчестере, где жил тогда Энгельс, намечал постановку какой-либо драмы Шиллера, Энгельс рекомендовал «Лагерь Валленштейна» и сам принимал участие в организации спектакля.

IV

Следует особо остановиться на вопросах стиля и языка поэзии Шиллера в классический период. Рассмотренные выше лирические стихотворения и баллады, а также «Дон Карлос» и «Валленштейн», явились произведениями, в которых оформились стилевые особенности, вытекавшие из общих эстетических и художественных позиций Шиллера в веймарские годы.

При характеристике теории искусства немецкого классицизма мы указали, что Шиллер выдвигал в качестве обязательного закона поэзии, и лирики в особенности, требование «идеализации», которое касалось не только содержания произведений, но и их стиля.

Понятие «идеализации» в поэзии сложилось у Шиллера в конце 80-х — начале 90-х годов XVIII века в результате критического пересмотра собственных юношеских произведений и сочинений других поэтов движения «бури и натиска». В своей ранней лирике, в драме «Разбойники» и других произведениях молодой поэт следовал литературным принципам движения «бури и натиска», представители которого в создании художественных образов, в композиции произведения,

в отборе и оформлении языкового материала отвергали какие бы то ни было правила и ограничения и стремились к полной свободе, переходившей подчас в крайний субъективизм.

Художественные принципы движения «бури и натиска» были двойственны и противоречивы. Они колебались между двумя полюсами: с одной стороны, выдвигался принцип приближения к реальной жизни, вплоть до натуралистического копирования ее; с другой — утверждалась свобода индивидуального творчества, полная независимость поэта от каких бы то ни было объективных влияний.

Так, в области литературного языка молодой Шиллер стремился к точному воспроизведению в поэзии языка народа с сохранением индивидуальных, диалектологических и профессиональных особенностей речи. Драма «Разбойники», например, наполнена грубыми словами из разбойничьего жаргона и вульгарными циничными выражениями из лексикона «философии эгоизма» Франца Моора.

Подобная манера письма писателей «бури и натиска» имела известное положительное значение в смысле преодоления сухого геллертерского педантизма и книжности речи; она сыграла прогрессивную роль в деле приближения литературы к жизни простого народа. Но вместе с тем эти тенденции открыли широкую дорогу всякому субъективному произволу в понимании правил литературного языка и привели к грубому натурализму в произведениях многих писателей «бури и натиска».

По мере отхода от движения этого направления Шиллер резко критиковал натуралистические и индивидуалистические тенденции этого литературного движения. В процессе этой критики, включавшей и осуждение его собственных художественных произведений, он постепенно приходит к утверждению закона «идеализации» в поэзии. Новые взгляды Шиллера в этом вопросе достаточно ясно проявились в драме «Дон Карлос», которая в отношении языка и стиля противопоставлялась самим автором в качестве «высокой трагедии» в стихах его прежним «мещанским» драмам

в прозе. Требование «идеализации» как закона поэзии вообще, и лирики в особенности, было сформулировано Шиллером в полемических статьях «О стихотворениях Бюргера» и «Защита рецензента» (1791).

Еще более развернуто высказался Шиллер о характере и значении поэтического языка в своих «Лекциях по эстетике», читанных им в 1792—1793 учебном году для студентов Иенского университета.

Первым и главным законом языка в поэзии Шиллер считает его «абстрактную природу» и «тяготение к всеобщности», противостоящие индивидуальности. Нетрудно видеть, что такое определение последовательно вытекает из общего положения шиллеровской эстетики веймарского периода об «идеализации» жизненного материала, о возвышении его в поэзии над реальной жизнью. Но Шиллер, как мы это видели при характеристике его статей по эстетике, всегда дополнял подобные общие отвлеченные определения требованиями творческой практики и в зависимости от них дополнял или видоизменял их. Так и в данном случае: сформулировав закон об «абстрактной природе языка», он вместе с тем видит первую обязанность поэта в устранении этой абстрактности языка путем индивидуализации предметов и явлений. «Для того, — пишет Шиллер, — чтобы изображаемое явилось в истинном своем *своеобразии*, поэт должен стараться подавить тяготение к всеобщности, заложенное в природе его языка, противостоящего индивидуальности. Красота в поэзии есть *свободная самодеятельность* в природе, представленная средствами языка... *Свобода* поэтического изображения покоится на независимости изображаемого от своеобразия языка изобразителя и внешней цели художественного произведения. Первой зависимости — зависимости от абстрактной природы языка — поэт избегает, стараясь *индивидуализировать* предмет, например, часто называет часть вместо целого, действие вместо причины, так как это усиливает наглядность» (т. VI, стр. 102). Дальнейшее изложение правил, как должен поэт индивидуализировать и разнообразить «абстрактную природу» поэти-

ческого языка, как он должен прибегать к чувственному, реальному для наглядного изображения вневещественного и идеального, как он при этом должен пользоваться грамматическим строем языка (например, повторением или опущением союзов, особенностями строения периодов и т. д.), содержит много интересных выводов, почерпнутых гениальным поэтом из своей художественной практики.

В «Лекциях по эстетике» Шиллер подчеркивал также, что «тиски стихотворного размера и языка» не должны мешать свободе и правдивости в поэзии. В дальнейшем он дополнил это требование положением, согласно которому «низкие» мотивы в поэзии должны быть выражены в прозаической форме, а «возвышенные» мотивы — в ритмической, по возможности античным стихом. К такому взгляду он окончательно пришел во время переработки драмы о Валленштейне из первоначальной прозаической формы в стихотворную, хотя надо сказать, что сама по себе эта мысль для Шиллера была не нова, так как он высказывал ее еще за десять лет до этого, когда перерабатывал «Дон Карлоса». Во время работы над «Валленштейном» Шиллер пишет Гете 24 ноября 1797 года: «С тех пор, как я стал превращать свой прозаический язык в ритмико-поэтический, я подпал под действие совсем других законов, чем прежде; я не могу уже больше употреблять даже многие из тех мотивов, которые в прозаическом изложении кажутся весьма уместными; они были хороши для обыкновенного, обыденного разума, органом которого как будто является проза; но стих непременно связан с фантазией, и потому я должен стать поэтичнее во многих из моих мотивов. И в самом деле, следовало бы все, что хочет подняться над обыденным уровнем, облекать, по крайней мере сначала, в стихотворную форму, потому что тривиальное нигде так ярко не выступает наружу, как там, где оно выражено стихотворной речью... Роль ритма в драматическом произведении еще тем велика и значительна, что, обрабатывая все характеры и ситуации по одному закону и выражая их, несмотря на все их внутреннее различие, в одной и

той же форме, он заставляет и поэта и читателя требовать от характеристически различного прежде всего чего-то общего и чисто человеческого» (т. VIII, стр. 677-678). Конечно, Шиллер не всегда и не везде придерживался высказанных здесь положений, но в целом эта тенденция преобладала в классическом периоде его творчества.

Требование Шиллера об «идеализации» в поэзии носило противоречивый характер. С одной стороны, он понимает под этим требованием художественную объективность, типичность и пластичность образов, обобщение в противовес субъективизму в выражении мысли и чувств. Эта сторона шиллеровской «идеализации» по существу имела реалистический смысл. Но, с другой стороны, это требование содержало и явно антиреалистические положения об искусственном смягчении и «возвышении» реальной действительности в поэзии, об условной стилизации жизненного материала буржуазного мира в духе гуманистических образов и гармоничных форм античного искусства.

Заслуги Шиллера в развитии общенационального немецкого литературного языка исключительно велики. Его драматические, лирические и другие произведения относятся, наравне с произведениями Лессинга, Гете и других представителей классического периода немецкой литературы, к выдающимся культурным ценностям немецкого народа. Подобно тому как Пушкин явился создателем современного общенационального русского литературного языка, так Лессинг, Гете и Шиллер явились создателями общенационального немецкого литературного языка. Они дали в своих произведениях классические образцы его и определили его основные формы.

Однако наряду с тем общим, что было у Шиллера с Гете и Лессингом, следует отметить своеобразие его вклада в литературный язык немецкого народа. Это своеобразие стиля и языка Шиллера сводится к искренней и вдохновенной патетике, к искусству художественно яркого выражения абстрактных идей. Можно говорить об особой возвышенности языка Шиллера, его приподнятости над языком повседневности. Но, как

мы видели при характеристике его юношеских драм, баллад и стихотворений на культурно-исторические темы, и как мы это увидим дальше, при анализе его позднейших драм, у Шиллера имеются прекрасные реалистические характеристики людей, их психологии и поступков, нравов и обычаев, имеются широкие обрисовки общественных движений и политической борьбы больших исторических масштабов; в его сочинениях встречаются живые реалистические описания природы и пластические, рельефные картины жизни и быта прошедших эпох; при этом он замечательно владел техникой стиха и искусством антитезы в мотивировках и характеристиках. Язык его произведений являет яркие образцы живой речи, в которой реальные понятия сочетаются с высокими идеями. Особенно следует указать на четкость, с какой Шиллер выражает идейные стремления своих героев. Его язык отличается динамикой, энергией, страстностью, лирической проникновенностью. Шиллер был замечательным мастером в выражении духовной жизни человека, его мыслей, чувств, стремлений. Поэтическая речь Шиллера характеризуется огромным волевым напором, стремлением претворить слово в действие. Эти черты языка великого художника сказались как в его поэзии, так в особенности в драме, где речи действующих лиц отражают все богатство языковых средств, которыми владел поэт.





Глава шестнадцатая

«Мария Стюарт» и теория аналитической драмы. — Исторические источники и их использование в драме. — Изображение исторического фона и борьбы реформации и контрреформации в Англии. — Характеристики Елизаветы и Марии. — Роль психологических и морально-этических проблем.

...спор о силе, не о праве
Меж мною и Британией идет.
(«Мария Стюарт».)

1

В «Валленштейне» наглядно обнаружилось основное противоречие творческого метода Шиллера в драматургии классического периода. С одной стороны, поэт с большой реалистической силой изображал объективную сущность социально-исторического конфликта, но с другой — он же искал субъективного объяснения трагической коллизии в борьбе этических начал.

Это смещение центра тяжести имело своим источником то, что Шиллер, силою известных нам обстоятельств, вынужден был отказаться от революционных путей разрешения общественно-политических противоречий. Поскольку в веймарский период их творчества и Шиллер и Гете отклоняли подобное решение политических и социальных проблем, то из их понимания трагического неминуче должно было выпасть именно глубочайшее трагическое содержание эпохи.

Отсюда вытекают попытки обоих поэтов-классиков обойти эти противоречия с помощью создания особой драматической формы. Недаром Гете еще со времени создания «Ифигении» был сторонником аналитической драмы, в которой завязка трагического конфликта происходит в предистории, а центр тяжести трагедии переносится на изображение внутренних, психологических переживаний, вызванных свершившимся трагическим событием. Аналитико-психологический, внутренний элемент драмы получает перевес над реально-историческим в широком смысле, заслоняет и по мере возможности переносит его в предисторию трагедии.

После окончания «Валленштейна» Шиллер начал склоняться к такого рода аналитической драме. В письме к Гете от 19 марта 1799 года он сообщает: «Склонность и неудержимое желание влекут меня к вымышленному, не историческому, к чисто человеческому, исполненному страстей сюжету; солдатами, героями и властителями я сыт по горло» (т. VIII, стр. 734).

Мысль о создании такой аналитической драмы, а также определение ее формы, были высказаны Шиллером еще раньше в переписке с Гете, когда оба они, в связи с работой над «Валленштейном», особенно тщательно и всесторонне исследовали характер и структуру произведений античных драматургов, чтобы в той или иной степени использовать установленные ими законы для создания высокой трагедии на современном материале. Их особое внимание привлекли такие произведения античности, в которых трагическая ситуация устранена из самого произведения, дана как свершившаяся, то есть находится за пределами трагедии.

Образцом такой аналитической трагедии Шиллер считал «Царя Эдипа». Вот что он пишет в письме к Гете от 2 октября 1797 года: «Эти дни я много занимался подысканием сюжета для трагедии, который был бы вроде «Царя Эдипа» и представлял бы для поэта те же выгоды. Эти выгоды неисчислимы; достаточно упомянуть лишь об одной: здесь в основу мож-

но положить сложнейшее действие, никак не поддающееся трагической форме, так как это действие уже совершилось и, таким образом, находится целиком за пределами трагедии. К этому присоединяется то, что свершившееся, по своей природе как нечто неизменное, еще гораздо страшнее, и страх, что нечто могло произойти, действует на душу совершенно не так, как страх, что нечто, может быть, произойдет.

«Эдип» представляет собой как бы только трагический анализ. Все уже налицо и только должно развиваться. И, как бы ни были сложны события, в какой бы зависимости они ни были от обстоятельств, это может произойти в пределах простейшего действия и очень небольшого промежутка времени».

Такой аналитической драмой, как представлял ее себе Шиллер, и должна была стать «Мария Стюарт». Когда Шиллер в апреле 1799 года по окончании «Валленштейна» взялся за изучение исторических источников о царствовании английской королевы Елизаветы и казни шотландской королевы Марии Стюарт, он составил план построения своей новой драмы именно по этому образцу. Шиллер сразу же сообщает этот план Гете и 26 апреля 1799 года пишет: «Пока я занялся историей царствования королевы Елизаветы и начал изучать процесс Марии Стюарт. Я сейчас же наткнулся на несколько основных трагических мотивов, что внушило мне большую веру в этот сюжет, в котором, несомненно, есть много благодарных моментов. Мне кажется, что он особенно подходящ для еврипидовского метода, который заключается в самом полном изображении душевного состояния, ибо я думаю, что можно убрать все судопроизводство и всю политику и начать трагедию с обвинительного приговора» (т. VIII, стр. 736).

Однако план построения новой драмы в духе «еврипидовского метода» вовсе не означал, что «Мария Стюарт» должна была быть написана в форме античной трагедии. Если Шиллер так долго и тщательно изучал законы античной трагедии, то вовсе не для того, чтобы слепо подражать ей или механически перенести ее в современную ему эпоху. Шиллер

никогда не упускал из виду специфики современной драмы.

Тем не менее, исходя из принятой им формы аналитической драмы, Шиллер стремился устранить из «Марии Стюарт» изображение трагической коллизии, приводящей к катастрофе, то есть в данном случае выпустить всю драматическую историю реформации и контрреформации. В чисто композиционном отношении Шиллер выполнил этот план. Однако и здесь гениальный художник вступил в противоречие со своей собственной эстетической теорией: он не мог пройти мимо происходящего в ту эпоху столкновения между общественными силами, стремящимися к укреплению принципов реформации и боровшимися за сохранение старого порядка. Под флагом религиозной борьбы в Англии XVI века по существу столкнулись интересы развивающегося капитализма и феодальной реакции. Как известно, Елизавета была знаменем сил реформации в Англии, Мария Стюарт — контрреформации. Таким образом, несмотря на то, что принципы аналитической драмы, в том виде как их понимал и воплотил в жизнь Шиллер, приводили к сужению основного исторического сюжета за счет выдвижения на первый план психологических и этических проблем, в «Марии Стюарт» сохранилось реальное содержание изображаемой эпохи.

II

«Марию Стюарт» Шиллер писал около года. Он приступил к работе над драмой в апреле 1799 года и закончил ее в мае 1800 года. Самый сюжет не был для него новым. Еще в 1782 году в Бауэрбахе он намеревался написать трагедию о шотландской королеве Марии Стюарт и усердно изучал исторические сочинения, в частности труд английского историка Кемдена «Анналы царствования Елизаветы». Но, ознакомившись с этими материалами, Шиллер оставил мысль о создании драмы на задуманную тему и принялся за «Дон Карлоса». Сам Шиллер нигде не объяснял, почему он оставил сюжет о шотландской королеве и

предпочел ему драматическую обработку трагической судьбы испанского инфанта. Повидимому, причины этого следует искать в том, что для драматурга «бури и натиска», ищущего в истории прежде всего конфликтов и героев, созвучных его политическим устремлениям, судьба Марии Стюарт, бывшей знаменем англо-шотландской контрреформации, никак не могла представляться интересной. В «Дон Карлосе» и в обоих крупных исторических сочинениях Шиллера — о нидерландской революции и о Тридцатилетней войне — соперница Марии Стюарт, Елизавета, рассматривалась как сторонница «партии свободы», как опора реформации, — словом, как деятельница исторически прогрессивная. В написанном одновременно с «Дон Карлосом» стихотворении «Непобедимый флот» (1786) Шиллер воспевает Елизавету как главу «свободной партии в Англии», уничтожением испанской «армады» спасшую реформацию и свободу от деспотизма и контрреформации Филиппа II. В свете подобной оценки исторической роли Елизаветы становится понятным, что тема казни шотландской королевы — врага реформации, не могла привлечь молодого драматурга «бури и натиска».

Но в 1799 году, в период поисков сюжета для аналитической драмы, Шиллер вновь обращается к истории Марии Стюарт, которая давала ему возможность поставить в центре внимания столкновение сильных человеческих страстей и коллизию, вытекающую из уже свершившегося действия, оставшегося за пределами трагедии.

Основные черты характера главной героини своей новой драмы Шиллер определяет в письме к Гете от 18 июня 1799 года следующими словами: «Моя Мария не будет возбуждать лирические чувства, это не входит в мои планы; я хочу сделать ее настоящей женщиной, а патетическое выразится скорее в общей глубокой растроганности, а не в личном и индивидуальном сочувствии. Она не испытывает нежности сама и не возбуждает ее, ее судьба — переживать и зажигать сильные страсти» (т. VIII, стр. 743).

Таковы были первоначальные планы Шиллера, которые, как мы уже отмечали, к счастью для драмы, ему не удалось осуществить в той степени, в какой он предполагал это сделать, приступая к работе.

Среди источников, использованных Шиллером для изучения истории Англии, имеются труды на английском, немецком и французском языках. Кроме уже названных выше «Анналов» Кемдена, можно отметить книгу французского историка Брантома «Жизнь знаменитых женщин» и популярное сочинение немецкого историка, современника и друга Шиллера — Архенгольца «История Елизаветы, королевы английской». Сочинение Архенгольца было напечатано в 1790 году в «Историческом календаре для дам», то есть в том же издании, в котором вскоре появилась «История Тридцатилетней войны» Шиллера. В характеристике эпохи реформации и контрреформации, особенно же в характеристике Марии Стюарт и в оценке роли Елизаветы в казни шотландской королевы, Шиллер опирается на указанное сочинение Архенгольца, который излагает историю Марии Стюарт следующим образом: Яков V, король Шотландии, умирает в 1542 году; Мария родилась всего за несколько дней до его смерти. Парламент Шотландии объявил регентшей его вдову, тоже Марию, урожденную Гиз, из тех Гизов, которые во Франции возглавляли католическую лигу. По инициативе регентши парламент дает согласие на брак маленькой Марии с дофином Франции Франциском. Пятилетнюю девочку отправляют во Францию и воспитывают при роскошном дворе Екатерины Медичи. Когда ее обвенчали с дофином, ей было всего пятнадцать лет. По совету кардинала Гиза Франциск и Мария приняли титул короля и королевы Англии на том основании, что Мария приходилась внучкой старшей сестре Генриха VIII. Франциск вступил на французский престол в 1559 году, но через два года умер. Наследником престола был объявлен его младший брат Карл IX, но ввиду его несовершеннолетия правление страной взяла на себя его мать, Екатерина Медичи. За это время в Шотландии скончалась регентша, и Мария, жившая не в ладу с Екатериной,

вернулась на родину, где была радостно принята народом. Но перед девятнадцатилетней королевой Шотландии с самого начала ее царствования нависла серьезная угроза, так как вельможи-протестанты встретили королеву-католичку в штыки. Помимо того, явные политические симпатии Марии к Франции, ее родственные связи с главарями католической лиги и вдобавок к этому легкие нравы при ее дворе, которые казались Марии естественными, поскольку она выросла при дворе Екатерины Медичи, восстанавливали против нее не только вельмож-протестантов, но и вообще всех чопорных фанатиков-пуритан. Мария пыталась сблизиться со своей родственницей английской королевой Елизаветой и просила свидания с ней. Елизавета же, которая тайно поддерживала недовольные Марией группировки в Шотландии, не отказывалась от свидания, но и не назначала определенного срока. Джеймс Мельвиль, посланный Марией в Лондон для переговоров о свидании с английской королевой, убедившись в неискренности последней, по возвращении в Шотландию убеждал Марию не доверять ласковым, но лживым обещаниям Елизаветы.

Мария решила поправить свое шаткое положение в стране новым браком. Рассчитывая после смерти Елизаветы занять английский престол, она не хотела вступать в брак, который не был бы одобрен последней. Но Елизавета отклоняла все намечавшиеся Марией партии и предложила ей вступить в брак со своим любовником, лордом Дэдлеем (Лейстером). Мария приняла это предложение за оскорбление и вышла замуж за своего дальнего родственника, двадцатилетнего Генриха Стюарта (лорда Дарнлея), который, будучи внуком сестры Генриха VII, также имел права на английский престол. Дарнлей тоже был католиком, и этот брак еще больше восстановил против Марии шотландских протестантов. Поддерживаемые Елизаветой вельможи-протестанты подняли против Марии восстание, но скоро были разбиты и бежали в Англию.

Мария недолго жила в согласии с мужем. Уже через год она увлеклась итальянским певцом Рицио.

Дарнлей организовал дворцовый заговор и убил Рицио на глазах своей жены. После этого заговорщики арестовали Марию, заставили подписать им помилование, но продолжали держать ее в заключении. Однако Марии удалось бежать в Денбар, где она собрала войско и заняла столицу Эдинбург; заговорщики бежали в Англию. После этого Мария увлеклась графом Ботвелем и амнистировала всех заговорщиков, кроме своего мужа. Дарнлей заболел оспой, и Мария поселила его недалеко от столицы. Вскоре дом, в котором он жил в изоляции, был ночью взорван, и Дарнлей погиб при взрыве. Однако раны на его теле выдали его насильственную смерть, и народ указывал на Ботвеля и на Марию как на убийц. Следствие по этому делу осталось безрезультатным. 15 мая 1566 года Мария обвенчалась с Ботвелем. Лорды-протестанты организовали новое восстание. Ботвель был разбит и бежал в Данию. Марии было разрешено вернуться в Эдинбург, но лорды вероломно заключили ее в замок Лохлевин и заставили отречься от престола в пользу ее сына Якова, родившегося в 1566 году. Одновременно с этим она была обвинена в прелюбодеянии и убийстве мужа и приговорена к строгому заключению. При помощи восемнадцатилетнего Джорджа Дугласа ей удалось бежать, она объявила свое отречение от престола недействительным, собрала шеститысячную армию и выступила против столицы. Но армия парламента разбила королевскую армию. Побежденная и покинутая всеми Мария решила обратиться за помощью к английской королеве. Она поехала в Англию и написала письмо Елизавете, в котором просила о свидании. Но вместо ожидаемой помощи Мария была арестована и против нее был возбужден процесс, нарочито затягивавшийся в течение долгих лет. Во главе комиссии по разбору дела Марии Стюарт был поставлен первый пэр Англии, герцог Норфольк. Он не устоял против чар Марии и организовал заговор в пользу заключенной королевы, которая должна была быть освобождена и стать женой герцога. В заговоре были замешаны Франция и Испания, английские католики и даже сам

любовник Елизаветы, граф Лейстер. Елизавета открыла заговор и арестовала Норфолька. Но происки руководителей католической контрреформации как внутри страны, так и за ее пределами продолжались. Папа Пий V издал декрет о лишении Елизаветы прав на английский престол, так как католики считали ее рожденной вне брака. Таким образом, Мария была теперь признана католической коалицией единственным законным претендентом на престол Англии. В ответ на папский декрет английский парламент принял закон, согласно которому всякий, кто при жизни Елизаветы предъявит права на английский престол, будет признан изменником и врагом Англии. Закон этот был непосредственно направлен против Марии Стюарт, которая давно уже стала знаменем всех приверженцев католической реставрации в Англии.

Елизавета понимала, что до тех пор, пока Мария будет жива, покоя не будет и заговоры будут следовать один за другим. В 1584 году Трокмортон, заподозренный в сношениях с заключенной, перед казнью признался, что хотел в союзе с герцогом Гизом и Испанией свергнуть с престола Елизавету, уничтожить в стране протестантизм, восстановить католичество и освободить Марию. В следующем году был казнен член нижней палаты Парри, который был заподозрен в том же. После этого лорд Шрузбери, который в течение пятнадцати лет возглавлял охрану Марии, был заменен пуританином Полетом. В 1586 году парламент издал новый приказ, лишавший прав на престол всех тех, кто подстрекает к восстаниям против существующего строя. Закон этот также был направлен непосредственно против Марии Стюарт. Тогда из Реймса во Францию, где находился руководящий центр английской контрреформации, приехал офицер Севедж с целью убийства Елизаветы. В Англии к нему примкнул Бабингтон, организовавший заговор для освобождения Марии и возведения ее на трон. Но полиция Елизаветы открыла и этот заговор. Теперь у Марии отобрали все бумаги и перевели ее в замок Фотерингей, недалеко от Лондона. Решено было судить ее на основании последнего парламентского за-

кона. Была составлена судебная комиссия из сорока знатных присяжных и пяти верховных судей. Мария отказалась признать суд законным. Ее обвиняли в соучастии с Севеджем и Бабингтоном в покушении на жизнь Елизаветы. Доказательством обвинения служили: признания заговорщиков перед казнью и показания ее секретарей Но и Керля. Последние сидели в тюрьме, Мария требовала очной ставки с ними, но ей в этом было отказано. Мария защищалась сама, без адвокатов, причем вела защиту удачно и с достоинством. Она призналась в сношениях с представителями иностранных государств, в своих попытках завоевать себе свободу, в сношениях с заговорщиками, но решительно отрицала какое-либо участие в покушениях на жизнь Елизаветы. Несмотря на это, 25 октября 1586 года суд вынес ей смертный приговор за покушение на жизнь английской королевы. Мария выслушала приговор спокойно. Парламент утвердил приговор и просил Елизавету о скорейшем приведении его в исполнение.

Но Елизавета медлила со своей подписью. В начале 1587 года опять появились слухи о заговоре и о приготовлениях Испании и Франции к нападению на Англию. Кроме того, ряд держав ходатайствовал о помиловании Марии. Вопрос о казни Марии сделался особенно острым. Елизавета ясно дала понять лицам, ответственным за охрану Марии, что при помощи яда они могли бы избавить свою королеву от неприятной обязанности подписания приговора. Но начальник охраны Полет с негодованием отверг предложенную ему «честь». После этого Елизавета подписала приказ о казни и велела государственному секретарю Девисону поставить печать, но не дала при этом прямого указания о немедленном исполнении приказа. Тогда члены государственного тайного совета, видя колебания королевы, сами отдали шерифу приказ о приведении приговора в исполнение. Мария была казнена 8 февраля 1587 года, причем проявила исключительную твердость духа и сама положила голову под топор палача. Елизавета после казни Марии разыграла комедию. Она рыдала, надела траур и уверяла, что

казнь произошла против ее воли. Но это лицемерие было слишком явным, чтобы оно могло кого-нибудь обмануть.

Таков исторический материал, который послужил основой для драмы «Мария Стюарт». Некоторые спорные вопросы в биографии шотландской королевы Шиллер принял в освещении Архенгольца. Так, у Шиллера Мария виновна в убийстве мужа, но не причастна к заговору Бабингтона. Ее страсть к графу Ботвелю воспринимается как исторический факт, в то время как французский историк Брантом считает слухи об этой страсти неверными. Кроме того, Шиллер вводит в свою драму три неисторических факта: любовь Лейстера к Марии, заговор Мортимера с целью насильственного ее освобождения из тюрьмы и встречу Марии с Елизаветой.

III

В одном из писем Кернеру Шиллер подчеркивает как специфическую особенность «Марии Стюарт» то, что в этой драме исторический фон и драматическое действие втиснуты «в узкий корсет». Это очень меткое определение. В «Марии Стюарт» Шиллер проявил себя как мастер предельно насыщенного, лаконичного драматического действия. Когда занавес поднимается, судьба шотландской королевы уже решена, и вместе с тем в драме не обойдено ни одно крупное историческое событие, ни один факт из жизни Марии.

Узкие сюжетные рамки и стеснительные теоретические принципы не помешали гениальному художнику вскрыть те социальные силы, которые стояли за враждой двух борющихся королев.

Действующие лица в драме четко распадаются на два лагеря — на сторонников Елизаветы (лагерь реформации) и на сторонников Марии (лагерь контрреформации). На стороне Елизаветы: Берли, Кент, Дэвисон, Полет, Друри; на стороне Марии: Мортимер, О'Келли, Мельвиль, Кеннеди, Керл. Это противопоставление двух политических и религиозных направлений проходит красной нитью через всю драму.

При этом, изображая историческую победу новой

веры в Англии Шиллер ничуть не склонен приукрашивать лицемерные, ханжеские и лживые методы политической борьбы, к которым прибегал протестантизм для утверждения своей победы в Англии. Когда канцлер Берли объявляет Марии приговор, вынесенный комиссией из сорока знатнейших присяжных, шотландская королева в ответ дает следующую убийственную характеристику этой английской знати, ее «самостоятельности» и «беспристрастности»:

Но эти имена, чьим весом вы
Меня сломить и размолоть хотели,
Милорд, они в истории английской
Иную роль играли, и не раз!
Я вижу этот «лучший цвет» страны,
В величии облекшийся сенат,
Покорствующим, как рабы серала,
Султанской блажи Генриха Восьмого;
Я вижу, сэр, как верхняя палата,
Продажностью уподобляясь нижней,
Кроит законы, рвет, скрепляет браки
И расторгает, как прикажет власть;
Принцесс английских нынче отрешит
От прав наследства, заклеявит позором,
А завтра их возводит на престол.
Я вижу этих доблестных вельмож,
При четырех монархах без стыда
Четырежды меняющими веру.

(1, 7.)

Английский канцлер ничего не может противопоставить доводам Марии. На все обвинения Берли Мария отвечает:

...спор о силе, не о праве,
Меж мною и Британией идет.

(1, 7.)

Канцлер Берли, хитрый, искушенный придворный, представитель интересов английской знати, умеет угодить Елизавете и убедить ее в необходимости совершить то, к чему сама она стремится, хотя и пытается делать вид, что весьма неохотно идет на такую крайнюю меру, как смертная казнь своей родственницы — шотландской королевы. С другой стороны, руководители католической реставрации характеризуются как фанатические заговорщики, связанные с зарубежными реакционными кругами и представляющие реальную политическую опасность для своей страны.

В Англии имеется еще много приверженцев «языческого Рима»; их гнездо — в Реймсе, откуда они присылают все новых заговорщиков, чтобы поднять восстание, посадить Марию на трон, уничтожить реформацию и восстановить католицизм. Пока Мария Стюарт жива, нет мира Англии, и Елизавета все время в опасности.

Всех обольщает, всех дарит надеждой
И ставит под секиру палача.
Их клич — освободить ее, их цель —
На трон английский возвести Марию.

.
Мира нет
Ни с родом их, ни с ней! Ты иль она!
Двоим вам не ужиться в этом мире.

(II, 4.)

Типичным фанатиком-заговорщиком является племянник Полета, Мортимер, притворяющийся последователем строгих пуританских правил своего дяди. Из привезенного им письма от кардинала Гиза Мария узнает, что он послан ее приверженцами. Мортимер рассказывает о том, как он, английский пуританин, попал в Рим, а затем в Реймс, как сделался правоверным католиком, как, увидев в Реймсе портрет Марии, поехал в Англию, чтобы ценой жизни освободить ее.

Промежуточное положение между двумя борющимися лагерями занимают Лейстер и Шрузбери. Оба они хотят помочь спасению Марии. При этом Лейстер руководствуется личным чувством, своей любовью к шотландской королеве; но, в отличие от Мортимера, его любовь не чиста и не столь сильна, чтобы заставить его пожертвовать собой. Эгоизм в нем сильнее чувства к Марии. Шрузбери руководствуется не личными симпатиями, а абстрактным пониманием права. Это и побуждает его попытаться отвести от головы Марии занесенный над нею меч. Но и он не способен решительно восстать против Елизаветы, ибо он человек долга и сознание долга перед своей королевой и государством мешает ему занять более решительную позицию. И Лейстер и Шрузбери, оба ищут компромисса, когда же выясняется, что он невозможен, они в сущности отступают, ограничившись пассивным протестом против казни Марии.

Всей логикой развития своей драмы Шиллер показывает, что Мария Стюарт осуждена на смертную казнь Елизаветой и парламентом по политическим мотивам, что шотландская королева погибает как глава английской контрреформации, на которую делала ставку католическая коалиция других стран Западной Европы. Вместе с тем, однако, Шиллер показывает борьбу между Елизаветой и Марией не только как конфликт двух враждебных политических и религиозных направлений, но и как соперничество двух женщин. Елизавета — некрасива, властолюбива, лицемерна, бессердечна. Мария — обворожительно красива, она легко покоряет сердца. Елизавета ненавидит Марию не только как опасную претендентку на английский трон, не только как главу католической реакции в Англии, но и как женщину-соперницу, перед чарами которой не устоял даже ее собственный любовник, граф Лейстер. Энергичные действия молодых англичан, беззаветно вступающих в заговоры с целью освобождения заключенной Марии и завоевания ей трона, Елизавета склонна объяснять женским обаянием Марии, увлекающей своей красотой молодежь в политические интриги.

Кульминационный пункт борьбы двух королей — встреча Елизаветы с Марией написана Шиллером с исключительным драматизмом. Вначале Елизавета держится надменно-снисходительно по отношению к своей сопернице, ибо сознает свое превосходство, состоящее в том, что она обладает политической властью. Мария чувствует свою слабость и смиренно просит Елизавету о милосердии. Но когда Елизавета уничижительно говорит о Марии как о женщине, шотландская королева отбрасывает смиренный тон и гневно опровергает законность прав Елизаветы на трон Англии. На стороне Елизаветы сила, но не право; Мария считает, что право на ее стороне:

Цари здесь право, вы теперь лежали б
Во прахе, ибо я — ваш повелитель!

(III, 4.)

Ненависть Елизаветы к Марии усиливается из-за любви Лейстера к заключенной королеве. И хотя

любовнику Елизаветы удастся доказать свою непричастность к заговору Мортимера, у Елизаветы тем не менее остаются сомнения, которые не могли не повлиять на ее решение подписать приказ о казни Марии. Елизаветой руководит не знающая пределов мстительности женщины, потерпевшей поражение в любви.

В трактовке образов Елизаветы и Марии не могла не сказаться свойственная Шиллеру идеалистическая концепция трагической вины. «Вину», а следовательно, и причину гибели Марии Стюарт Шиллер, вступая в противоречие с логикой исторических событий, отраженных им в драме, ищет не в том, какую политическую позицию она занимала в борьбе общественных сил эпохи, а в ее аморальных поступках (убийство мужа и т. д.). Если Мария в драме Шиллера и была причастна к политическим заговорам, то только вследствие желания освободиться от незаконного и несправедливого заключения и добиться восстановления своих прав на английский престол после смерти Елизаветы. Главное обвинение, предъявленное ей, — участие в заговоре Бабингтона с целью убийства английской королевы — Шиллер категорически отклоняет. Мария не отрицает, что в прошлом она совершила много аморальных поступков. Но за годы пребывания в тюрьме она так много страдала, что это как бы уравнило счет несправедливостей, совершенных ею и совершенных по отношению к ней. Теперь она иначе смотрит на жизнь. Мария побеждает в себе «чувственные» стремления к власти и любви. С первого же действия перед нами кающаяся Мария. Чем слабее становятся шансы Марии на политический успех ее дела, чем меньше у нее остается надежды на освобождение, тем выше и чище становится она морально.

Совершенно иное происходит в душе Елизаветы. Если вначале она колеблется и не решается казнить Марию, то постепенно она доходит до того, что хочет тайно убить свою соперницу (сперва с помощью Полета, затем — Мортимера). Когда это не удастся, Елизавета подписывает смертный приговор, лицемерно утверждая при этом, что она не отдавала приказа о казни. В самом конце драмы это лицемерие обнару-

живается особенно ярко: после казни Марии она, оставшись одна, ликуя, восклицает: «Теперь я королева!» (V, 12). Публично Елизавета продолжает разыгрывать комедию своей непричастности к казни, заключает государственного секретаря Дэвисона в тюрьму, канцлера Берли подвергает опале и т. п. Но всем слишком ясна эта комедия; даже председатель суда Шрузбери, возмущенный лицемерием Елизаветы, покидает королеву, а ее любовник Лейстер уезжает во Францию.

Политически Елизавета победила, морально она побеждена. Мария политически потерпела полное поражение, но морально победительница она.

В итоге оказывается, что Елизавета воплощает принцип насилия, а Мария — жертва этого насилия. Борьба за спасение Марии воспринимается как борьба против монархического произвола. Отсюда и возникает та возможность сценической интерпретации образа Марии Стюарт, которую столь блестяще использовала гениальная русская актриса М. Н. Ермолова. В ее трактовке Мария выражала протест против подавления личности бездушной силой государственного аппарата монархии. Такое понимание образа вытекает из концепции Шиллера, который перевел политический конфликт в моральный план, противопоставив «реалистов» и «идеалистов».

Бездушное начало буржуазного общества и государства воплощено в образах Елизаветы, Берли, Полета. Они — «реалисты», действующие во имя своих интересов, которые отождествляются ими с интересами государства. Им противостоят «идеалисты» — Мария, Кеннеди, Мортимер. Мортимер особенно выделяется среди персонажей трагедии как типично шиллеровский положительный герой. Им руководит бескорыстная любовь, делающая его способным на высокий акт самопожертвования. Как и Макс Пикколомини в «Валленштейне», Мортимер обладает той «свободой духа», которая возникает вследствие отсутствия эгоистических побуждений, ибо даже в любви Мортимер не требует награды и взаимности.

Величие Шиллера как художника и социального

мыслителя сказалось в том, что он увидел внутреннюю противоречивость движения, которое возглавляла Елизавета, односторонность того прогресса, который сопровождал победу реформации, ибо она была связана с утверждением абсолютизма, оцениваемого Шиллером как типичное выражение деспотического произвола государства.

Изображая Елизавету и ее правительство, Шиллер показал деспотический характер складывающегося буржуазного государства, являющегося орудием в руках правящих кругов, которые пользуются им для своих целей и прикрывают «требованиями государственной необходимости» своекорыстное использование принадлежащей им власти. В этом смысле моральные качества Елизаветы как человека совпадали с оценкой Шиллером отрицательных сторон социально-политического прогресса в эпоху реформации. Что же касается Марии Стюарт, то, создавая этот образ, Шиллер намеренно стремился противопоставить Елизавете некую положительную величину. Однако здесь он не исходил из объективных данных истории, ибо реальная Мария и политически и этически не могла стать выразителем гуманистических идеалов писателя. Поэтому поэт вынужден был идти по пути идеализации героини. Он вывел за пределы действия все то, что характеризовало ее как представительницу еще большего произвола, чем Елизавета, оставил за пределами драмы все поступки, свидетельствовавшие о безнравственности Марии, и перед зрителем трагедии она предстала жертвой, искупившей своими страданиями прошлые грехи. Эта очищенная и очищенная Мария и была противопоставлена Шиллером Елизавете, и она оказалась в интерпретации поэта воплощением естественного для человека стремления к свободе и счастью, достижению которых мешают деспотичная английская королева.

Если бы Шиллер со всей объективностью воспроизвел данный исторический конфликт, он должен был бы иначе изобразить Марию. Историзм несомненно понес в его драме некоторый ущерб, зато в выигрыше оказался гуманизм. Мария не только сама — оли-

цетворение гуманности, но и умеет возбуждать благороднейшие чувства и стремления в других людях, борющихся за ее освобождение.

«Мария Стюарт» — одно из наиболее сценических произведений Шиллера. Искусство Шиллера-драматурга проявилось в этой трагедии с особенным блеском. Глубокое идейное и психологическое содержание вложено Шиллером в такую форму, которая непосредственно апеллирует к чувствам читателя и зрителя. Действие здесь более обозримо, чем, например, в «Валленштейне»; события сконцентрированы так мастерски, с такой экономией, что на небольшом отрезке времени с исчерпывающей полнотой раскрываются характеры и жизненные судьбы героев. Богатство и разнообразие сценических эффектов сочетается в драме с динамикой действия, держащего зрителя в постоянном напряжении. Умелое распределение света и тени в обрисовке характеров, изображение героев в развитии делают всю картину драматической борьбы удивительно живой и психологически убедительной. Не будет преувеличением, если мы скажем, что творческие искания Шиллера в области драматургической формы увенчались наибольшим успехом именно в «Марии Стюарт». Композиция драмы отличается большой гармоничностью частей, составляющих ее. Шиллер достиг здесь высот подлинной трагедийности.

Однако не все задачи, которые ставил себе Шиллер — мыслитель и художник, получили полное решение в «Марии Стюарт». Он не мог не сознавать противоречия между историческим значением его героини и теми началами, выразителем которых он ее сделал. Он продолжал поиски исторического материала, дававшего ему возможность представить героя, идеальность которого совпадала бы с его реальным историческим значением. Это стремление было осуществлено им в «Орлеанской деве» и «Вильгельме Телле».





Глава семнадцатая

Шиллер на рубеже XVIII—XIX столетий. — Войны буржуазной Франции и проблемы национально-освободительных войн. — «Орлеанская дева». — История сюжета и обработка его автором.

Что ж человечески-прекрасней, чище
Святой борьбы за родину?..

(«Орлеанская дева».)

I

В мае 1800 года была закончена «Мария Стюарт», а в июле Шиллер уже работал над новой драмой — «Орлеанская дева», проблематика которой была тесно связана с современностью. Характерно, что одновременно с этой исторической драмой Шиллер пишет стихотворение «Начало нового века» (1801), в котором с горечью устанавливает, что из всех обещаний просветителей и французских революционеров ничего не исполнилось, что наступающий век характеризуется войнами и убийствами, что Франция и Англия соперничают в закабалении всего мира — первая на суше, вторая на морях. Наполеоновская Франция облагает при помощи «железного меча» чужие страны и народы «тяжкой данью», а британский флот «протянулся щупальцами, как спрут», чтобы лишить свободы другие народы:

Нет на карте той страны счастливой,
Где цветет золотой свободы век.

Зим не зная, зеленеют нивы,
Вечно свеж и молод человек.

Пред тобою мир необозримый!
Мореходу не объехать свет;
Но на всей земле неизмеримой
Десяти счастливым места нет.

(Т. I, стр. 259, перев. В. Курочкина.)

В отличие от Гете, Шиллер никогда не увлекался Наполеоном. Как рассказывает свояченица Шиллера Каролина Вольцоген, поэт говорил в кругу гостей, когда все расхваливали Наполеона: «Ах, если бы я мог интересоваться им! Но нет, я не могу; этот характер мне противен, — ни одного отрадного известия нет о нем»¹. Шиллер видел в Наполеоне прежде всего завоевателя чужих стран и угнетателя свободы народов.

Острая неудовлетворенность итогами буржуазной революции во Франции, сознание того, что современный ему мир далек от осуществления идеалов справедливости, бедствия войн, сотрясавших Европу, утрата национальной независимости многими европейскими народами — все это определило идейное содержание драмы об Орлеанской деве.

Основная идея этого исторического сюжета — народный патриотизм в борьбе за освобождение родины от чужеземных поработителей — была чрезвычайно актуальна для Германии, часть которой была захвачена войсками Франции.

Но кроме этих объективных причин, которые были предпосылкой возникновения драмы, была также и внутренняя логика в развитии творчества самого Шиллера, приведшая его к созданию «Орлеанской девы».

Обращение поэта к истории, раздумья о великих событиях, современником которых он был, раскрыли Шиллеру значение народных масс, как силы, играющей важную роль в развитии общества. Если в первых своих произведениях Шиллер изображал бунтарей-одиночек, как Карл Моор и Фердинанд фон

¹ И. Шерр. Шиллер и его время, М. 1875, стр. 395.

Вальтер, то уже начиная с «Дон Карлоса» он все более осознавал, что политическое развитие не может определяться волей и энергией отдельных людей и что оно должно иметь своим источником ряд значительных объективных причин. Зависимость судьбы отдельной, даже выдающейся, личности от соотношения сил в обществе с достаточной ясностью обрисована Шиллером в «Валленштейне».

Поэта глубоко волновал вопрос о том, в каких условиях личность, ставящая себе высокие цели блага народа, может с наибольшей пользой осуществить свои стремления, реализовать их в действительности. Не приходится говорить о том, что для идеологов буржуазной демократии в Германии конца XVIII — начала XIX века и для самого Шиллера это был далеко не абстрактный вопрос.

Французская революция дала пример такого единения передовых мыслителей и деятелей с народом, единения, осуществившегося в процессе борьбы за ниспровержение феодальной монархии. Однако Шиллер, отказавшись от революционного пути переустройства общества, не мог сделать подобную ситуацию основой драматического произведения. Но мысль о драме, изображающей широкое народное действие, которое имело прогрессивное значение для общественного развития, не покидала поэта. Он нашел то, чего искал, в сюжете об Орлеанской деве, ибо здесь были налицо все элементы прогрессивного и вместе с тем не революционного исторического движения.

В «Орлеанской деве» сочетаются пафос массового освободительного движения и вера в постепенное, осуществляемое не насильственным путем улучшение социальных порядков. Трагедия мыслилась Шиллером как произведение национально-патриотическое.

В своей «Орлеанской деве» Шиллер явился провозвестником идей народного патриотизма, которые нашли воплощение в демократической и патриотической поэзии периода национально-освободительных войн 1813—1815 годов. Трагедия Шиллера воспитывала в немецком народе стремление к свободе и национальной независимости.

При этом следует подчеркнуть, что Шиллер был провозвестником не дворянско-националистического течения в освободительном движении, а его демократического течения, составлявшего главную силу, обеспечившую победу над Наполеоном. Прусское юнкерство, как и все немецкое дворянство, видело в этом движении средство борьбы против прогрессивных буржуазно-демократических движений эпохи. Другими были стремления народных масс, которые связывали национально-освободительную борьбу с надеждами на социальное обновление Германии.

Реакционная буржуазная критика XIX века пыталась превратить Шиллера в глашатая националистических милитаристских идей прусской военщины. Против этого справедливо возражал в свое время еще Франц Меринг. Это совершенно правильно опровергается и современной немецкой демократической критикой. «Дело заключается не в жертве за короля и отечество, — пишет современный критик Ганс Майер, — а в освобождении народа от чужеземного господства, и символом этого является образ героини из народа. Многие черты делают эту драму историческим предвестием событий 1813 года, когда немецкий народ начал освободительную борьбу и вынудил сопротивлявшихся немецких князей против своей воли принять участие в этой борьбе, подобно тому как представительница народа Жанна д'Арк вынудила ничтожных правителей примкнуть к великому освободительному движению»¹.

Шиллер — демократ и страстный поборник национального и социального освобождения Германии предстает в «Орлеанской деве» во весь рост. Правда, и в этом произведении не могли не сказаться противоречия, свойственные мировоззрению и творчеству великого писателя, но, отмечая их, мы ни в коей мере не можем умалять того положительного начала, которое составляет основу этой замечательной трагедии.

По сравнению с предшествующими драмами классического периода «Орлеанская дева» — явление прин-

¹ H a n s M e y e r, Schiller und die Nation, Berlin, 1953, S. 62.

ципиально новое в творчестве Шиллера: отныне Шиллер ищет своего идеального героя не только в нравственном мире, но и в мире реальном. Жанна д'Арк и явилась для Шиллера такой реальной, исторически существовавшей героиней, воплощавшей в себе ту высоту нравственного отношения к жизни, которая делала ее одновременно и героиней идеальной.

Идейный замысел Шиллера, своеобразие того исторического материала, который он избрал для драмы, поставили поэта перед необходимостью по-новому решить проблему формы. Исторический сюжет о подвигах Жанны д'Арк не мог быть втиснут в ограниченные рамки аналитической драмы. Необходимо было для нового содержания найти и новую форму. Как обычно, Шиллер и на этот раз сообщил свои мысли по этому поводу Гете. В письме от 26 июля 1800 года он пишет: «Особенно затрудняет меня в моей новой пьесе то, что она никак не укладывается, как мне того хочется, в отдельные большие куски и что мне приходится, согласно времени и месту, членить ее на много частей, а это противно трагедии, даже при непрерывности действия. Работая над этой пьесой, я вижу, что нельзя связывать себя никакими общепринятыми понятиями, наоборот, не надо бояться новой формы для нового материала и считать понятие жанра чем-то раз навсегда установленным» (т. VIII, стр. 778).

Еще определеннее Шиллер высказывается по вопросу о содержании и форме трагедии два дня спустя в письме к Кернеру: «Орлеанскую деву» не втиснуть, как «Марию Стюарт», в узкий корсет. Правда, по количеству листов эта пьеса будет меньше предыдущей, но драматическое действие шире по своему охвату и гораздо смелей и свободней. Каждый сюжет требует своей собственной формы. Искусство в том и состоит, чтобы найти подходящую форму. Идея трагедии должна быть в вечном движении и становлении и потенциально должна осуществляться в сотнях и тысячах различных форм» (т. VIII, стр. 779—780).

К такому выводу Шиллер пришел в результате живой творческой практики. Начиная с работы над

«Валленштейном» в 1795 году и до самого конца жизни, Шиллер неоднократно жаловался на непригодность многих абстрактных понятий немецкой идеалистической философии и собственной его эстетической системы для применения их в художественном творчестве. «Не удивляйтесь, дорогой друг, — пишет он 27 июня 1798 года В. Гумбольдту, — если я теперь вижу большее расстояние, даже противоположность между наукой и искусством, чем, быть может, склонен был видеть несколько лет назад. Именно теперь, когда вся моя деятельность направлена на творчество, я каждодневно ощущаю, сколь мало помогают творчеству поэта *общие отвлеченные* понятия, и в таком расположении духа я порою бываю настолько не философом, что готов отдать все, что знаю сам и что знают другие об основах эстетики, за одно-единственное эмпирическое достижение» (т. VIII, стр. 711).

Шиллер отказался, как он выражается, от «пустой метафизической болтовни», от ряда «общих формул» собственной идеалистической эстетической системы, как он сформулировал ее в 1792—1795 годах, ибо в процессе практической работы убедился в том, что «необходимо выводить законы из реальных предметов, а не исходить из общих формул», из отвлеченных теоретических конструкций, которые в конкретном художественном творчестве «нисколько не помогают делу». Но все это, конечно, не значит, что поэт вообще отошел от идеалистической основы своих взглядов. За месяц до смерти Шиллер в письме к В. Гумбольдту от 2 апреля 1805 года в следующих словах сформулировал свое отношение к немецкой идеалистической философии: «Умозрительная философия, если я и принадлежал когда-нибудь к числу ее сторонников, отпугнула меня своими пустыми формулировками; на этой пустынной ниве я не нашел для себя ни одного живительного источника и никакой пищи, но глубокие основные идеи идеалистической философии остаются для меня вечной ценностью, и только из-за нее одной можно считать себя счастливым, что живешь в такое время» (т. VIII, стр. 863).

К этим «глубоким, основным идеям» современной ему философии Шиллер причислял закон движения — диалектику. В письмах последнего десятилетия своей жизни он неоднократно подчеркивает важнейшее значение диалектического понимания развития искусства, его стилей, форм и жанров, в отличие от механического, статического их понимания. Конечно, Шиллер имел в виду диалектику идеалистическую. Но даже придерживаясь этой искаженной формы диалектики, он глубоко проникал в сущность развития искусства и его законы. Шиллер постоянно возвращался к вопросу о диалектической взаимосвязи формы и содержания в художественном произведении. Еще во время работы над «Валленштейном» он писал Гете 24 ноября 1797 года: «Я никогда еще, до моих теперешних занятий, в такой степени воочию не убеждался, как точно содержание и форма даже внешняя соответствуют друг другу в поэзии» (т. VIII, стр. 677).

В основу сюжета трагедии «Орлеанская дева» положен один из эпизодов Столетней войны между Англией и Францией (1337—1453). Формальной причиной ее возникновения был вопрос о престолонаследии после смерти в 1328 году последнего короля из рода Капетингов, Карла IV. Фактически же за этим скрывалась борьба феодальных хищников за свои экономические и политические интересы. Франция того времени еще не была централизованным государством, и крупные феодалы то и дело объединялись с англичанами для борьбы против собственного короля. Война эта приняла особенно ожесточенный характер в начале XV столетия. Францией вместо слабоумного короля Карла VI фактически управляла развратная королева Изабелла, а Англией правил энергичный Генрих V. Как только сын короля, Карл VII, был провозглашен дофином, Изабелла перешла на сторону герцога Бургундского, сражавшегося вместе с англичанами против своего отечества. Англичане в союзе с непокорными французскими феодалами одерживали победу за победой над французскими войсками, Карл VII был объявлен лишенным права на престол и вместо него французским королем был

провозглашен малолетний сын Генриха V — Генрих VI. Вся Франция к северу от Луары была завоевана англичанами, которые в 1428 году приступили к осаде города Орлеана, являвшегося ключом к овладению югом страны.

В этот критический момент на военно-политической арене появилась необычная фигура. То была простая девушка из народа, Жанна д'Арк. Уже при жизни Жанны д'Арк вокруг ее имени возникли легенды, распространению которых она сама, повидимому, содействовала. Такой легендой было то, что побуждением к действию для Жанны явились таинственные голоса, исходившие с небес и возложившие на нее миссию спасти родину от позорного хозяйничания в ней иноземных завоевателей. Вдохновленная «найтием свыше», Жанна направляется в лагерь отчаявшегося и потерпевшего полное поражение дофина и уговаривает его отправить под ее руководством войска для освобождения Орлеана. Сначала предложение Жанны вызвало только насмешки. Но ей удалось добиться своего, и возглавляемые ею войска одержали победу. Взятие Орлеана явилось поворотным моментом в истории Столетней войны. Такие же блестящие успехи сопровождали и дальнейшие походы Жанны, вплоть до занятия Реймса и коронавания в нем Карла VII на французский престол. На этом крестьянская девушка считала свою миссию законченной и хотела вернуться домой, к своим стадам. Но король и другие вельможи уговорили ее остаться и довести до конца так блестяще проводимое ею до сих пор освобождение родины от чужеземцев. Жанна руководила осадой Парижа, занятого англичанами, и здесь потерпела первую неудачу, которая подорвала ее авторитет в войсках. После этого она принимала участие еще во многих победоносных сражениях, но во время осады города Компьен бургундцами попала в плен и была отдана ими в руки англичан. Жанна была предана церковному суду за «колдовство», осуждена как «ведьма» и 30 мая 1431 года сожжена в городе Руане на костре. Крестьянская девушка держалась до конца с большим мужеством. Карл VII

не предпринял никаких мер, чтобы спасти национальную героиню Франции от костра.

В своей трагедии Шиллер следует в общем историческому ходу событий, хотя и сделал некоторые изменения и дополнения: вымышленным лицом является английский полководец Лионель, в которого влюбляется Иоанна;¹ вымышленным является и жених Иоанны — Раймонд; королева Изабелла к этому времени фактически уже не принимала участия в войне; примирение Карла VII с герцогом Бургундским, так трогательно изображенное в драме, исторически места не имело. Полностью изменен конец истории Иоанны д'Арк. Шиллер вначале намеревался придерживаться фактов истории и приступил к тщательному изучению литературы о судебном процессе Иоанны и вообще о процессах «ведьм» в средние века, но затем отказался от этой мысли; в драме Иоанна погибает на поле сражения.

Орлеанская дева изображалась в художественной литературе и до Шиллера. Так, Шекспир вывел ее в «Генрихе VI». Она предстает здесь в весьма неприглядном виде, так как Шекспир воспроизвел в своей пьесе-хронике ту враждебную точку зрения на французскую героиню, которая была распространена в Англии. Подвиги Иоанны изображаются в искаженном виде, тогда как значение противостоящего ей английского полководца Тальбота преувеличивается в угоду патриотизму англичан.

Во Франции в 1656 году Жак Шаплен опубликовал поэму в двенадцати песнях «Девственница, или Освобожденная Франция». Это произведение написано в монархическом и церковно-религиозном духе, с множественством аллегорических сцен, чудес и т. п. Знаменитая «Девственница» Вольтера — поэма, вышедшая в свет в 1755 году, — пародия на произведение Шаплена; в ней Вольтер высмеивает религиозные видения, чудеса, махинации церковников и т. д., преследуя определенные сатирические и обличительные цели и

¹ Здесь и далее мы будем именовать героиню так, как она зовется в трагедии Шиллера, называющего ее немецким именем Иоанна, соответствующим французскому Жанна.

совершенно пренебрегая патриотической стороной этого сюжета. Образ Жанны д'Арк у Вольтера одно-сторонний, сниженный, неисторический.

Совершенно по-иному подошел к этому историческому материалу Шиллер. Как мы уже указывали выше, его в первую очередь интересовала как раз патриотическая сторона сюжета, борьба простой девушки из народа за освобождение родины от чужеземных завоевателей. Отсюда понятно крайне отрицательное отношение Шиллера к поэме Вольтера. В стихотворении «Орлеанская дева» Шиллер, имея в виду Вольтера, пишет:

Чтоб высмеять величье человека,
Тебя насмешка затоптала в прах.

(Т. I, стр. 262, перев. А. Кочеткова.)

Поэт видит в Иоанне воплощение столь дорогого ему идеала возвышенной человеческой личности. Он противопоставляет ее образ миру грубой прозы и пошлости:

Лучистое чернится не впервые,
И доблесть в прах затоптана стократ.
Но не страшись! Еще сердца людские
Прекрасным и возвышенным горят.

Главное в образе Иоанны у Шиллера — это героизм крестьянской девушки, беззаветно любящей родную страну, мужественной и бесстрашной в бою, готовой пожертвовать личным счастьем для блага отчизны. Иоанна — дочь своего времени, она разделяет наивные и мистические религиозные верования средневековья, и ее патриотизм облекается в религиозную форму. Иоанна слышит таинственные голоса, зовущие ее надеть боевые латы и пойти против врагов отчизны, борьба за освобождение которой ей представляется велением неба. Эти наивно-религиозные представления эпохи свойственны не только главной героине, но и другим действующим лицам в драме.

В «Прологе» Шиллер знакомит нас с печальным положением страны, с хозяйничаньем в ней наглых завоевателей, с осадой Орлеана и показывает, как крепнет вера Иоанны в то, что ей свыше предопреде-

лено сразить врага под Орлеаном и изгнать его из Франции. Сперва Иоанну несколько пугает громадность такой задачи: ведь она простая пастушка, ей только семнадцать лет; если все знаменитые рыцари и герои Франции отказались от борьбы против, казалось бы, непобедимого врага, если все они вместе с королем побеждены и спасаются бегством, то под силу ли ей, слабой девушке, такая задача? Кроме того, если она посвятит себя святому делу освобождения родины, то ей придется отказаться от семьи, своих стад и родного дома, придется забыть и о женихе, никогда не иметь собственной семьи и отдать жизнь беспощадной борьбе против угнетателей родины. С волнением слушает она отца, говорящего о бедственном положении страны, поля и нивы которой попираются конями наглых завоевателей, а затем рассказ Бертранда об ужасном поражении последних вооруженных сил Франции и о том, как теперь «сошлись полки разрушить Орлеан». Иоанна решает посвятить себя священной борьбе за спасение отчизны. Когда Берtrand говорит о возможности заключения позорного мира, Иоанна прерывает его:

С кем договор? Ни слова о покорстве!
Спаситель жив; грядет, грядет он в силе!..
Могущий враг падет под Орлеаном.
Исполнилось! Для жатвы он созрел!
Своим серпом вооружилась дева,
Пожнет она кичливые надежды;
Сорвет с небес продерзостную славу,
Внесенную безумцами к звездам...
Не трепетать! Вперед! Не пожелтеет
Еще на ниве клас и круг луны
На небесах еще не совершится —
А ни один уже британский конь
Не будет пить из чистых вод Луары.

(Пролог, 3.)

Иоанна не находит поддержки у родных и друзей. Берtrand насмешливо отвечает ей, что «в наши дни чудес уж не бывает». Отец совершенно не понимает дочери и предлагает ей «смирненно ждать, кого нам даст владыкою победа». Иоанна отвергает увещания отца. Франция не станет рабой пришельцев! Этому не бывать!

Иоанна видит свою задачу в том, чтобы освободить родную страну от завоевателей и вернуть свергнутому королю его трон. Монархия для Иоанны — законная и справедливая власть, у нее свой идеал мудрого короля, заботящегося о благе народа. Она видит в короле защитника от «грозы злодейства», его трон представляется ей «слабого приютом», для нее король

Защитник плуга,
Хранитель стад, плодотворитель нив,
Невольникам дарующий свободу...

(Пролог. 3.)

Здесь Шиллер раскрывает наивно-патриархальную веру средневекового крестьянства в доброго и справедливого короля.

«Пролог» заканчивается прекрасным лирическим монологом Иоанны, решившей следовать своему призыванию, требующему, чтобы она целиком отдала себя своей благородной задаче. Девушка прощается с родным домом, семьей, стадами, полями:

Простите вы, холмы, поля родные;
Приютно-мирный, ясный дол, прости;
С Иоанной вам уж боле не видаться,
Навек она вам говорит: прости!

Мои стада, не буду вам оградой...
Без пастыря бродить вы суждены;
Досталось мне пасти иное стадо
На пажитях кровавые войны.
Так вышнее назначило избранье;
Меня стремится не суетных желанье.

Надеть должна ты латы боевые,
В железо грудь младую заковать;
Страшись надежд, не знай любви земной,
Венчальных свеч тебе не зажигать...

(Пролог, 4.)

В то время как простая крестьянка отказывается от всего, что ей было дорого, и посвящает себя служению родине, высшая знать и рыцари проявляют полное равнодушие к судьбам страны. Шиллер создает картину полного развала правящей верхушки. Военачальники, крупные феодалы, рыцари, даже первый

маршал Франции, меньше всего думают об интересах родины. Сам король, вместо того чтобы во главе рыцарства двинуться на Орлеан, «в кругу своих беспечных трубадуров заботится разгадывать загадки и лишь пиры дает своей Агнесе» (I, 1). Карл хочет быть не царем битвы, а «царем любви» (I, 2). Посланцам из Орлеана он советует сдать город. Ведь все войска разбиты, парламент лишил короля трона и посадил на трон чужеземца. Его мать Изабелла — в стане врагов... Где же такому королю спасти Францию? И Карл решает уйти со своей возлюбленной за Луару, где «цветут жизнь и любовь» (I, 7).

В такой, казалось бы, безнадежной обстановке и начинает свою борьбу Иоанна. Когда последний французский отряд под командованием рыцаря Бодригура, окруженный сильным вражеским войском, ожидает своей неминуемой гибели, перед отрядом появляется девушка в шлеме, берет знамя из рук знаменосца и с возгласом: «Что медлите, французы! На врага!» (I, 9) — ведет отряд в сражение и побеждает англичан. Девушку приводят в ставку короля, и она рассказывает ему о возложенной на нее свыше миссии спасти родину; она просит послать ее с войском для освобождения Орлеана.

Патриотическое воодушевление и героизм Иоанны воспламеняют французских солдат и парализуют сопротивление противника, который терпит поражение за поражением и в паническом страхе отступает на север. Сила английской армии не может приостановить победное шествие французов под командованием Иоанны, получившей после победы под Орлеаном прозвание «Орлеанской девы». Где бы ни появлялась Иоанна с мечом и белым знаменем в руках, вражеские солдаты, обезумев от страха, обращаются в бегство. Их не в силах остановить даже Тальбот, храбрейший из английских военачальников; его ранят, и он погибает. Иоанна везде первая в бою и беспощадно разит врагов. Характерна сцена поединка Иоанны с англичанином Монтгомери. Монтгомери просит пощады, умоляет не убивать его, так как дома его ждет мать и невеста. Но Иоанна неумолима:

Но кто вас звал в чужую землю — истреблять
Цветущее богатство нив, нас из домов
Семейных выгонять и пламенный войны
Вносить в спокойное святилище градов? (II, 7.)

И девушка убивает Монгомери. Иначе поступает Иоанна с герцогом Бургундским, который искал встречи с ней на поле битвы, чтобы убить ее. Она уговаривает герцога вернуться к сынам Франции и порвать изменнический союз с англичанами:

Что же человечески-прекрасней, чище
Святой борьбы за родину? (II, 9.)

Герцог торжественно встречается с Карлом и присоединяется к французским войскам.

И вот Иоанна в ореоле славы национальной героини. Король обязан ей своим тронem и оказывает ей всяческие почести. Но скромная крестьянская девушка остается верной себе и старается использовать свое положение лишь для одной цели: наставить короля, как он должен править народом, чтобы заслужить его любовь. Пророчеством звучат ее слова о том, что род короля будет счастлив, «доколь любовь он сохранит к себе в душе народа» (III, 4), но он может погибнуть из-за собственной гордости, ибо «в низкой хижине, откуда ныне вышел спаситель твой, таится грозно для правнуков виновных истребленье!»

Иоанна отвергает любовь храбрых рыцарей Дюнуа и Ля Гира, ибо ей запрещено «суетную душу отдать любви» (III, 4).

Ее цель теперь взять Реймс и дать возможность Карлу VII короноваться в Реймском соборе, в котором по старинному обычаю короновались французские короли. Когда это свершится, она вернется в родную деревню. Так намеревалась поступить Иоанна. Но судьба ее сложилась иначе.

II

Возглавляемое Иоанной победоносное войско подходит к стенам Реймса, и тут, в конце третьего действия, завязывается трагический узел, типический для

всех классических драм Шиллера: в душе героини возникает морально-этический конфликт.

Иоанна встречается под стенами Реймса единственного еще не побежденного ею военачальника англичан Лионеля. Лионель вступает в единоборство с ней, но Иоанна выбивает из его рук меч. Судьба Лионеля в ее руках. Иоанна уже готова убить его, как она раньше убила Монтомгери. Но в этот момент ее глаза встречаются с глазами Лионеля; охваченная внезапно вспыхнувшей в ней любовью к врагу, она делает ему знак бежать. Спасая злейшего и опаснейшего врага родины, Иоанна сознает, что нарушила свой долг и силы неба теперь отвернутся от нее.

Во время пышных коронационных торжеств в Реймс приезжают родные Иоанны, в том числе ее отец. И когда последний перед всем народом обвиняет родную дочь в чародействе и уверяет короля, что тот достиг победы над врагом при помощи адских сил, Иоанна не защищается и молча принимает эти тяжкие обвинения. Разразившаяся в это время гроза, гром и молния как бы подтверждают слова старика. Иоанна упорно молчит и не отвечает на вопросы короля, архиепископа и рыцарей, ибо если она знает, что она не чародейка, то все же чувствует себя виновной в преступной любви к врагу родины.

Изгнанная из французского стана Иоанна скитается по лесу и попадает в плен к англичанам. Лионель предлагает ей спасенье и свою руку. Но Иоанна уже преодолела свою любовь. На уверения Лионеля, что после ее изгнания из французского лагеря он теперь ее единственный друг, она отвечает:

Из всех врагов народа моего
Ты ненавистнейший мне враг, меж нами
Быть общего не может; я не могу
Тебя любить... Но если ты склонен
Ко мне душой, то пусть во благо будет
Твоя любовь для наших двух народов;
Вели твоим полкам мою отчизну
Немедленно покинуть, возврати
Мне все ключи французских городов,
Похищенных войной; отдай всех пленных
Без выкупа; вознагради за все.

Что здесь разорено, и дай залого
Священной верности — тогда тебе...
Я предлагаю мир.

.
Франции не одолеть;
Нет, нет, тому не быт! Скорей она
Для ваших войск обширным гробом будет.

(V, 9.)

Англичане заковывают Иоанну в тройную цепь и заключают в замок. Иоанна покорно переносит унижения и страдания, считая их карой за свой проступок. Она преодолевает свою любовь к Лионелю и этим восстанавливает внутреннюю душевную гармонию; тогда к ней возвращается и прежняя уверенность в себе и своих силах.

На замок, в котором заключена Иоанна, наступают французские войска. Но с тех пор как Иоанну изгнали, военное счастье оставило французов. Когда английский страж с высокой башни оповещает всех о поражении французов и о взятии в плен короля, Иоанна разрывает свои цепи и неожиданно для обеих сторон появляется с мечом на поле сражения. Страж на башне не мог помешать ее побегу. Она, будто на крыльях, мигом

Ударила в средину битвы;
. вдруг
И там, и тут, и в тысячах местах
Является она, — там раздвоят
Толпу, там сломит строй — все перед ней
Бежит и падает — французы стали,
Опять построились...

(V, 12.)

Англичане потерпели поражение, но это была последняя победа Иоанны: тяжело раненная, она умирает на поле сражения, доставив своему народу полную победу над врагом.

Если содержание двух первых актов сводится к эпизодам борьбы между французами и англичанами, то, начиная со сцены встречи Иоанны с Лионелем (в третьем акте), этот внешний конфликт дополняется внутренним конфликтом.

В душе Иоанны происходит борьба между долгом по отношению к родине, к народу и жаждой личного счастья. Эти два стремления не могут быть примирены. Иоанна должна сделать выбор. Так возникает конфликт, который, как считал Шиллер, отражал противоречие между нравственными стремлениями человека и его чувственной природой.

Как мы знаем, борьба в душе героини завершается победой нравственного начала. Иоанна преодолела свое чувство и благодаря этому возвысилась до изумительного по своей нравственной силе героизма. Свою «вину» она искупает победой над собой, и конец трагедии является апофеозом героини, сумевшей стать выше личных влечений и выполнить долг перед родиной и всем народом.

Но, хотя в «Орлеанской деве» и есть элементы, отражающие идеалистические взгляды Шиллера, — не они, а вполне жизненные и реальные мотивы определяют содержание трагедии и весь ее дух.

Народность творчества Шиллера получает в «Орлеанской деве» яркое и наглядное выражение. Народ играет в ней не роль фона, а роль центрального действующего лица. Иоанна выступает выразительницей народно-гуманистического идеала. Вся трагедия проникнута верой в народ, в его высокие моральные качества. Она утверждает идею служения личности народу как высший моральный принцип.

«Орлеанская дева» самая лирическая из драм Шиллера. Поэт вложил в возвышенные, задушевные монологи Иоанны мысли, близкие ему самому. В этом отношении «Орлеанская дева» отличается от предыдущих двух драм — от «Валленштейна» и от «Мэри Стюарт», создавая которые, поэт стремился избежать субъективности. «Сам сюжет, — писал Шиллер 5 января 1801 года Кернеру, — не дает мне остыть. Он близок моему сердцу, и в работу я вкладываю душу не так, как это было, когда я писал предыдущие пьесы, где рассудок и сюжет были у меня не в ладах» (т. VIII, стр. 790). Патриотическое воодушевление Иоанны, самоотверженная борьба простой девушки из народа за освобождение поруганной родины

от чужеземных завоевателей были близки сердцу Шиллера. Отсюда глубокий и страстный лиризм драмы.

Личность Иоанны д'Арк представлялась Шиллеру как гармонический и целостный характер, соответствовавший его понятию «прекрасной души», ибо хотя Иоанна и переживает внутренний конфликт, но она оказывается в состоянии преодолеть его, и эта ее победа не менее героична, чем подвиги на поле брани. Белинский характеризовал трагедию как поэтический апофеоз «благородных страстей, высоких помыслов и великих явлений»¹. Все эти достоинства драмы «Орлеанская дева»², в том числе и ее глубокий лиризм, побудил П. И. Чайковского выбрать ее сюжетом для своей оперы. В драматическом театре великая русская актриса М. Н. Ермолова создала исключительно яркое сценическое воплощение образа героини, особенно подчеркнув в своей трактовке свободолюбие и нравственное благородство Иоанны как представительницы народа.

В подзаголовке Шиллер назвал свое произведение «романтической трагедией». В основном «Орлеанская дева» написана и построена по эстетическим принципам драматургии немецкого классицизма, но Шиллер при этом ввел в нее некоторые элементы, которые объективно совпадали с отдельными чертами нарождавшейся романтической литературы. Об этом свидетельствует

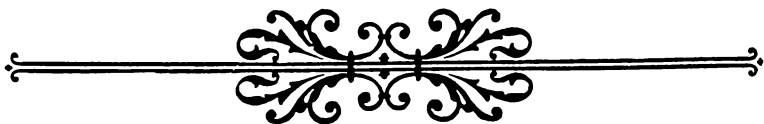
¹ В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, Гослитиздат, М. 1948, т. II, стр. 30.

² На русский язык «Орлеанская дева» была переведена В. А. Жуковским. Его перевод является классическим. Правда, Жуковский сделал ряд сокращений в тексте (в собраниях сочинений Шиллера пропуски Жуковского восполняются переводами других поэтов-переводчиков. В дореволюционных изданиях текст давался с дополнениями Л. А. Мея. В советском восьмитомном собрании сочинений Шиллера («Academia» — Гослитиздат) текст идет в редакции М. А. Зенкевича), но в целом можно сказать, что перевод Жуковского является образцом воспроизведения духа и стиля подлинника, и в истории литературы редко можно встретить перевод художественного произведения, который в такой же степени был равноценен оригиналу. Белинский писал, что Жуковский «своим превосходным переводом усвоил русской литературе это прекрасное произведение». (В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, Гослитиздат, М. 1948, т. III, стр. 272.)

выбор исторического сюжета из эпохи средних веков, типично романтическая сцена с таинственным черным рыцарем, предупреждающим Иоанну о предстоящей ей опасности, лирическая композиция драмы. Однако эти общие элементы формы только резче подчеркивают принципиальное различие между Шиллером и реакционными романтиками. Реакционный романтизм утверждал в сущности антиобщественную мораль и уж во всяком случае не идею служения личности народу. Романтика Шиллера сочетается с передовыми общественными идеалами. Поэтому его продолжателями в этом направлении могли быть лишь романтики прогрессивные, революционные.

«Орлеанская дева» была написана для Веймарского театра. Но герцог Карл Август, прежде чем дать разрешение на ее постановку, захотел ознакомиться с текстом. Автор послал рукопись. Карл Август признался, что драма, «несмотря на ее полное несогласие с его вкусами, произвела на него неожиданное действие», но все же разрешения на ее постановку не дал. Премьера «Орлеанской девы» состоялась 18 сентября 1801 года в Лейпциге в присутствии автора и была встречена с восторгом как спектакль, отвечающий патриотическим настроениям немецкого народа.





Глава восемнадцатая

Переезд в Веймар. — Совместная работа с Гете в Веймарском театре. — «Мессинская невеста» и предисловие к ней.

Моя величайшая радость — работа:
она дает мне счастье и независимость.

*(Письмо Шиллера В. Вольцогену
от 20 марта 1804 года.)*

I

Живя в Иене, Шиллер был лишен возможности постоянного и непосредственного общения с театром. Между тем, с тех пор как он вернулся к драматургической деятельности, он ощущал необходимость более тесной связи с труппой, осуществлявшей постановки его пьес. Поэтому Шиллер стал стремиться в Веймар, где находился театр, для которого он теперь писал свои драмы. Он справедливо полагал, что постоянное общение с крупными актерами должно помочь ему в решении художественных вопросов, возникавших в процессе работы над новыми драмами. Уже в период создания «Валленштейна» («Мария Стюарт» и «Орлеанская девственница» были написаны им после отъезда из Иены) выяснилась необходимость приезда Шиллера в Веймар, где театром руководил Гете. «То, что я проведу зимние месяцы в Веймаре, — пишет он Гете 12 августа 1799 года, — для меня дело решенное. Наличие театра должно сэкономить мне много faux

grais¹, пока для меня неизбежных, ибо у меня нет представления о живой толпе» (т. VIII, стр. 753).

Переезд Шиллера в Веймар соответствовал и желанию Гете. Последний, как известно, уже много лет работал над созданием Национального немецкого театра в Веймаре, где ему приходилось бороться с большими затруднениями и преодолевать сопротивление, с одной стороны, герцогского двора, при котором господствовали вкусы дореволюционного французского театра, и с другой — части артистов, воспитанных в той же рутине. Шиллер же не только создавал своими пьесами основной национальный репертуар, но и мог оказать неоценимые услуги в руководстве театром, в выборе и обработке пьес, в проведении репетиций и т. п. Поэтому Гете горячо поддерживал Шиллера в его желании переселиться в Веймар.

Однако поэт опять-таки столкнулся с материальными затруднениями. Дело в том, что жизнь в Веймаре была значительно дороже, чем в Иене. Материальное же положение Шиллера с семьей было весьма непрочным. Литературный заработок был по-прежнему невелик, причем болезнь нередко месяцами не давала поэту возможности работать. Семья все увеличивалась (к этому времени родился третий ребенок), отец Шиллера умер еще в 1796 году, и поэтому приходилось помогать старой, больной матери и сестрам. От герцога поэт получал до этого времени всего двести талеров ежегодной субсидии. Теперь, в связи с желанием переехать в Веймар, он вынужден был обратиться с ходатайством об увеличении субсидии еще на двести талеров. Гете поддержал это ходатайство и добился согласия Карла Августа. Осенью 1799 года Шиллер с семьей переехал в Веймар. Последние пять лет жизни Шиллер провел без острой материальной нужды. Как и в прежние годы, он часто болел, но даже в периоды обострения болезни по возможности продолжал работать. «Главное для человека, — пишет он Кернеру 15 ноября 1802 года, — трудолюбие, ибо оно дает не только

¹ Накладных издержек (франц.).

средства к жизни, оно, и только оно, дает жизни цену» (т. VIII, стр. 824). Когда подсчитываешь, сколько драм, баллад, переводов пьес иностранных авторов Шиллер написал или переработал хотя бы за 1800—1804 годы, то можно только удивляться, какая энергия и воля к жизни таилась в его физически немощном, страдальческом теле.

Эта напряженно-трудовая жизнь летом иногда прерывалась поездками всей семьи за город, в Иену или в другие дорогие по воспоминаниям места. Так, летом 1801 года Шиллер с семьей ездил к своему верному другу Кернеру в Дрезден. Он посещал места, где в 1785—1787 годах так беззаботно проводил время в кругу близких, жизнерадостных друзей, где написал своего «Дон Карлоса». На обратном пути в Веймар он остановился в Лейпциге и присутствовал на первом представлении «Орлеанской девы», доставившем ему большой триумф.

В следующем, 1802 году, Шиллер приобрел у одного англичанина в Веймаре небольшой дом на улице Эспланад, тот самый, в котором теперь помещается Шиллеровский музей. В этом Веймарском доме-музее сохранилась исключительно скромная обстановка, в которой жил и работал в свои последние годы великий поэт. Рабочая комната имеет тот же вид, какой она имела при жизни Шиллера.

Болезнь поэта протекала в тяжелой форме, причем наибольшего обострения туберкулезный процесс достигал в весенние и осенние месяцы. В летнее время наступало некоторое облегчение, зимой же Шиллер из-за катарально-воспалительных явлений в горле и сильных разрушений в легких вынужден был сидеть дома и не выходить на холодный воздух.

Нельзя сказать, чтобы общественная атмосфера в столице маленького Саксен-Веймарского герцогства была по вкусу Шиллеру, несмотря на то, что здесь жил Гете и находился театр с крупными артистическими силами. Если общение с Гете и актерами было приятным, то придворная среда претила ему своей чопорностью и дворянскими предрассудками. Достаточно сказать, что автор «Валленштейна» жил уже

целых два года в Веймаре, а премудрый придворный синедрион все еще не мог решить такой «важный» вопрос: можно ли приглашать Шиллера, не имеющего дворянского звания, на официальные вечера, устраиваемые для придворного общества? И когда Шиллеру, наконец, через два года было послано такое приглашение, он его с достоинством отклонил. В ответном письме г-же Штейн от 2 февраля 1802 года Шиллер писал: «Так как я живу здесь уже два года, не будучи ни разу приглашен ко двору, то и желал бы, чтобы и на будущее время, по случаю моей болезни, меня исключили из приглашенных. Вы хорошо знаете, что я не гоняюсь за отличиями. Надеюсь, будете так добры и передадите мою просьбу герцогине»¹.

Зная о позиции, занятой Шиллером в отношении придворного общества, друзья поэта были весьма удивлены, когда 7 сентября 1802 года в Вене был опубликован приказ императора Франца о пожаловании Шиллеру дворянского звания. Сам Шиллер, разумеется, никакого ходатайства о дворянском звании не возбуждал и ничего не знал об ожидающей его «чести». Оно было возбуждено, повидимому, по инициативе Каролины и Вильгельма фон Вольцоген.

Как Гете, так и Шиллер полуиронически относились к дворянским грамотам, дарованным им в разное время. Оба они стояли выше сословно-дворянских предрассудков. Грамоту на дворянское звание Шиллер принял ради жены, которая тяготилась своею «отверженностью» и хотела быть принятой в придворном обществе. Самому же Шиллеру вообще было чуждо пристрастие ко всякого рода внешним знакам внимания. 17 февраля 1803 года Шиллер писал В. Гумбольдту: «Вы, вероятно, смеялись, услышав о возведении нас в более высокое звание. То была затея нашего герцога, и так как все уже свершилось, то я соглашаюсь принять это звание из-за Лоло и детей. Лоло сейчас в своей стихии, так как вертит шлейфом

¹ Schillers Briefe herausgegeben von Fritz Jonas, Band VI, S. 341.

при дворе» (т. VIII, стр. 830). Из этого письма достаточно ясно видно отношение поэта к возведению его «в более высокое звание».

II

Как только поэт переселился в Веймар, он со всей присущей ему страстностью принялся помогать Гете в руководстве театром. Прежде всего необходимо было подобрать соответствующий задачам Веймарского национального театра репертуар. С этой целью Шиллер в начале 1800 года перевел и обработал шекспировского «Макбета», который был затем поставлен на сцене Веймарского театра¹.

Интерес к Шекспиру возник в Германии еще в середине XVIII века, когда Лессинг раскрыл в своих критических работах реализм английского драматурга, а Виланд перевел его произведения на немецкий язык. Писатели «бури и натиска» восторженно относились к Шекспиру, как образцу «свободного гения». В конце 90-х годов возникающая романтическая школа, по-своему толкуя Шекспира, провозгласила его отцом романтического искусства.

¹ Кроме работы над «Макбетом», Шиллер занимался переводами и приспособлением для сцены произведений других авторов. Так, из немецких драм он обработал для постановки в Веймарском театре «Эгмонта» Гете и «Натана Мудрого» Лессинга. Из французских писателей перевел «Федру» Расина и две комедии — «Паразит» и «Племянник за дядю», принадлежавшие перу французского драматурга Луи Бенуа Пикара, весьма популярного в период консульства и империи. Наибольшей самостоятельностью из всех переводов Шиллера, несомненно, отличается обработка драматической сказки итальянского писателя XVIII века Карло Гоцци — «Турандот». Шиллер не только придал своим звучными ямбами сказке Гоцци больше поэтической жизни, но и выделил особенно характерные черты отдельных действующих лиц. В образе китайской принцессы Шиллер сильнее, чем Гоцци, показал черты женщины, отстаивающей свои человеческие права.

Работа над «Турандот» и над другими художественными переводами и обработками иностранных пьес была больше, чем работой просто переводчика. Не являясь оригинальными по содержанию, они представляют большой интерес с точки зрения языка и стиля.

Шиллер еще в 1796 году написал сатирическое стихотворение «Тень Шекспира», в котором высмеивал пошлый, мещанский репертуар немецких театров, состоявший в основном из комедий Августа Коцебу и ему подобных филистерских писателей. В этом стихотворении Шиллер пародирует мещанских драматургов и вскрывает жалкое состояние современного ему театрального репертуара в Германии. Театры ставили пьесы, не поднимавшиеся над плоским натурализмом, проповедовавшие пошлую мещанскую мораль:

Часто природа у нас голышом выходит на сцену,
Так, что все ребра у ней можно легко сосчитать.

...Восторгаемся мы одной христианской моралью,
Бытом домашним мещан, общепонятным для всех.

Заканчивается пародия диалогом:

«Значит, лишь низости ваши на
вашей выводятся сцене.

Великого ж нет ничего и вечного тоже нет?»

«Автор — хозяин трактира, и пятый
акт — угощение.

Когда порок отблевал, добродетель садится за стол».

(Т. 1, стр. 164–165, перев. Вс. Рождественского.)

В противовес этому пошло-мещанскому репертуару Гете и Шиллер стремились создать для немецкой сцены глубокий по идейному содержанию и высокохудожественный по форме репертуар. Естественно, что основной костяк репертуара Веймарского театра должны были составлять классические драмы Шиллера и Гете. Но их было недостаточно для разнообразной программы театрального сезона. Кроме того, Гете, как официальный руководитель театра, должен был при постановке немецких пьес преодолевать немало препятствий со стороны двора. Поскольку театр зависел от герцога, приходилось считаться с вкусами придворного общества и идти на уступки.

Такой уступкой герцогу со стороны Гете была постановка в 1800 году драмы Вольтера «Магомет». По поводу этой постановки Шиллер написал стихотворение «К Гете». Стихотворение это весьма ценно для выявления коренных различий между просветительским классицизмом предреволюционной Франции, с

одной стороны, и классицизмом Гете и Шиллера — с другой. Как когда-то Лессинг, критиковавший в «Гамбургской драматургии» многие драмы Вольтера, Шиллер видит в авторе «Магомета» писателя, не порвавшего с традициями придворного классицизма. Для Шиллера Вольтер представитель «классицизма Людовиков», который развивался в атмосфере, «где рабы дрожат, тираны правят». Немецкий же классицизм, то есть творчество Гете и Шиллера, исходит, по мнению последнего, из того, что

Лишь с правдою обручено искусство,
Лишь в вольных душах загорится чувство.

(Т. 1, стр. 254, перев. Н. Вильмонта.)

В старом французском классицизме, продолжал Шиллер, «живой не веет дух», он абстрактен, сковывает чувства придворным этикетом и стремится воздействовать на зрителя «пышным взлетом слова».

Драмы французского классицизма далеки от природы и реальной действительности. В противовес придворному классицизму, Шиллер подчеркивает свободлюбивый, естественный и реалистический характер новой немецкой литературы. С гордостью говорит он о том, что новая национальная литература немецкого народа, вслед за древними и Шекспиром, «не смущаясь смеет в искусств святилище спускаться».

«Магомет» Вольтера, по мнению автора стихотворения, не в состоянии удовлетворить запросы современности. Вместе с тем он не может уже и «вновь надеть оковы» на искусство:

Ты встретил бы отпор судеб суровый,
Когда бы колесо остановил
Времен, бегущих обручем крылатым.
Восходит новь, былому нет возврата.

(Т. 1, стр. 254.)

Нужно оговорить, что оценка Вольтера была у Шиллера односторонней, ибо, как известно, великий просветитель сыграл выдающуюся роль в развитии передовой общественной мысли, а также в развитии просветительского театра. Однако Шиллер был прав в своем отрицательном отношении к дидактизму и аб-

страктности, которые были характерны для трагедии Вольтера. Та стадия развития драмы, представителем которой был Вольтер, стала уже пройденным этапом в начале XIX века. Отсюда и вытекает утверждение Шиллера, что современный театр не может мириться с классицизмом Вольтера:

Перед театром ширятся просторы,
Он целый мир шумливый охватил;
Не пышных слов блестящие уборы, —
Природы точный образ сердцу мил;
Не чопорные нравы, разговоры,
Герой людские чувства затвердил,
Язык страстей гремит свободным взрывом,
И красота нам видится в правдивом.

(Т. I, стр. 254.)

В этом программном для теории искусства немецкого классицизма стихотворении особенно отчетливо сформулированы требования естественности, правдивости и реализма, которые выдвигались Шиллером и Гете.

В стихотворении «Немецкая муза» Шиллер противопоставляет «классицизму Людовиков» и всей литературе, процветавшей под солнцем «княжеских лучей», немецкую национальную литературу, развивавшуюся не при дворах князей, а на почве народной жизни. Ни «века Августа блистанье», ни «гордых Медичи вниманье» не пришлось на долю немецкой демократической литературы; ей от «Фридрихова трона не курился фимиами»:

Распустилась пышным цветом
Не от княжеских лучей.

(Т. I, стр. 256, перев. А. Кочеткова.)

Стихотворения «К Гете» и «Немецкая муза», в которых Шиллер особенно сильно подчеркивает демократические и национальные тенденции нового немецкого классицизма, соответствовали творческим исканиям поэта, стремящегося в те годы создать подлинно народную (и по содержанию и по форме) драму. О том, насколько нелегки были эти поиски, завершившиеся только в 1804 году написанием «Вильгельма Телля», свидетельствует, в частности, то, что Шиллер с несвойственным ему непостоянством берется то за

один, то за другой исторический сюжет, которые так и не получают завершения.

Первая из задуманных исторических трагедий — «Мальтийцы» — должна была изображать тот момент в истории мальтийского рыцарского ордена, когда почти весь остров Мальта был завоеван султаном Солиманом и во владении ордена сохранился только порт Сан Эльмо. Гроссмейстер ордена стремится во что бы то ни стало сохранить порт и готов пожертвовать лучшими силами, чтобы поднять ослабевший в праздных развлечениях дух рыцарей. Сюжет этой драмы очень скоро перестал интересовать Шиллера, и, кроме нескольких вариантов плана и набросков первой сцены, им ничего не было написано.

Несколько дальше подвинулась работа над пьесой из истории Англии в конце XV века — о самозванце Варбеке. Однако Шиллер оставляет работу и над этим сюжетом и неожиданно возвращается к давнишнему (относящемуся к 1799 году) замыслу написать в виде опыта трагедию в самой строгой греческой форме. План новой драмы под названием «Мессинская невеста, или Враждующие братья» был готов 13 мая 1801 года, но Шиллер отложил его осуществление еще на целый год — сперва вследствие других неотложных работ, затем из-за болезни. Фактически Шиллер приступил к писанию трагедии только летом 1802 года и закончил ее 1 февраля 1803 года.

«Мессинскую невесту» следует рассматривать как драматический эксперимент, замысел которого восходит к тому времени, когда Шиллер был поглощен теоретическими и формальными исканиями в области эстетики, выдвигал требование «идеализации» в поэзии и проповедовал условную стилизацию действительной жизни в духе античного искусства.

Как мы указывали в своем месте, такого рода настроения побудили Шиллера искать путей для возрождения античных идеалов в современном искусстве. Но эти искания привели поэта к тому, что он сам позднее определил как «абстрактные понятия», которые практически оказались бесплодными. Ни в «Валленштейне», ни в «Марии Стюарт», ни в «Орлеанской

деве» Шиллер даже не пытался воплотить свои «абстрактные понятия» о воскрешении строгой формы греческой трагедии и применении ее в исторической драме. Через все письма Шиллера за годы работы над названными драмами проходит мысль о том, что сюжет их не подходит для создания трагедии в античном духе, что достижения античной трагедии нужно использовать, но что собственно каждый сюжет требует своей формы, и поэтому форма трагедии вечно находится в становлении и в процессе развития. Однако идея о создании драмы в чисто античном духе, в котором уродливый и враждебный искусству жизненный материал путем облечения его в величественные и гармоничные формы древней трагедии облагораживается и превращается, таким образом, в «идеальное искусство», не покидала Шиллера все эти годы. Это была элегическая тоска поэта по счастливой доле «певцов минувшего», то есть античности. По мнению Шиллера, самое трудное для создания трагедии в идеальной античной форме состояло в нахождении подходящего сюжета.

Таким сюжетом оказалась Шиллеру трагическая история вражды двух братьев — князей средневековой Мессины (столицы Сицилии), любящих одну и ту же девушку. В Сицилии в ту эпоху бытовали и как бы перемежались три культуры: остатки античности с преданиями о богах, всеильном роке и т. д.; христианство, утвердившееся как официальная религия; магометанство, сменившее христианство при завоевании Сицилии арабами, и, наконец, снова христианство, вернувшееся вместе с новыми завоевателями — норманнами. Этот историко-культурный фон и жизнь народа, не совсем еще забывшего античную мифологию и древние обычаи, казались Шиллеру наиболее подходящими для создания трагедии в античном духе.

Но по существу дело было не только в сюжете; вопрос шел о том, возможно ли посредством условной стилизации жизненного материала создать произведение, соответствующее величественной и строгой форме греческой трагедии. Во вступительной статье к «Мессинской невесте» — «Об употреблении хора в траге-

дии» — Шиллер заявляет, что важнейшим шагом по пути к подлинной трагедии явилось бы (наряду с введением метрического языка) возрождение хора: «Введение хора было бы последним решительным шагом, и если бы он даже послужил поводом только к тому, чтобы открыто и честно объявить войну всякому натурализму в искусстве, то он стал бы для нас живой оградой, посредством которой трагедия совершенно отделилась бы от действительного мира и сохранила бы свое идеальное основание, свою поэтическую свободу».

Попытка преодолеть враждебный искусству характер буржуазного общества путем искусственного перенесения формы древнегреческой трагедии в современную трагедию оказалась чистойшей утопией, и драматический эксперимент Шиллера потерпел неминуемую художественную неудачу.

Путь, к которому Шиллер призывает в предисловии к «Мессинской невесте», это ложный путь художественной стилизации, отделения существенного в жизни, как предмета искусства, от реальной действительности и перенесения его в отвлеченно-эстетический «идеальный» мир.

Действие «Мессинской невесты» происходит в XI—XII веках и приурочено к тому моменту, когда норманские завоеватели победили арабов, владевших ранее Сицилией, и подчинили ее своему господству. Коренное население еще хорошо помнило прежние годы своей национальной независимости и свободы и только ждало удобного случая, чтобы прогнать чужеземных завоевателей. Но этот исторический конфликт не нашел отражения в драме. В ней изображается княжеский дом, который превратился в очаг преступлений и злодеяний, и, проклинаемый всеми, неумолимо погибает под ударами возмездия за совершенное предком этого княжеского рода преступление.

Кровосмесительная любовь Дон Мануэля к сестре Беатриче, убийство его братом, Дон Цезарем, который также любит Беатриче, и, наконец, самоубийство Дон Цезаря на глазах матери и сестры — все эти события, составляющие содержание трагедии, показаны

Шиллером как следствие неумолимого рока, тяготеющего над княжеским родом.

«Мессинская невеста» разделена на три эпизода, из которых два происходят в доме вдовствующей княгини-матери Изабеллы, а третий в саду — в убежище Беатриче. Действующих лиц всего пять: Изабелла, ее два сына — Дон Мануэль и Дон Цезарь, ее дочь Беатриче и верный слуга Диэго. Хор составляют дружины обоих братьев. По античному образцу введены вестники. Строго соблюдено единство времени — все действие драмы совершается в пределах одних суток.

Княгиня-мать вызвала враждующих между собой сыновей в город, чтобы помирить их. На этом свидании она собирается представить сыновьям их сестру, которая тайно воспитывалась в монастыре и о существовании которой оба брата ничего не знали. Но предполагаемый день примирения и радости превращается в день неслыханных злодеяний, завершающих греховную и кровавую историю рода. Первое из этих преступлений, как узнаем мы со слов Изабеллы, было совершено родоначальником княжеской семьи, завоевавшим Сицилию и утопившем в крови свободу жителей острова. Преступления совершались и в самой княжеской семье: отец Дон Мануэля и Дон Цезаря отнял у своего отца супругу и за это был им проклят.

Князь увидел однажды страшный сон: на брачном ложе выросли два лавровых куста, а между ними лилия, которая объяла их огнем и сожгла. Он обратился к звездочету за истолкованием сна. Звездочет сказал, что у князя родится дочь, которая погубит своих братьев и весь княжеский род. Вскоре после этого у князя рождается дочь, и он приказывает убить новорожденную. Но Изабелла спасает Беатриче и тайно отсылает на воспитание в монастырь.

Далее со слов обоих братьев зрители узнают о том, как каждый из них встречается с Беатриче и, не подзревая о том, кто она, влюбляется в нее. Таким образом, возникновение трагического конфликта вынесено, как и в «Марии Стюарт», за рамки трагедии, начинающейся со сцены примирения между враждующими братьями. Действие быстро подходит к траги-

ческой развязке: узнав в невесте Дон Мануэля любимую девушку, Дон Цезарь в припадке ревности убивает брата и сам кончает самоубийством. Так исполняется страшное предсказание оракулов, так «путаный клубок распутывает рок неумолимый».

Идея рока в «Мессинской невесте» во многом отличается от ее трактовки в «Валленштейне», в котором роковое предопределение Шиллер видел в том, что историческая необходимость и существующие общественные условия делают человека преступным даже помимо его воли. Понимание идеи предопределения в драме Шиллера не имеет ничего общего и с античным пониманием рока. В «Мессинской невесте», в которой тематика является не социальной, а этической, рок выступает как символ, абстракция морально-этических законов. Шиллер вкладывает в понятия рока этический принцип, согласно которому одно зло неизбежно порождает другое и жизнь с железной неумолимостью налагает кару за всякое нарушение нравственности, независимо от того, явилось ли это нарушение преднамеренным или невольным. При этом само собой разумеется, что Шиллер отнюдь не видел в этом никакой мистической предопределенности, ибо он был в достаточной степени сыном XVIII века, чтобы не верить в существование потусторонних сил.

Как известно, вскоре вслед за появлением «Мессинской невесты» в романтической литературе получает значительное развитие жанр трагедии «рока». Но у реакционных романтиков, от зачинателя этого жанра немецкого драматурга Захарии Вернера до австрийского поэта Грильпарцера, понятие рока приобретает именно тот мистический смысл, какого оно не имело у Шиллера. Реакционный романтизм возрождал религиозно-мистические верования, противопоставляя их рационализму XVIII века. Идеологическая основа понятия рока у Шиллера и у реакционных романтиков была различной. Шиллер воплощал в роке понятие справедливого возмездия за отступления от нравственных законов, тогда как для реакционных романтиков рок является символом непонятных им со-

циальных закономерностей, несших гибель старому феодальному строю, сторонниками которого они были.

Как обычно, Шиллер и на этот раз, по окончании драмы, читал ее в небольшом кругу знакомых и друзей — писателей, художников и актеров Веймарского театра. Драма встретила вежливо-сдержанную оценку, а введение хора в трагедию было с откровенностью осуждено. Все чувствовали искусственность этого произведения, отсутствие органической связи хора с развитием действия. 3 июля 1803 года «Мессинская невеста» была поставлена на сцене Веймарского театра. Театральная и литературная критика отметила и похвалила красоту лирических монологов, пламенное воодушевление и сильные страсти действующих лиц, но с полным единодушием признала бесплодность попытки воскрешения древнегреческой трагедии. Шиллер и сам понял это.

То обстоятельство, что драма как художественное произведение в целом не удалась, отнюдь не означает, что она была вообще лишена художественных достоинств. Белинский в 1841 году опубликовал рецензию на русский перевод «Мессинской невесты», в которой отмечает полную неудачу Шиллера в попытке воскресить античную трагедию и подчеркивает, что «хотя идея предопределения и производит на душу неприятное, антипоэтическое впечатление, как ржавая и скрипучая пружина», однако, — продолжает он, — «трагедия Шиллера есть высокое произведение в своем роде: пламенное, бурное, порывистое одушевление, шиллеровский пафос, раздирающие душу трагические положения, превосходные стихи, волны лиризма, разливающегося широким потоком, — вот отличительные качества «Мессинской невесты»¹.

При всех пороках идеалистической концепции Шиллера «Мессинская невеста» остается произведением, принадлежащим к классическому периоду немецкой литературы. Даже в своей художественной неудаче Шиллер оказывается бесконечно выше реакционных романтиков.

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., под ред. С. А. Венгера, т. VI, стр. 168.



Глава девятнадцатая

«Вильгельм Телль». — Обработка швейцарского народного сказания о Вильгельме Телле. — Характер народно-демократической революции, изображенной в драме. — «Вильгельм Телль» как народная драма. — Основные моменты борьбы народа за свое освобождение.

За свой народ, за родину восстаньте,
Боритесь за святые их права!

(«Вильгельм Телль».)

I

Работа над «Мессинской невестой» не отвлекла Шиллера от основной линии его творческих и идейных исканий, от поисков сюжета, который мог бы быть положен в основу подлинно народной драмы, воплощающей большой идейно-исторический конфликт, значительный и важный для современности.

Шиллер был все же прежде всего поэтом современности — «новейшим из всех новых поэтов». — по меткому определению Гумбольдта, и откликаться на потребности своего времени, разрешать задачи, поставленные эпохой, было для него органической необходимостью. С осени 1802 года Шиллер окончательно останавливается на сюжете из истории национально-освободительной борьбы Швейцарии XIV века, о котором он впервые услышал от Гете. Последний осенью 1797 года путешествовал по Швейцарии. В письме от

14 октября он написал Шиллеру, что собирается обработать поэтическое швейцарское народное сказание о Вильгельме Телле и с этой целью осматривает Фирвальдштеттское озеро, а также другие места, где, по преданию, происходила борьба трех швейцарских кантонов за освобождение от австрийского владычества. Но Гете так и не обработал этого сюжета.

Зато для Шиллера сюжет, предложенный Гете, его живой рассказ о людях, событиях, швейцарской природе и особенно идея борьбы за свободу и национальную независимость, вдохновлявшая швейцарцев, были настоящей находкой. После длительной подготовительной работы он в августе 1803 года начал писать, а 18 февраля 1804 года закончил драму о Вильгельме Телле.

Основным источником фактов для Шиллера послужила хроника Эгидия Чуди, написанная в XVI столетии. В этой хронике, близкой «по духу Геродоту или даже Гомеру», как говорил Шиллер, уже содержатся все главные моменты действия драмы. Чуди повествует о бесчинствах австрийских ландфохтов в швейцарских кантонах, об образовании тайного союза поселян для освобождения страны от ига чужеземных угнетателей; повествует он, с указанием места и времени, и о всех других подробностях, в частности, о столкновении Телля с ландфохтом Гесслером, о том, как Телль отказался поклониться выставленной на шесте шляпе и как ландфохт в наказание за это заставил его выстрелом из лука сбить яблоко с головы сына.

Кроме Чуди, Шиллер использовал хроники Эттерлинга и Штумпфа, также написанные в XVI столетии. Само восстание трех швейцарских кантонов (Швиц, Ури и Унтервальден) против Австрии и подвиг Вильгельма Телля Чуди приурочивает к XIV столетию (ноябрь 1307 года). Немецкий историк Иоганн фон Мюллер, работы которого также использованы Шиллером, утверждал, что Вильгельм Телль — историческое лицо, что изложенный в хронике Чуди рассказ о тайном союзе трех лесных кантонов и возникновении из него швейцарского союза, соответствуют истори-

ческой истине. Но позднее историческая наука доказала, что сообщения Чуди основаны на народных преданиях, а не на документально подтверждаемых фактах.

Предание о Вильгельме Телле еще до Шиллера привлекало внимание драматургов. Но все эти обработки народных сказаний о легендарном герое и борьбе за национальную независимость швейцарцев, как, например, произведения Циммермана или Бодмера, написанные в 70-х годах XVIII века, давным-давно забыты. Большого внимания заслуживает драма «Вильгельм Телль» французского писателя Лемьера, которая пользовалась немалым успехом до и во время французской революции. Лемьер создал из Телля образ аскетического народного трибуна типа древнеримского Брута, излюбленного героя писателей Просвещения и якобинцев.

Одним из основных недостатков авторов всех прежних драматических обработок сказания о Телле был ограниченный, локальный подход к этой теме. Шиллер с самого начала почувствовал опасность такого подхода. Когда Гете сообщил ему осенью 1797 года, что он занят первыми песнями о Телле, Шиллер ответил, что замысел произведения очень интересен, но ему лично кажется, что «изобразив такой узко ограниченный мир, следовало бы из этой узости локально-характерного бросить взгляд на дальнейшие перспективы развития человеческого рода. Так из узкого ущелья человек смотрит на открывающийся впереди простор необъятной равнины»¹.

Этот взгляд и лег в основу трактовки темы самим Шиллером. Сохраняя характерные местные, национальные черты сюжета, Шиллер расширяет единичное и местное явление до исторически типического и раздвигает узкие рамки восстания швейцарских пастухов, превратив его в типическое изображение борьбы целого народа против чужеземного ига, за свободу и независимость родины.

¹ Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Verlag von Philipp Reclam, Leipzig, Band II, S. 174—175.

Поэт ясно отдавал себе отчет в трудностях, стоявших перед ним при обработке сказания о Телле. «...Здесь надо,— пишет он Кернеру 9 сентября 1802 года,— наглядно и убедительно показать на сцене целый народ в определенных местных условиях, целую отдаленную эпоху и, что главное, совершенно местное, почти что индивидуальное явление» (т. VIII, стр. 822). Другими словами, единичное, узколокальное явление надо было поднять до исторически типического.

Шиллер блестяще справился с этими трудностями. В «Вильгельме Телле» во всей полноте проявилась творческая мощь гениального драматурга. По мастерству массовых народных сцен, по реализму в обрисовке отдельных персонажей, представляющих определенные социальные группы и сословия, «Вильгельм Телль» схож с «Лагерем Валленштейна».

По сравнению с «Валленштейном» Шиллер сделал значительный шаг вперед в методе изображения исторических событий и обрисовки представителей народа. В трилогии, как мы отмечали, было раздвоение реального и идеального планов действия, положительные герои оказывались как бы вне и над средой, в которой проявлялись закономерности действительности; они этим закономерностям не подчинялись. В «Вильгельме Телле» Шиллер отказывается от этой двуплановости. Как история Жанны д'Арк, так и народное сказание о Телле позволили Шиллеру сделать положительных героев представителями реального исторического движения и выразителями той закономерности истории, согласно которой народ является решающей движущей силой в борьбе за свободу и независимость страны.

Недаром в уже цитированном письме Кернеру от 9 сентября 1802 года Шиллер писал, что к сюжету «Телля» публика подойдет с особым «ожиданием», то есть униженная, раздробленная и поработанная Германия времен наполеоновских войн увидит в драме о Телле призыв к восстанию против иноземных завоевателей.

То обстоятельство, что Шиллер расширил рамки узколокального события в трех лесных швейцарских кантонах XIV столетия, придав ему такой широкий обобщающий смысл, вовсе не означает, что драма не сохранила своего местного, национального и исторического характера. Недаром «Вильгельм Телль» до сих пор считается национальным «эпосом» швейцарцев. Раньше чем приступить к работе над драмой, поэт очень подробно изучал не только исторические данные и народные сказания, относящиеся к сюжету, но и географию местности, природные условия и народные обычаи тех времен, в которых происходят события.

Красота и точность изображения пейзажа в «Вильгельме Телле» удивительны еще и потому, что автор драмы, как известно, никогда не был в Швейцарии. На это обстоятельство обратил внимание еще Гете. Подчеркивая в беседе с Эккерманом 18 января 1827 года, что у Шиллера не было знания швейцарской природы, он добавляет: «Все, что в его Телле имеется швейцарского, было ему рассказано мною, но это был человек таких необыкновенных способностей, что он даже по рассказам мог создать нечто, имеющее реальность»¹.

Шиллеру и в данном случае помогла его необыкновенная способность даже при отсутствии наблюдений над реальными явлениями живо и наглядно изображать их.

Для «Вильгельма Телля» характерно исключительно гармоническое сочетание всех частей композиции и стиля. Лирические песни, вставленные в драму («Песнь мальчика-рыбака», «Песнь пастуха», «Песнь альпийского охотника» и др.), выделяются из остальных лирических произведений поэта своим народным тоном и непосредственной близостью к окружающей природе, глубоким проникновением в психологию людей из народа. Здесь Шиллер, как лирик, сумел отрешиться от своей обычной рефлектирующей, субъективной риторической манеры и создал настоящие ше-

¹ Эккерман, Разговоры с Гете, «Academia», М. 1934, стр. 335.

девы лирической поэзии, сделавшиеся вскоре после выхода драмы в свет народными песнями.

В таком же гармоническом сочетании с общим идейным замыслом драмы находятся и многочисленные картины природы. Обстановка, в которой происходит действие, отражает живописную красоту и суровую природу швейцарских Альп. Вообще пейзаж играет важную роль в «Вильгельме Телле». То перед нами идиллическая картина Фирвальдштеттского озера, озаренного ярким солнечным светом, с рыбацкими лодками и песнями рыбаков, то это идиллическое озеро превращается в бурное море, на котором лодка борется с буйными волнами. То же относится к горным и лесным пейзажам. Эпическое величие и суровая красота природы гармонируют с характером населяющего страну простого, героического и свободолюбивого народа.

Как можно судить по письмам Шиллера к В. Гумбольдту и Кернеру во время работы над драмой, она с самого начала мыслилась им как народная драма. Вильгельм Телль — не главный ее герой, а только один из героев. Главный же герой произведения Шиллера — сам швейцарский народ, представленный в драме всеми сословиями, профессиями и т. д. Автор рисует нам картину порабощения страны австрийскими фохтами. В трех характерных эпизодах — с Баумгартеном, Штауфахером и Мельхталем — изображаются произвол и издевательства, творимые над мирными жителями страны. Так, в австрийском замке Росберг кастелян пытался обесчестить жену Баумгартена, который за это убил насильника и вынужден скрываться. В кантоне Швиц мирный поселянин Штауфахер вызвал гнев ландфохта Гесслера своими свободолюбивыми речами. Крестьянин Мельхталь перебил палец фохту Линденбергеру, который хотел угнать пару его волов; фохт отомстил убежавшему крестьянину тем, что выколол его старому отцу глаза. Вдобавок ко всем этим возмутительным актам насилия ландфохт Гесслер возле местечка Альтдорф строит огромную тюрьму-крепость под вызывающим названием «Иго Ури». Всю эту картину порабощения завершает издевательский приказ Гессле-

ра: выставить на видном месте в Альтдорфе шесть с надетой на нем шляпой, перед которой народ обязан под страхом лишения свободы становиться на колени и отдавать почести.

Такие издевательские посягательства на честь, достоинство, свободу и независимость народа не могли не вызвать во всех слоях населения ненависти к поработителям. Рыбак Руоди восклицает: «Когда придет отечества спаситель?» (I, 1). Руоди не одинок. Весь народ стонет под игом чужеземных насильников. В самых низах народа созревает мысль о необходимости организованно бороться с врагом, создается план объединения всей страны для восстания. Замечательно, что простая женщина из народа, Гертруда Штауфахер, подсказывает мужу мысль об объединении трех кантонов для совместной борьбы с поработителями:

Вот мой тебе совет. У нас, ты знаешь,
Давно народ весь ропшет на насилье
Скупца и злого изверга ландфохта.

Я полагаю, было б. хорошо
Совет держать всем вам, кто честно мыслит,
Как сбросить этот небывалый гнет.

(I, 2.)

Когда Штауфахер высказывает опасение, сможет ли «слабое пастушеское племя» дерзнуть на бой «с властителем вселенной», который пришлет орды наемных солдат и задушит швейцарцев, Гертруда возмущенно отвечает: «И вы — мужи! Так действуйте секирой» (I, 2).

После этого мы видим Штауфахера у Вальтера Фюрста, они сговариваются создать тайный союз для руководства организацией народного восстания. Решают послать по десять надежных человек от каждого из трех кантонов на горную поляну Рютли, чтобы обсудить, что делать дальше.

Сцена присяги на Рютли является центральной, узловоей в драме. Здесь собрались достойнейшие представители всех сословий и профессий: тут свободные и крепостные крестьяне, ремесленники, охотники, рыбаки, пастухи, священник и т. п. Всех их объединяет

одна мысль, одно стремление: ненависть к угнетателям родины, горячая любовь к свободе, готовность умереть в борьбе за освобождение страны. На собрании принимается закон: лишать прав швейцарца каждого, кто захочет присягнуть Австрии. Рисуя рабское положение народа, Штауфахер обращается к собравшимся народным представителям с призывом:

Наш этот край, мы им века владели —
И чтоб чужой слуга посмел явиться
Сюда, и нагло цепи нам ковать,
И нас позорить на родной земле!
Да разве нет защиты против гнета?
(Сильное волнение среди крестьян.)
Нет, есть предел насилию тиранов!
Когда жестоко поправны права
И бремя нестерпимо, к небесам
Бестрепетно взывает угнетенный
И вечные права там достает,
Что, неотъемлемы и нерушимы,
В небесной выси звездами сияют.
Вернется первобытная пора,
Когда повсюду равенство царило.
Но если все испробованы средства,
Тогда разящий остается меч.
Мы блага высшие имеем право
Оборонять. За родину стоим,
Стоим за наших жен и за детей!

(II, 2.)

С этими лозунгами собравшиеся принимают клятву объединиться в союз, освободить родину, и — «смерть пусть каждый рабству предпочтет».

Искусный стрелок из лука Вильгельм Телль не присутствовал на тайном собрании. Вначале он придерживается точки зрения, что если никого не тронешь, то и тебя оставят в покое, что надеяться можно «лишь на себя». Когда Штауфахер приглашает его примкнуть к тайному союзу, ибо, «сплотившись, даже слабые могучи», Телль (в прямом противоречии с хроникой Чуди) отклоняет предложение: «Тот, кто силен, всегда сильнее *один*». Изображая индивидуализм Телля, Шиллер в сущности отразил, как художник-реалист, действительные черты, свойственные швейцарскому крестьянину.

Эта точка зрения Телля лишней раз доказывает, что

не он является главным героем драмы. Его выстрел — только сигнал к народному восстанию, которое было подготовлено заранее и ждало лишь подходящего момента. Но Телль не чужд общенародному делу освобождения. На вопрос Штауфахера, может ли родина рассчитывать на него, когда придет нужда в самозащите, Телль отвечает:

Я не умею помогать словами.
А делом захотите вы ответа,
Зовите Телля — он пойдет за вами.

(I, 3.)

И действительно, когда шляпа была выставлена на шесте в Альтдорфе, весь народ обходил это место, чтобы не отдавать унижительных почестей этому чучелу. Телль же с маленьким сыном гордо проходит мимо шеста со шляпой и не снимает головного убора. Остановленный стражей и пойманный на месте «преступления» лично ландфохтом, Телль обещает этого больше не делать, но Гесслер знает, с каким опасным противником он имеет дело. Он заявляет, что Теллю будет дарована жизнь только при условии, если он, известный своим искусством стрелять из самострела, благополучно собьет яблоко с головы своего сына. Это новое проявление насилия еще больше усиливает ненависть Телля и всего народа к Гесслеру. После удачного выстрела Гесслер приказывает, несмотря на данное слово, заковать Телля и увезти его в тюрьму. Причиной этого явилось то, что когда Телль прицеливался в яблоко на голове сына, он вынул из колчана и вторую стрелу с целью убить Гесслера, если первая убьет ребенка. Гесслер знает силу Телля, знает и надежды, которые возлагает на него народ. Обращаясь к собравшимся на площади в Альтдорфе, ландфохт говорит:

Бунтовщики, вы против государя,
Лелеете надежду на мятеж.
Я знаю вас... я вижу вас насквозь...
Я выхватил его из всей толпы,
Но знаю, все к его вине причастны.

(III, 3.)

После всего этого Телль не может уже доверять ни одному обещанию Гесслера. Когда во время пере-

езда на озере поднимается буря и спасти лодку может только один Телль, ландфохт приказывает его расковать и обещает ему в случае спасения свободу. Справившись со своей задачей, Телль выпрыгивает на берег и направляется к ущелью недалеко от Кюснахта, чтобы дожидаться проезжающего по этой дороге Гесслера. Здесь он становится свидетелем еще одной гнусности и бесчеловечности ландфохта по отношению к поработанному народу: крестьянка Армгарда с детьми преграждает Гесслеру дорогу, падает на колени и просит освободить ее мужа — бедняка, сидящего уже полгода без следствия и суда в тюрьме. В тот момент, когда Гесслер, отталкивая ее, с яростью клянется, что укротит дерзкое упорство непокорных швейцарцев и подавит дух свободы, его грудь пронзает стрела Телля. С возгласом «свобода хижинам и мир невинным» Телль выходит из своей засады на дорогу, где начинает собираться народ.

Таким образом, Телль переживает определенную эволюцию. Жизненные обстоятельства оказывают на него воздействие, он проходит школу борьбы и, перевоспитываясь под ее влиянием, освобождаясь от присущего ему индивидуализма, приходит к участию в общенародном деле.

Выстрел Телля становится сигналом для народного восстания: разрушают крепость «Иго Ури», в селах — набат, зовущий народ к восстанию, в горах горят костры, цитадели австрийских фохтов везде сравниваются с землею. Все, в чем клялись на Рютли, свершено: страна освободилась от чужеземных угнетателей, восстановлена независимость родины, и три лесных кантона образуют швейцарское государство. Последнее действие — перед домом Телля — изображает народное ликование после освобождения.

При характеристике «Вильгельма Телля» нельзя пройти мимо вопроса, зачем собственно Шиллеру понадобилась в конце драмы совершенно ненужная и со всем ходом действия никак не связанная сцена встречи Телля с Паррицидой — швабским герцогом Иоганном, из корыстных целей убившим своего дядю, германского императора из дома Габсбургов. Созда-

ние этой сцены не без основания приписывается влиянию некоторых лиц из круга веймарского двора, которые были немало шокированы прославлением в драме Шиллера акта политического убийства. Осуждение поступка Паррициды Теллем должно было смягчить это впечатление. В этом отношении интересно высказывание Гете в беседе с Эккерманом 16 марта 1831 года. Вот что об этом пишет Эккерман: «Мы беседовали также о заключении Телля, и я высказал свое изумление тому, что Шиллер мог впасть в ошибку и унизить своего героя неблагоприятным отношением к бежавшему герцогу швабскому, которого он строго осуждает, в то время как похваляется своим собственным деянием. «Да, это с трудом постижимо, — сказал Гете. — Но Шиллер, как и другие, был подвержен влиянию женщин, и если в данном случае мог допустить такую погрешность, то это произошло скорее вследствие таких влияний, нежели по непосредственному побуждению его собственной благородной природы»¹. Так ли было в действительности, как думает Гете, трудно сказать, но во всяком случае сцена встречи Паррициды с Теллем производит впечатление какого-то искусственно пристегнутого привеска к драме, созданного, повидимому, уже после того, как произведение было закончено.

Ни одна драма Шиллера не вызвала такой ожесточенной полемики, как «Вильгельм Телль». Ибо ни в одной из них не был столь прямо и остро поставлен вопрос о народно-демократической революции или «народном самоосвобождении». Для немецких буржуазных историков прусской ориентации (например, Трейчке и др.) с их требованием национального объединения страны путем «революции сверху», по методу Бисмарка, так наглядно показанное Шиллером демократическое «самоосвобождение» народа от чужеземных угнетателей и национальное объединение страны в демократическое миролюбивое государство снизу, силами самого народа, было совершенно неприемлемо.

¹ Эккерман, Разговоры с Гете, «Academia», М. 1934, стр. 577—578.

Отрицательное отношение реакционных историков литературы всех мастей к демократическим идеям драмы, особенно же к эпизоду убийства ландфохта Гесслера Теллем, вполне понятно. С другой же стороны, некоторые «ульטרалевые» мелкобуржуазные критики, выдавая высказывания отдельных действующих лиц в драме, исторически оправданные для XIV века, за собственные политические взгляды автора, всячески стараются умалить свободолобивый характер этого произведения или вовсе его отрицать. Такой упрощенческий подход извращал драму не меньше, чем откровенные нападки со стороны реакционных историков литературы.

Несомненно, что и в «Вильгельме Телле» сказано отрицательное отношение Шиллера к французской буржуазной революции. При этом теперь существо вопроса уже не ограничивалось для него осуждением якобинского террора 1793 года. В последние годы жизни Шиллер судил о французской революции по такому ее результату, как захватнические войны бонапартовской Франции. В них он видел отражение «великого идола времени» — «пользы», то есть буржуазной наживы. Его же идеалом была демократическая революция, свободная от подобных явлений.

Выше уже отмечалось, что французской революции Шиллер противопоставлял революцию в Нидерландах XVI века. Народ Нидерландов изображался им «самым миролюбивым из всех народов» (т. VII, стр. 2), как «мирное население рыбаков и пастухов, живущее в забытом уголке Европы» (т. VII, стр. 3). Только тогда, когда испанский деспотизм покусился на свободу этой маленькой страны, «простой в своей политической мудрости, как и в своих нравах, народ осмеливается опереться на старинный трактат» (т. VII, стр. 3) и требовать свободы. И когда надменная тирания отказывает ему в этом, народ, доведенный до отчаяния, прибегает к мечу, восстает и выгоняет из своей страны наглого деспота. Нидерландская революция, в которой «угнетенное человечество борется за свои благороднейшие права» и сбрасывает цепи рабства, благодаря единодушию и самоотверженности

храброго народа одерживает в конце концов победу «над страшными хитросплетениями тирании» (т. VII, стр. 1).

Даже при самом беглом сравнении этой концепции нидерландской революции с народно-демократическим восстанием, нарисованным в «Вильгельме Телле», сходство их бросается в глаза. Здесь такой же простой, миролюбивый, не тронутый язвами буржуазной цивилизации швейцарский народ, отстаивающий свою свободу и независимость, опирающийся на старинные права и договоры; здесь такой же свободолюбивый народ, который для самозащиты берется за меч и прибегает к ответным актам насилия лишь тогда, когда чужеземные угнетатели своим глумлением и произволом доводят его до отчаяния.

Шиллер до конца жизни сохранил несколько идеализированные понятия о преимуществе докапиталистических ступеней в развитии общества перед капиталистическими. Эти симпатии поэта сказались и на обработке народного сказания о Вильгельме Телле.

Создав драму, посвященную освобождению народа от чужеземных угнетателей силами самого народа, Шиллер сознательно подчеркивает разницу характера и результатов этого народно-демократического освобождения от тех результатов, к которым привела французская буржуазная революция,— к бесконечным завоевательным войнам, к захвату чужих земель, к лишению свободы и национальной независимости более слабых народов. Эти мысли поэт изложил в созданном одновременно с драмой стихотворении «Вильгельм Телль». Картина Европы эпохи наполеоновских войн рисуется здесь в следующем виде:

Когда глухие силы раздвоятся,
И ярость слепо жжет огонь войны,
И справедливость может затеряться
В раздоре партий, и обнажены
Бесстыдства все, и может прикасаться
К святыням произвол, и снесены
Все страны с якорей и полны гневом,—
Тогда нет места радостным напевам.

(Т. I, стр. 314, перев. Ю. Анисимова.)

Совершенно другую картину представляет собою освободительная борьба швейцарского народа:

Когда ж народ, пастушески-смиранный,
Чужого не ища, спасая честь,
С себя свергает вдруг ярем надменный,
Когда и в гневе справедливость есть
И в счастье скромность, — это ли не ценно?
Бессмертье здесь, и здесь рождается песнь.
И вот тебе я шлю даянье это —
Ведь все великое тобой пригнето.

Свои симпатии к идеализированной патриархальной демократии поэт не скрывает и в драме. Представитель старого дворянства, барон Аттинггаузен, утром перед началом рабочего дня по древнему обычаю выпивает с работниками чашу вина, а вечером беседует с ними о делах. Он чувствует себя членом общей крестьянской семьи, вместе с народом глубоко переживает позор чужеземного ига и готов присоединиться к общенародной борьбе с поработителями родины. Совсем иным показан племянник барона Ульрих, приверженец присоединения страны к Австрии: его прельщает блеск рыцарских турниров, мощь династии Габсбургов, богатая дворянская знать. Ульрих с презрением отклоняет честь принадлежать к «крестьянской знати», не хочет заседать в народном суде рядом со своим слугой. Старик Аттинггаузен вынужден признать, что дворяне изменяют принципам «святого дела родины своей», что

Манят за наши горы молодежь
Чужой страны могучие соблазны.

Зачем я здесь? Давно погребены
Все, с кем я вместе действовал и жил.
Мой век ушел в могилу. Счастлив тот,
Кто жить не будет с *новым* поколеньем!

(II, I.)

Шиллер прекрасно понимает, что эта патриархальная аристократия обречена на гибель; весь ход общественно-исторического развития привел к тому, что она стала анахронизмом и вынуждена уступить место в руководстве страной новым силам — демократиче-

ским силам из народа. Когда Аттинггаузен на смертном одре узнает, что простой народ без рыцарей заключил тайный союз для освобождения родины от чужеземных тиранов, он восклицает:

Как, без поддержки рыцарства крестьянин
Дерзнул подобный подвиг предпринять?
О, если он в свои так верит силы,
Тогда ему мы больше не нужны,
В могилу можем мы сойти спокойно.
Бессмертна жизнь... иные силы впрямь
К величию народы поведут.

Уходит старое — не то уж время:
Среди развалин снова жизнь цветет.

(IV, 2.)

Умиравшему Аттинггаузену смена дворянско-феодалного строя новым представляется как некий органический процесс, совершающийся путем обоюдных уступок. Такова же точка зрения самого Шиллера, и она находит отражение в драме. В процессе народного восстания, сигналом к которому послужил выстрел Телля, племянник умершего барона Ульрих примыкает к движению за освобождение родины и дарует своим крепостным свободу. С другой стороны, представители народа, заключая на Рютли тайный союз для освобождения страны, в свою очередь делают уступки старым порядкам. Вальтер Фюрст обращается к собравшимся представителям народа со словами:

Цель наша — свергнуть ненавистный гнет
И отстоять старинные права,
Завещанные предками. Но мы
Не гонимся разнузданно за новым.
Вы кесарево кесарю отдайте,
И пусть вассал несет свой долг, как прежде.

(II, 2.)

И Вальтер Фюрст и председатель тайного собрания Релинг советуют крестьянам платить, как и раньше, подати тем, от кого они получили свой лен. Так, путем взаимных уступок, мыслится смена общественного строя. Однако при всех оговорках Шиллера относительно социальных преобразований несомненно, что в

«Вильгельме Телле» вопрос о национальном освобождении швейцарского народа неразрывно связан с уничтожением социального гнета, хотя это, по мнению поэта, должно произойти без совершения революционного переворота.

Несмотря на ограниченность этой программы, явно направленной против методов французской революции, мы со всей несомненностью видим, что она — не главное для Шиллера. Величие шиллеровской драмы заключается в том реализме, с каким он показал широкое народное движение, осуществляющее задачу освобождения страны от чужеземного ига. В этом смысле «Вильгельм Телль» является вершиной народности и реализма в драматургии Шиллера.

Первые же постановки «Вильгельма Телля» превзошли все ожидания автора. Пафос свободы, пламенный патриотизм простого народа, убедительный показ силы и сплоченности народных масс и их успеха в освободительной борьбе против чужеземных угнетателей — все эти благородные идеи драмы воодушевляли зрителей и напоминали им о собственном национальном унижении под пятой чужеземных завоевателей. Прусские и австрийские власти всячески старались не допускать «Вильгельма Телля» на сцену, запрещали его постановку, а если и разрешали, то выбрасывали из текста наиболее сильные строки, прокинутые свободолобием. В таком виде драма, например, была поставлена известным актером и директором Прусского национального театра в Берлине Ифляндом. Как старый друг Шиллера и почитатель его драматического гения, Ифлянд сперва обратился к автору с просьбой переработать наиболее революционные места в драме, так как они, по его мнению, могли бы «дурно» повлиять на народные массы, что в свою очередь будет «не к добру Европы».

Речь шла, в частности, об изречении Аттинггаузена о конце исторической роли дворянства в руководстве страной и о приходе ему на смену людей из простого народа, а также о выступлении Штауфахера на

Рютли, в котором он говорит о том, что есть «предел насилию тиранов» и что угнетенному остается прибегнуть к помощи «разящего меча» (II, 2).

Шиллер ответил Ифлянду 14 апреля 1804 года: «Пересылаю вам, многоуважаемый друг, измененный вариант трех сомнительных мест. Было бы хорошо, если бы они удовлетворили вас. Иначе я написать не мог, не противореча духу всего произведения, потому что при таком сюжете, как Вильгельм Телль, приходится затрагивать струны, звучащие хорошо не для всех ушей. Если эти места в их теперешней редакции не могут быть произнесены, то в данном театре нельзя вообще играть «Телля», потому что там вся его тенденция, как она ни чиста и справедлива, не может не вызвать возмущения» (т. VIII, стр. 850—851).

Ифлянд не послушался Шиллера и просто-напросто выбросил эти места. Но сам по себе этот эпизод с постановкой драмы на сцене Прусского национального театра, а также вышеприведенное письмо автора, представляет большой интерес. Как видно из письма, Шиллер придавал этим местам важное значение для понимания идеи всей драмы в целом.

На сцене Веймарского театра «Вильгельм Телль» был сыгран 17 марта 1804 года и имел огромный успех. Автор тогда еще не предполагал, что эта драма будет его последним законченным произведением для сцены.





Глава двадцатая

Последние годы жизни в Веймаре.— Новые творческие замыслы.— Смерть.

Себе и нам на радость ежечасно
Работал он, мешая день и тьму,
И радостно встречал, достойным занят,
Те сумерки, когда в нас сила вянет.

(Гете, «Эпиграмм к Шиллеру» «Колоколу».)

I

Последние два-три года жизни Шиллера проходят в постоянной жестокой борьбе с тяжелой болезнью. Но он не падал духом. Несмотря на физические страдания и слабость, он неустанно работал, никогда не останавливаясь на достигнутом, постоянно идя вперед в своем творческом развитии. «Каждую неделю, — рассказывает Гете, — он являлся другим, все более совершенным; при каждой новой встрече мне казалось, что он продвинулся в начитанности, учености, зрелости суждения»¹.

Наряду с напряженной творческой работой Шиллер до конца жизни принимал участие в деятельности Веймарского театра, редактировал новое издание

¹ Эккерман, Разговоры с Гете, «Academia», М. 1934, стр. 270.

своих драм. Для все усиливавшегося в последние годы жизни интереса Шиллера к драматическому творчеству Шекспира характерно, что уже смертельно больной поэт внимательно отредактировал немецкий перевод «Отелло», сделанный молодым Г. Фоссом, сыном переводчика Гомера.

Осенью 1803 года Гете и Шиллер много хлопотали о том, как бы улучшить работу Йенского университета; по этому поводу оба они часто бывали в Йене, где ближе сошлись с Гегелем, читавшим там лекции по философии.

К этому времени увлечение Шиллера философией Канта давно уже прошло: он теперь скептически относился ко всяким «общим отвлеченным понятиям», не только к абстрактной идеалистической философии и эстетике, но и к своим собственным прежним теоретическим исследованиям в этой области. Когда Кернер в 1804 году обращает внимание своего друга на выход в свет «Эстетики» Жан Поля Рихтера, поэт отвечает ему в письме от 10 декабря: «Эстетику Рихтера я еще не видел. Долгая отвычка от всех теоретических взглядов на искусства и всякого умничания сделали меня тупым в этом отношении, а пустая метафизическая болтовня философов искусства внушила мне отвращение ко всякому теоретизированию. На деле эта духовная операция не уживается с практикой, потому что в данном случае необходимо выводить законы из реальных предметов, а не исходить из общих формул, которые здесь нисколько не помогают делу» (т. VIII, стр. 857). Но отрицательное отношение поэта к «пустой метафизической болтовне философов искусства» вовсе не означает, что он к концу жизни вообще стал отклонять немецкую классическую идеалистическую философию, современником которой он был и со всеми основными представителями которой — Кантом, Фихте, Шеллингом и Гегелем — он был лично знаком.

Выше мы уже приводили письмо Шиллера к Вильгельму Гумбольдту от 2 апреля 1805 года, где поэт таким образом определяет свое отношение к идеалистической философии своего времени: с одной стороны, он жалеет, что сам когда-то принадлежал к сторон-

никам этой «умозрительной философии», которая его затем «отпугнула своими формулировками», но, добавляет поэт, «глубокие основные идеи идеалистической философии остаются для меня вечной ценностью, и только из-за нее одной можно считать себя счастливым, что живешь в такое время» (т. VIII, стр. 863).

Как отчетливо показывают письма Шиллера за последние годы его жизни, к глубоким основным идеям этой философии он причислял прежде всего установление законов развития, движения, согласно которым «искусство нужно рассматривать, так же как и философию, как нечто, всегда находящееся в становлении и никогда не останавливающееся, то есть рассматривать их динамически, а не атомистически». Возможно, что более близкое знакомство с Гегелем и беседы с ним усилили интерес Шиллера к диалектике. У нас нет прямых данных о содержании бесед между поэтом и философом; известно только, что Шиллер ценил Гегеля, но упрекал его в «неясном изложении», которое он вообще считал «немецким национальным недостатком».

В декабре 1803 года в Веймар приехала (вместе с Бенжаменом Констаном) известная французская писательница мадам де Сталь, изгнанница из наполеоновской Франции. Так как Гете в это время болел, то на Шиллере лежала обязанность занимать гостей и дать им представление о немецкой литературе и философии того времени. Мадам де Сталь, это «самое подвижное и разговорчивое из всех созданий», произвела на Шиллера хорошее впечатление как «образованнейшее и остроумнейшее существо женского пола», но когда беседы с ней продолжались неделю за неделей, то он начал тяготиться этой, как он выражается в письме к Кернеру от 4 января 1804 года, «французской философшей», висевшей у него на шее в «самую рабочую пору» (т. VIII, стр. 845). Мадам де Сталь лишь весной 1804 года покинула Веймар и переехала в Берлин. Позднее она издала известную книгу «О Германии» с блестящей характеристикой немецкой классической литературы; немало сведений для этой книги писательница почерпнула из бесед с Шиллером.

К этому времени умственная жизнь в Веймаре все больше и больше замирала. В 1803 году умер Гердер. Гете все больше уклонялся от общества и с 1801 года совершенно погрузился в занятия естественными науками, сделался «отшельником». Шиллера крайне тяготила эта провинциальная затхлая атмосфера.

«С каждым днем,— пишет он Вольцогену 20 марта 1804 года,— мне нравится тут все меньше и меньше, и, право, не хочется умереть в Веймаре. Относительно же того, куда бы мне переселиться, я еще не решил» (т. VIII, стр. 850). Его тянуло на широкую арену общественной и литературной жизни, тянуло к тем народным массам, для которых он творил, которые были восторженными зрителями его могучих драм на подмостках театров в больших городах. Поэтому, когда пришло приглашение от старого друга, актера Ифлянда, который был директором Прусского национального театра и за последние годы ставил все основные драмы Шиллера, приехать на некоторое время в гости в Берлин, поэт согласился и отправился туда со всем семейством.

В Берлине Шиллер пробыл три недели — с 1 по 21 мая 1804 года. Как приглашавшим, так и приглашенному цель этой поездки была ясна: нащупать почву для окончательного переселения драматурга в Берлин. Не только Ифлянд, но и другие влиятельные лица желали этого, и так как при прусском дворе за этот план особенно ратовала королева Луиза, то от короля Фридриха Вильгельма III нетрудно было добиться согласия на три тысячи талеров субсидии в год и должность профессора в университете, если Шиллер согласится переселиться в Берлин.

Поэт серьезно взвешивал это предложение. Оно не только избавило бы его от материальных забот, но главное предоставило бы ему, как драматургу, широкое поле деятельности в большом театре и в большом городе. О преимуществах такой жизни он пишет Вольцогену 16 июня 1804 года: «Ты знаешь, что за это время я побывал в Берлине. Не нашел там ничего особенного, но проводить там несколько месяцев в году было бы приятно и полезно. Я чувствовал потреб-

ность двигаться по чужому большому городу. В конце концов мое назначение — писать для широкого мира, мои драматические произведения должны воздействовать на этот мир, а здесь я чувствую себя в таких мелких, стесненных условиях, что чудо, как я могу еще создавать что-либо, предназначенное для большего» (т. VIII, стр. 852).

И тем не менее пришлось отказаться от заманчивого приглашения. Главной причиной отказа, несомненно, послужило резкое ухудшение здоровья, усиление общей слабости организма. Шиллер откровенно написал веймарскому герцогу об условиях приглашения в прусскую столицу и просил прибавить ему к получаемой ежегодно субсидии в четыреста талеров еще четыреста; в таком случае он считал бы себя в материальном отношении более или менее обеспеченным и остался бы жить в Веймаре. Герцог согласился, и поэт известил берлинских друзей о своем решении остаться в Веймаре.

В 1804 году должно было состояться бракосочетание веймарского наследного герцога Карла Фридриха с великой княгиней Марией Павловной, сестрой Александра I. В связи с этим придворным событием ожились отношения между Веймаром и Петербургом. Вильгельм Вольцоген, как камергер герцога, и его жена Каролина, свояченица Шиллера, как влиятельная придворная дама, играли большую роль в подготовке предстоящей свадьбы.

Веймарский театр должен был принять участие в торжествах. Обычно в таких случаях стихотворные приветствия писал Гете. На этот раз он не мог этого сделать и попросил Шиллера выручить его и театр. Шиллер «на скорую руку» за четыре дня создал небольшую «лирическую пьесу» под названием «Приветствия искусств». Показательно, что даже при написании такого произведения Шиллер сумел обойтись без полагавшихся в таких случаях верноподданнических деклараций. Вместо этого поэт посвятил свою аллегорию прославлению благородных творческих начал жизни.

Гений, возглавляющий шествие искусств, осуждает

войны, препятствующие развитию творческой деятельности человека, и восхваляет мир:

Где битвы, сраженья,
Оружье гремит,
Где в сердце враждующих нет примирения,
Где люди коснеют в своем заблуждении,
Оттуда наш сонм удалиться спешит¹.

В речи аллегорических фигур, символизирующих отдельные искусства, Шиллером вложено прославление творческого духа человека. Гений говорит:

Вот все искусства здесь перед тобою,
Я ж — гений творчества, их вождь и царь.

Архитектура и Скульптура прославляют красоту Петербурга, где они создали прекрасные здания и памятники. Особенно удачны характеристики живописи, поэзии, музыки, танца и сценического искусства. Живопись творчески воссоздает зримый облик жизни:

Предметы в мире все доступны мне:
Все я творю, природе подражая,
Все живо у меня на полотне.

В характеристике безграничных возможностей отражения действительности, которыми обладает поэзия, чувствуется прямое влияние глубоких мыслей Лессинга, изложенных им в трактате «Лаокоон, или о границах живописи и поэзии». Аллегорическая фигура поэзии говорит:

А для меня нет уз и нет предела:
Могу чрез все пространства вольно течь;
Господствую я в царстве мысли смело;
Орудие мое — живая речь.
И все, что в мире недоступно знанью,
На чем доньше есть печать,
Должно быть ясно мне: не в состоянии
Поэзия границы признавать!
Но лучшее, о чем поэты пели:
Прекрасная душа в прекрасном теле!

¹ Ф. Шиллер, Полн. собр. соч., изд. 6-е Гербеля, СПб. 1884, т. I, стр. 135—138. (Перев. Л. Власьевской.)

Как видно из приведенных здесь строк, мысль Лессинга о безграничных возможностях поэзии Шиллер дополняет дорогими ему идеями, выношенными в результате собственной теоретической и творческой деятельности. Поэзия способна постигнуть то, что недоступно науке. Нет сомнения в том, что Шиллер подразумевает под этим прежде всего внутренний мир человека, его духовную жизнь, стремления ума, порывы сердца. И вместе с тем мы встречаем здесь одну из любимых идей Шиллера — его понятие «прекрасной души». Воспевание идеала человека — вот высшее назначение поэзии.

Искусство возносит человека в мир красоты:

Архитектура.

Колонны в ряд сомкнутся круговой.

Скульптура.

Под молотом и мрамор размягчится.

Живопись.

На полотне жизнь ясно отразится.

Музыка.

Гармония тебя обворожит.

Пляска.

А пляска в круг магический умчит.

Сценическое искусство.

На сцене будет мира отраженье.

Поэзия.

Фантазия ж, на крыльях вдохновенья,

Тебя с собой на небо вознесет.

Вся эта аллегория завершается величественным аккордом: все искусства, сойдясь в круг и обнявшись, возглашают:

О, творческих лишь сил соединенье
Возвысит жизнь и ей придаст значенье!

Так, вместо того чтобы вознести хвалы царственным особам, Шиллер использовал придворное празднество, чтобы воспеть свой идеал жизни, украшенной творчеством, и прославить искусство как великую созидательную силу, воспитывающую в человеке лучшие качества. Но рядом с искусством Шиллер поставил и другой элемент жизни — труд. Идея труда воплощена в образах поселян, появляющихся в начале пьесы и сажающих деревце. Однако характерно, что именно

В искусстве поэт видит главную творческую силу жизни, возвышающую человека над убогой действительностью.

«Приветствия искусств» были поставлены на сцене Веймарского театра 12 ноября. Шиллер присутствовал на празднествах, сильно простудился и после этого долго лежал в постели. Через месяц, 10 декабря, он сообщает Кернеру: «Сильный катар, который я схватил на последних празднествах, очень изнурил меня за несколько недель. Мое здоровье, к сожалению, настолько шатко, что за каждую допущенную вольность я принужден расплачиваться неделями страданий». В короткие перерывы между приступами болезни он усиленно работал над новыми драматическими замыслами.

II

Тщательно изучая исторические хроники Шекспира в переводе А. В. Шлегеля, поэт познакомился с событиями из истории Англии, непосредственно предшествовавшими выступлению самозванца Варбека, выдававшего себя за Ричарда Йорка, младшего из двух сыновей короля Эдуарда IV, убитых Ричардом III. В посмертных бумагах Шиллера сохранился план всех пяти действий драмы о Варбеке, написаны же были лишь отрывки из первого и третьего действия.

Однако намерение написать драму об английском самозванце было оставлено. Причиной этого, по словам поэта, было то обстоятельство, что претендент на английский престол, Варбек, был сознательным обманщиком. С самого начала своего выступления он отдавал себе ясный отчет в том, что он является игрушкой в честолюбивых политических стремлениях герцогини Бургундской. Согласно своим этическим воззрениям и пониманию трагического Шиллер не мог сделать такого сознательного обманщика героем исторической драмы. О своих затруднениях при работе над сюжетом о Варбеке поэт писал Кернеру 13 мая 1801 года: «Из истории я беру только самый факт и герцогиню Бургундскую, принцессу из дома Йорков, разыгравшую всю эту комедию. *Punctum saliens* в этой трагедии я

нашел, но ее трудно облечь в нужную форму, потому что герой обманщик, а мне не хотелось бы ни в чем погрешить против этики» (т. VIII, стр. 801).

Дальше продвинулась работа Шиллера над сюжетом из русской истории.

Весною 1804 года Шиллер остановился на истории Лжедмитрия. В письме от 16 июня 1804 года он сообщал своему старому другу Вольцогену: «О том, что я обрабатываю сейчас для театра авантюристический поход Лжедмитрия, тебе писала Каролина. Это безумный сюжет, но я взялся за него с большой охотой и надеюсь, что получится хорошо» (т. VIII, стр. 852).

Когда стало известно о намерении драматурга создать пьесу о Лжедмитрии, веймарские придворные круги стали побуждать Шиллера воздать хвалу в новой драме дому Романовых. Как рассказывает Каролина Вольцоген в своих воспоминаниях, Шиллер ответил на это предложение: «Да, у меня самый подходящий случай — ведь молодой Романов играет в «Дмитрии» благородную роль — сказать много хорошего императорской семье». Подумав, поэт добавил: «Но нет, я этого не сделаю. Произведение должно остаться совершенно чистым»¹.

Как обычно при создании своих исторических драм, Шиллер и в данном случае изучил много исторических источников о Лжедмитрии и «смутном времени» на Руси, перечитал много географической и этнографической литературы о России начала XVII века. Сохранились тетради Шиллера с выписками из таких трудов, как «Введение в историю москвитов» (1720) Г. С. Трейера, «Дополненное новое описание путешествий в Московию и Персию» (1656) А. Олеария, «Описание королевства Польского» (1700) англичанина Д. Б. Конндра, «История России» (1800) француза П. Ш. Левека, четвертый и пятый тома «Собрания русских стихотворений» (на нем. языке) Г. Ф. Мюллера, изданных Санкт-Петербургской Академией наук.

¹ Schillers Leben von Karolina von Wolzogen, Stuttgart, Gebrüder Kröner Verlagshandlung, S. 258.

Сохранившиеся рукописи Шиллера свидетельствуют о той тщательности, с которой поэт изучал источники для того, чтобы ясно представить себе не только исторические события, но также быт, нравы и всевозможные детали русской жизни изображаемой эпохи. Шиллер выписывает из сочинения Олеария слова «приказ», «пристав», «кафтан», «ферязь», «монастырь», «окольный», «думный дьяк» и т. д. Он пишет для себя объяснения этих слов, записывает подробности одежды, убранства домов и церквей, время праздников, поговорки, бранные выражения. Он делает заметки из «Русской истории» Мюллера, о жизни и быте казаков, явно заинтересовавших его, и подчеркивает в одной записи, что «казачество является *военной демократией*». В выписках и конспекте Шиллера чувствуется его стремление проникнуть в дух русской жизни, понять своеобразие быта и нравов народа, уловить специфические национальные черты. Что же касается общих вопросов русской истории, то планы, наброски, заметки, связанные с драмой, свидетельствуют о поистине титанической работе, проделанной Шиллером в процессе создания «Димитрия». Эти материалы представляют значительный интерес для ознакомления с творческой лабораторией Шиллера в его зрелые годы. Мы находим здесь наброски содержания отдельных сцен, многочисленные планы, подробный сценарий с характеристиками персонажей, прозаическими набросками основных диалогов, описаниями драматических ситуаций и конфликтов, затем следует второй вариант плана, наброски отдельных сцен (в стихах) и т. д. Примечательны записи, отражающие раздумья Шиллера над сюжетом, те «за» и «против», которые он формулирует для себя, вопросы, которые он ставит себе для уточнения мотивировки. Весь характер работы свидетельствует о стремлении Шиллера развить дальше именно реалистические элементы своей драматургии.

В источниках Шиллер нашел два противоположных мнения о Димитрии и его личности. Так, Левек особенно оспаривал выводы комиссии, назначенной Борисом Годуновым для расследования дела об убийстве

царевича Димитрия в Угличе, и в своей книге приводил все доводы в пользу истинности личности Димитрия. Шиллер был убежден, что Димитрий самозванец. Но в целях создания предпосылок для трагической ситуации герой трагедии должен был сперва поверить в истинность своего царского происхождения и в законность своих прав на отцовский трон, то есть выступить в начале произведения в роли обманутого обманщика.

В 1815 году Кернер на основании набросков и записей, оставшихся после смерти Шиллера, составил полный план драмы о Лжедимитрии и опубликовал его в приложениях к фрагментам, которые поэт успел написать. Согласно этому плану, Димитрий воспитывался в монастыре и сбежал в Польшу; здесь, живя у воеводы Сандомирского, он влюбляется в его дочь и за убийство ее жениха на дуэли приговаривается к смертной казни. Перед казнью русские, живущие у воеводы, открывают на груди приговоренного золотой крест — крест царевича Димитрия! Находится и псалтырь, в котором на греческом языке описано, как дьяк Андрей тайно спас царевича от смерти. После этих открытий живущие у воеводы русские бояре признают в юноше своего законного государя. Теперь и сам Димитрий смутно воскрешает в памяти картины пожара, бегство и т. д., восходящие к самому раннему его детству.

Таким образом, Димитрий, до этого даже не подозревавший о своем царском происхождении, проникается верою в истинность своих прав на русский престол. Сочувственное отношение русского населения, недовольного Борисом Годуновым, поддержка поляков, подстрекавших Лжедимитрия к походу якобы для завоевания отцовского трона, — все это воспринимается Димитрием как знамения, подкрепляющие его веру в свою чудесную судьбу. Хотя поход вначале и не имеет особенного успеха, но войско Бориса ненадежно и сперва отдельными частями, а затем полностью переходит на сторону самозванца.

Сцены, которые предполагалось посвятить Борису, дслжны были показать царя твердым и умным прави-

телем, но страдающим от сознания преступности действий, при помощи которых он пришел к власти. Когда он узнает о переходе войска к самозванцу, он принимает яд и умирает. Дочь Ксению он удаляет в монастырь, сын Федор остается в Москве. Михаил Романов принуждает бояр присягнуть Федору как новому царю. В Москве происходят народные волнения, во время которых приверженцам Лжедмитрия удается взять верх, арестовать Федора и послать выборных с выражением покорности мнимому Дмитрию.

Лжедмитрий в это время в Туле. Один город за другим переходит на его сторону. Царь Борис умер. Дорога на Москву открыта. Скоро должна приехать царица Марфа и всенародно признать Дмитрия своим сыном. Но в это время в ставке появляется убийца подлинного Дмитрия. Он рассказывает о том, как Борис не уплатил ему обещанной награды и он решил отомстить ему: случайно увидев мальчика, очень похожего на убитого царевича, он надел на него снятый с убитого крест и передал мальчика одному духовному лицу с указанием, что это спасенный царевич. И вот таким образом, заключает этот человек свой рассказ, он отомстил царю Борису и ждет теперь от спасенного им Лжедмитрия награды.

Описанная здесь сцена должна была быть центральной в драме. Дмитрий теперь узнает, что он не царевич, а самозванец. Он переживает тяжелую внутреннюю борьбу и склоняется даже к тому, чтобы открыть окружающим всю правду, но в конце концов принимает решение объявить себя царем. С того момента, как Лжедмитрий из «невольного обманщика» становится «сознательным обманщиком», весь его характер резко меняется: он делается скрытным, угрюмым, недоверчивым и жестоким по отношению к окружающим. И прежде всего он убивает человека, открывшего ему правду о его происхождении. Пути назад он также не может найти, так как с самого начала не волен в своих поступках, а является лишь марионеткой в руках польской шляхты, мечтающей при его помощи завладеть Россией. В этих условиях встреча с

царицей Марфой превращается в простой обман народа: и царица-мать и самозванец понимают, что они совершенно чужие друг другу. Когда Марфа, разочарованная в своих надеждах, горько плачет, Лжедмитрий делает знак поднять полу своего полевого шатра, чтобы народ увидел эту сцену и принял слезы Марфы за слезы радости и знак признания его своим сыном.

Так Лжедмитрий идет от обмана к обману. Вот он, наконец, торжественно въезжает в Москву, но какая-то мрачность и страх нарушают общее веселье. Так и веет недоверием и предчувствием беды. Поляки в Москве наглеют. Самозванец ведет себя, как деспот, попирающий права и обычаи русского народа. Он думает изменить Марине Мнишек и жениться на Ксении, дочери царя Бориса. Но хитрая Марина добивается своего, делается русской царицей и после венчания с презрением говорит мужу, что она никогда не считала его царевичем. Народ убеждается, что он обманут хитрым авантюристом. Во время народного восстания Лжедмитрия убивают.

Таков в кратких словах общий план драмы Шиллера о Лжедмитрии. Из этого плана автору удалось в черновом наброске написать весь первый акт (сцену в польском сейме, беседу Марины Мнишек с отцом и Одовальским) и три первые сцены второго акта (царица Марфа в монастыре, переход Лжедмитрия через русскую границу, русское пограничное село). Эти фрагменты свидетельствуют о высоте драматического искусства Шиллера, о его глубоком проникновении в реальные движущие силы изображаемой исторической эпохи. Судя по планам Шиллера, он намеревался создать полную жизни и движения панораму социальной жизни. В «Дмитрии» намечено изображение всех сословий русского общества, с очень конкретным изображением быта, обычаев и особых классовых интересов каждой социальной группы. Сложное переплетение этих реальных интересов всех общественных групп и должно было служить той конкретной обстановкой, в которой разыгрывается трагедия самозванца.

Особенно интересны в этом отношении народные сцены, намеченные в плане. Одна из них была частично написана Шиллером, это третья сцена второго акта: «Русское село». Поэт писал в своих заметках, что эта сцена должна показать, как воспринял простой народ появление самозванца. Совершенно по-шекспировски Шиллер намечает комические штрихи в этой сцене, но в особенности важно изображение народной массы не как безликой толпы, а как большой группы людей, в среде которых проявляются различные стремления и интересы. В действие приходят различные противоположные силы, пишет Шиллер в сценарии. С одной стороны, это давняя вражда к полякам. С другой стороны, страдания под гнетом правления Бориса, нужда и голод народа. Эта сцена должна по замыслу писателя показать все разнообразие мотивов, руководящих людьми во время больших исторических событий.

Но наряду с вполне реалистическими элементами мы находим во фрагментах и планах драмы типичные для Шиллера абстрактно-этические мотивы.

По концепции Шиллера Дмитрий погибает в силу трагической вины, состоящей в том, что он становится обманщиком, выдающим себя за убитого царевича.

Сначала, когда Дмитрий убежден в том, что он действительно имеет право на престол, он полон благородных стремлений, хочет воспользоваться этим правом для того, чтобы освободить русский народ от нелюбимого царя, уничтожить крепостное право и даровать народу свободу. Так, по замыслу поэта, должен был вести себя его герой, пока он был идеальным, то есть пока он искренно верил в свои законные права на русский престол. Когда же Дмитрий узнает, что он не настоящий царевич, в нем происходит полный душевный переворот. Теперь его целью становится обретение власти. Благородные задачи забываются им, и остается одно честолюбивое стремление утвердить свою власть вопреки праву.

Нужно, однако, отметить, что эта перемена подготовлена Шиллером с самого начала. Он показывает двойственность Дмитрия, наличие в нем и благород-

ных стремлений и черт типичного авантюриста. Начиная с того момента, когда Димитрий просит помощи у сейма для восстановления своих прав на отцовский трон, польские паны прекрасно отдают себе отчет в том, что перед ними не истинный претендент на русский престол, а авантюрист, ставленник воеводы Сандомирского, дающий шляхте удобный случай порвать мирный договор с Москвой, воспользоваться затруднениями царя Бориса и организовать захватнический поход против России. В речи перед сеймом Димитрий много говорит о дружбе соседних народов, русских и поляков, клянется в любви к своей родине и... тут же раздаривает ее польской шляхте, чтобы заинтересовать ее военным походом на Россию:

Вы, шляхтичи, скорей коней седлайте,
Влетайте в золотые ворота,
Что перед вами распахнуло счастье!
Я поделюсь всей вражьей добычей.
Москва богата. Царская казна
Несчетна: награжу друзей по-царски.
Кто въедет в Кремль за мной, так — вот клянусь! —
Хотя б он был беднейший между вами,
Тот в бархате, в шелку, и в соболях,
И в жемчугах ходить по будням будет,
А серебром подкуй коня, кто хочет...

(1, перев. Л. Мея.)

Не менее щедр авантюрист и в своих обещаниях Марине Мнишек: после свадьбы, в качестве брачного дара, он собирается преподнести ей Псков и Новгород со всеми волостями, селами и угодьями «как собственность на вечное владение», а ее отцу, воеводе Сандомирскому, сулит «милion дукатов польского чекана».

Как видно из фрагментов дальнейших сцен и из общего плана драмы, самозванец, даже если бы он и хотел следовать здравым советам польского короля, не может этого сделать уже потому, что ему придется действовать не по своей воле, а по воле шляхты, руководимой Одовальским и Мариной Мнишек. Лжедимитрий, являясь их марионеткой, не может обходиться без них, пока он в походе, и не может отделаться от них, став царем. Он вынужден убедить-

ся в том, что русскому народу нельзя насильственно навязать правителя, и погибает во время народного восстания как ставленник шляхетских интервентов.

Трудно, конечно, сказать, как выглядела бы драма, если бы Шиллер успел завершить осуществление своего замысла. Но даже в оставшихся планах и фрагментах перед нами вырисовываются контуры величественной исторической трагедии, ставящей большие социально-политические проблемы.

III

За полтора года до смерти Шиллера Вильгельм Гумбольдт писал ему: «Для вас надо просить у судьбы лишь жизни. Сила и молодость всегда при вас»¹.

Но к осени 1804 года силы поэта заметно ослабели. Летом он сопровождал беременную жену в Иену на консультацию к врачу, старому другу семьи. Во время прогулки в окрестностях города он сильно простудился, после чего жестокие приступы болезни не прекращались и отняли его последние силы. Шарлотта (она пережила мужа на двадцать один год и воспитала детей; умерла в 1826 году в Бонне) родила пятого ребенка — девочку Эмилию. Старшему из детей было всего одиннадцать лет. Шиллер мечтал дожить хотя бы до пятидесяти лет, чтобы дети немного подросли, но этому не было суждено сбыться. Поэт вернулся из Иены очень больным и все друзья поняли, что наступит конец. Иногда, в короткие промежутки, когда состояние было не таким мучительным, он работал над «Димитрием» и даже обдумывал сюжет для новой драмы «Смерть Фемистокла». В письме от 20 января 1805 года он извещает Кернера: «Как начинающий таять лед, просыпается снова мое сердце и способность мышления, совершенно застывшие в суровые зимние дни. В продолжение всей зимы меня беспре-

¹ Briefwechsel zwischen Schiller und W. von Humboldt, Stuttgart, 1830, S. 483—484.

рывно мучил катар, очень изнурявший меня и убивавший почти всю мою энергию. При таком самочувствии нечего было и думать о счастливой, вольной деятельности. Чтобы не быть совершенно праздным и чтобы с помощью какой бы то ни было работы пережить этот суровый период, я перевел «Федру» Расина, пьесу, у которой много достоинств; в своем роде она даже превосходна» (т. VIII, стр. 859). Через десять дней, 30 января, «Федра» была уже поставлена на на сцене Веймарского театра.

Оправившись на короткое время от непрерывных приступов болезни, Шиллер снова взялся за драму о Лжедмитрии и вчерне закончил первый акт. Но слабость опять усилилась, и главное поэт чувствовал, что постепенно его покидает желание бороться с болезнью, слабеет столь сильная прежде воля к жизни. В письме от 22 февраля он пишет Гете: «Два сильных припадка, пережитые мной за семь месяцев, потрясли меня до основания, и мне будет трудно поправиться... Особенно, — прибавляет он, — стараюсь я бороться против уныния, величайшей из бед в моем положении» (т. VIII, стр. 860).

Когда наступила теплая весенняя погода, силы Шиллера, казалось, еще раз начали восстанавливаться; в сердце поэта стала возрождаться надежда, что ему, может быть, удастся еще раз преодолеть на время тяжкий недуг. В последнем письме к Кернеру, датированном 25 апреля, он сообщает своему другу: «Лучшее время года дает себя чувствовать, наконец, и у нас и приносит с собой снова бодрость и подъем. Мне, однако, будет трудно превозмочь жестокие удары, обрушивавшиеся на меня в продолжение девяти месяцев, и я опасюсь, что кое-что от них все-таки останется — природа помогает человеку между сорока и пятьюдесятью годами не так, как в тридцать лет. Я буду очень доволен, если мое здоровье и жизнь продлятся до пятидесяти лет» (т. VIII, стр. 864).

Но это кажущееся возвращение бодрости было обманчивым: конец был ближе, чем можно было ожидать.

Шиллер сам был медик, хорошо понимал серьезность своего положения и не питал никаких иллюзий относительно болезни и своего будущего. И тем не менее он еще надеялся, что сможет летом совершить путешествие по Швейцарии и немного поправить здоровье. За несколько дней до смерти Шиллера Гете, сам едва оправившись от болезни, посетил своего друга. Он застал Шиллера собирающимся идти в театр. Друзья расстались на пороге дома Шиллера, не подозревая, что это была их последняя встреча. Каролина Вольцоген отвезла Шиллера в театр. На обратном пути из театра, как об этом повествует Каролина, поэт указал на странное явление: боли в левом боку, мучившие его в течение многих лет, прекратились. Это означало, что левое легкое окончательно разрушилось.

Общее недомогание усилилось. Пришлось лечь в постель. Через неделю состояние настолько ухудшилось и наступила такая слабость, что поэт уже плохо владел языком и временами терял сознание. В бреду он говорил о «Димитрии», на письменном столе лежали последние исписанные листы с монологом царицы Марфы в монастыре. К обеду 9 мая дыхание стало прерывистым, язык перестал действовать. К 6 часам вечера он тихо скончался. Ему было 45 лет от роду.

Похороны были назначены на воскресенье 12 мая. Теплая погода вынудила поторопиться с погребением. Тело Шиллера положили в скромный дубовый гроб, и веймарские ремесленники вынесли его в тиши ночи с 11 на 12 мая на старое кладбище церкви св. Якова и опустили в склеп при церкви. Здесь останки великого поэта немецкого народа хранились до 1826 года, когда склеп при церкви ликвидировали. С трудом отыскивали среди других двадцати трех похороненных здесь череп поэта.

Гете опознал череп своего покойного друга и перенес его в веймарскую библиотеку. Это происшествие было отражено Гете в стихотворении «Стоял я в строгом склепе». В этом философском стихотворении он выразил свой взгляд о вечном движении природы, в

которой постоянно происходит смена одних форм бытия другими. Мыслями о Шиллере, чей череп он держал в руках, были, конечно, навеяны и следующие строки:

Нет в скорлупе сухой очарованья,
Где благородное зерно скрывалось.
Но мной, адептом, прочтено писанье,
Чей смысл святой на всем раскрыть случалось,
Когда среди мертвого оцепененья
Бесценное творенье мне досталось.
Чтоб в холоде и тесном царстве тленья
Я был согрет дыханием свободы
И жизни ключ выиграл из разрушенья.
Как я пленялся формой природы,
Где мысли след божественной оставлен.

(Перев. С. Соловьева.)

Позднее останки Шиллера были перенесены в фамильный склеп веймарских герцогов, в котором они до сих пор покоятся в простом саркофаге рядом с саркофагом Гете.





З а к л ю ч е н и е

«Шиллер умер юношею, — писал Белинский, — хотя по летам и давно уже был муж»¹.

Страстное стремление вперед, способность никогда не останавливаться на достигнутом, постоянные поиски новых путей — все эти особенности придают поэзии Шиллера те свойства «вечной юности», на которые указывали еще великие современники и ближайшие друзья поэта — Гете, В. Гумбольдт и др.

Замечательно меткую характеристику личности и творчества своего покойного друга дал Гете в стихотворении «Эпилог к Шиллерову «Колоколу». Рисуя привлекательные черты личности Шиллера, его неиссякаемое трудолюбие и никогда не прекращавшуюся работу над собой, Гете особо выделяет постоянное, юношеское стремление поэта вперед, его нежелание пристроиться в «тихой гавани», жить в умственном застое:

Он мог средь нас от бурь и непогод
Укрыться в мирной гавани беспечно.
Но дух его могучий шел вперед,
Где красота, добро и правда вечны:
За ним обманом призрачным лежало
То пошлое, что души нам связало.

(Перев. С. Соловьева.)

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч. под. ред. Венгерова, т. V, стр. 108.

Характеризуя классические драмы Шиллера, подчеркивая значительность их содержания, Гете подытоживает сущность творчества своего друга словами:

Его ланиты зацвели румяно
Той юностью, конца которой нет,
Тем мужеством, что, поздно или рано,
Но победит тупой, враждебный свет,
Той верой, что дерзает неустанно
Идти вперед, терпеть удары бед,
Чтоб, действуя, добро росло свободно,
Чтоб день пришел тому, что благородно.

Эти же черты в облике Шиллера всегда отмечал Белинский, глубокий знаток и ценитель его поэзии. Вместе с тем великий критик неоднократно говорил о противоречиях в творчестве немецкого поэта. Пафос его «составляет чувство любви к человечеству, основанное на разуме и сознании; в этом отношении Шиллера можно назвать *поэтом гуманности*. В поэзии Шиллера сердце его вечно исходит самою живою, пламенною и благородною кровью любви к *человеку и человечеству*, ненависти к фанатизму религиозному и национальному, к предрассудкам, к кострам и бичам, которые разделяют людей и заставляют их забывать, что они — братья друг другу»¹. С другой же стороны, Белинский указывает на иллюзорно-романтические черты в поэзии Шиллера, мечтательно-фантастическую трактовку любви, идеализацию и романтизацию средневековых верований и обычаев в его балладах и т. д. Шиллер был чужд реакционному романтизму, с представителями которого он резко полемизировал, но Белинский прав, когда говорит, что позднейшие романтики ухватились именно за слабые стороны его творчества.

Сильные же стороны его поэзии, как отметил Белинский, это — гуманизм, свободолюбие, ненависть к шовинизму, к кострам и бичам, ко всему тому, что характеризовало феодально-абсолютистский общественный строй того времени. В предреволюционной евро-

¹ В. Г. Белинский, Собр. соч. в трех томах, Гослитиздат, М. 1948, т. III, стр. 236.

пейской литературе XVIII века немного писателей, которые с таким гневом изобличали бы мерзость и аморальную, бесчеловечную сущность «старого режима», как это сделал автор «Разбойников» и «Коварства и любви».

Годы жизни и творчества Шиллера были годами подъема буржуазной демократии в Западной Европе, его мировоззрение сложилось под влиянием буржуазно-революционной мысли просветителей XVIII столетия. Однако поэт жил и творил в эпоху, когда народные массы только начали освобождаться от феодальных, крепостнических пут многовекового «старого порядка», когда только складывались основы нового эксплуататорского общественного строя — капитализма. Выражая в своей поэзии передовые идеи и чаяния демократических слоев населения этой столь богатой противоречиями исторической эпохи, Шиллер не мог не отдать дани и предрассудкам, свойственным сознанию этих слоев тогдашней Германии (например, мещанское отношение к философии материализма, к методам буржуазно-демократической революции во Франции и т. п.). Но Шиллер никогда не был апологетом складывавшегося на его глазах капиталистического общества. Наоборот, антикапиталистические тенденции в его поэзии не менее сильны, чем антифеодальные. В период «бури и натиска» критика новых буржуазных отношений явно была окрашена в руссоистские тона; вся же теория искусства немецкого классицизма была проникнута стремлениями преодолеть уродливый и враждебный поэзии и искусству характер буржуазного строя жизни. В противоречиях теории искусства Шиллера скрывались реальные противоречия буржуазного общества, которые тем или иным способом пытались разрешить наиболее честные художники XIX века. При всех своих идеалистических заблуждениях Шиллер в теоретических работах указал на преграды и препятствия для развития искусства, вытекающие из самой сущности буржуазного строя. И поэт сознавал, что подлинное искусство может быть создано лишь путем преодоления этих враждебных ему явлений. «Красота, — писал он, — для

счастливого поколения, несчастное же поколение надо стараться растрогать возвышенным». Антикапиталистическими тенденциями Шиллер предвосхитил путь, по которому после него шли революционные романтики от Байрона до раннего Гейне и на который в дальнейшем вступили великие представители критического реализма XIX века.

Шиллер мечтал о таком историческом будущем, при котором социальный прогресс соединялся бы с развитием просвещения народа, подлинной свободой и человечностью. Идеи Шиллера о гуманности, демократии, свободе личности, национальной независимости народов, о свободе, мире и дружбе между народами созвучны нашей великой эпохе. Искусство Шиллера, его великие гуманные идеалы дороги и близки народным массам Германии. Творчество великого немецкого поэта продолжает оставаться действенным орудием прогресса.



Библиография

Классики марксизма о Шиллере

К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 1-е:

Ф. Энгельс, Положение Германии, т. V, стр. 6—7.

Ф. Энгельс, Карл Грюн «О Гете с человеческой точки зрения», т. V, стр. 140—156.

К. Маркс — Ф. Лассалю, письмо от 19 апреля 1859 года, т. XXV, стр. 250—253.

Ф. Энгельс — Ф. Лассалю, письмо от 18 мая 1859 года, т. XXV, стр. 257—262.

Ф. Энгельс — М. Каутской, письмо от 26 ноября 1885 года, т. XXVII, стр. 505.

Ф. Энгельс — В. Греберу, письмо от 24 мая 1839 года, т. II, стр. 510.

Ф. Энгельс, Людвиг Фейербах, т. XIV, стр. 653.

Ф. Энгельс, Гражданская война в Швейцарии, т. V, стр. 228—234.

(Кроме того, см. отдельные упоминания по именным указателям к томам Собр. сочинений К. Маркса и Ф. Энгельса.)

Литература о Шиллере на русском языке

Анисимова К., Ранний Шиллер (сб. «Ранний буржуазный реализм», Л. 1937).

Батюшков Ф. Д., История западной литературы, М. 1912, т. I, гл. 1, стр. 97—110.

Белинский В. Г., О русской повести и повестях Гого-

ля. Собр. соч. в трех томах, Гослитиздат, М. 1948, т. 1, стр. 110—111.

Белинский В. Г., Русская литература в 1840 году. Собр. соч. в трех томах, Гослитиздат, М. 1948, т. 1, стр. 713.

Белинский В. Г., Стихотворения Полежаева. Собр. соч. в трех томах, Гослитиздат, М. 1948, т. 2, стр. 241—242.

Белинский В. Г., Сочинения Александра Пушкина. Собр. соч. в трех томах, Гослитиздат, М. 1948, т. 3, стр. 236—239, стр. 274—279.

Блок А., Дневники (1917—1921), Л. 1928.

Ватсон М. В., Шиллер, СПб. 1889.

Веселовский А. Н., Последние драмы Шиллера («История западной литературы» под ред. Батюшкова, т. I, стр. 190—207).

Веселовский Ю., Шиллер и его герои. Лит. очерки, 1910, т. I.

Вильмонт Н. Н., Ф. Шиллер (вступит. статья к т. I Собр. соч. Ф. Шиллера в 7 томах, Гослитиздат, М. 1954).

Гарусов, Очерки литературы древних и новых народов. Поэзия драматическая, изд. 2-е, СПб. 1890, стр. 129—190.

Гербель Н. В., Жизнь Шиллера (вступит. статья к т. II, Собр. соч. «Шиллер в переводе русских писателей». Спб. 1893, 7 изд.).

Герцен А. И., Записки одного молодого человека. «Герцен об искусстве», Искусство, М. 1954, стр. 59—61.

Герцен А. И., Дилетантизм в науке. «Герцен об искусстве», Искусство, М. 1954, стр. 87—88.

Герцен А. И., Дневник. «Герцен об искусстве», Искусство, М. 1954, стр. 115.

Герцен А. И., Былое и думы. «Герцен об искусстве», Искусство, М. 1954, стр. 329.

Горнфельд А., Как работали Гете, Шиллер и Гейне, М. 1933.

Губер Э. И., Шиллер (в журн. «Библиотека для чтения» за 1844 г. № 2, стр. 28—54; № 3, стр. 1—26).

Добролюбов Н. А., Шиллер в переводе русских писателей (Полное собр. соч., Гослитиздат, М. 1934, т. I, стр. 312).

Зелинский Ф., Шиллер. «Орлеанская дева» («Возрожденцы», Academia. Пб. 1922, вып. II).

Коган П. С., Очерки по истории западноевропейской литературы, изд. 10-е, ГИХЛ, М.—Л. 1931, т. I, стр. 224—233.

Лукач Г., О противоречиях драматургии Шиллера («Театр и драматургия», 1939, № 7(40)).

Лукач Г., Предисловие в кн. «Гете и Шиллер. Переписка», М. 1935.

Лукач Г., Предисловие в кн. Шиллер, Статьи по эстетике, Academia, М.—Л. 1935.

Лукьяненко А. М., Основные мотивы драматического творчества Ф. Шиллера («Университетские известия», Киев, 1908, вып. 1—2).

Луначарский А. В., Письма о театре. О Шиллере («Театр и драматургия», М. 1933, № 4. То же в сб.: Луначарский А. В. Статьи о театре и драматургии, М.—Л. 1938, стр. 68—77).

Люксембург Р., О Шиллере (Роза Люксембург, Статьи о литературе, М.—Л. 1934, стр. 62—67).

Меринг Ф., Ф. Шиллер («Литературно-критические работы», М.—Л. 1934, т. I, стр. 554—709).

Михайлов А., Эстетика Шиллера («Красная новь», 1936, № 11).

Михайловский Н. К., О Шиллере и о многом другом («Отечественные записки», 1876, № 3).

Романовский В. Е., Поэт-философ (Ф. Шиллер), М. 1910.

Сильман Т., Драматургия эпохи «бури и нагаса» (сб. «Ранний буржуазный реализм», Л. 1936).

Сильман Т., Юношеские драмы Шиллера — там же.

Сильман Т., Белинский и Шиллер («Литературный Ленинград», 1936, № 27).

Сильман Т., Творчество Фр. Шиллера («Литературная учеба», 1936, № 9).

Славятинский Н. А., Последние драмы Шиллера (Шиллер Ф., Собр. соч., М. 1949, т. V, стр. VII—XXII).

Спасович В., Дружба Гете и Шиллера (1794—1805) (журн. «Вестник Европы», 1894, № 2, стр. 672—705; № 3, стр. 166—202; № 4, стр. 611—654. Перепечатано в «Сочинениях» В. А. Спасовича, СПб. 1896, т. VIII, стр. 325—474).

Фишер К., Публичные лекции о Шиллере, М. 1890.

Чернышевский Н. Г., Очерки гоголевского периода русской литературы. Полное собр. соч. в пятнадцати томах, Гослитиздат, М. 1947, т. III, стр. 245.

Чернышевский Н. Г., Лессинг, его время, его жизнь и деятельность. Полное собр. соч. в пятнадцати томах, Гослитиздат, М. 1948, т. IV, стр. 8—10.

Чернышевский Н. Г., Шиллер в переводе русских поэтов. Полное собр. соч. в пятнадцати томах, Гослитиздат, М. 1948, т. IV, стр. 502—507.

Цветаева Д. В., Баллады Шиллера. Опыт объяснения. Первая группа баллад (отд. оттиск из «Филологических записок», Воронеж, 1882).

Шагалова А. Р., Сценическая редакция ранних драм Шиллера («Ученые записки Томского педагогического ин-та», 1954, т. XI, стр. 107—126).

Шахов А., Гете и его время. Лекции по истории немецкой литературы XVIII века, читанные на Высших женских курсах в Москве, СПб. 1891 (лекции 18—20 о Шиллере).

Шерр И., Шиллер и его время, СПб. 1875.

Шиллер Ф. П., Творческий путь Фридриха Шиллера в связи с его эстетикой, М.—Л. 1933.

Эйхенбаум Б., Трагедии Шиллера в свете его теории трагического (сб. «Искусство старое и новое», Пгр. 1921, стр. 94—148).

Литература о Шиллере на немецком языке

Монографии

Bellermann L., Schiller, Leipzig—Berlin—Wien, 1901.

Bellermann L., Schillers Dramen, Bd. 1—2, Berlin, 1898.

Berger K., Schiller — sein Leben und seine Werke, Bd. 1—2, München, 1912.

Bohner Th., Schiller, Berlin, 1946.

Gleichen-Russwurm., Schillers Weltanschauung und seine Zeit, Berlin, 1907.

Hoffmeister K., Schillers Leben, Geistesentwicklung und Werke im Zusammenhang, Bd. 1—3, Stuttgart, 1838—1840.

Hohenstein F. A., Schiller. Die Metaphysik seiner Tragödie, Weimar, 1927.

Humboldt W., Ueber Schiller und den Gang seiner Geistesentwicklung, Leipzig, Insel Verlag, 1913.

Keller L., Schillers Stellung in der Entwicklungsgeschichte des Humanismus, Berlin, 1905.

Ludwig A., Schiller und die deutsche Nachwelt, Berlin, 1909.

Lukacs H., Goethe und seine Zeit, Berlin, 1953.

- Minor I., Schiller, Bd. 1—2., Berlin, 1890.
Palleske E., Schillers Leben und Werke, Bd. 1—2, Stuttgart, 1886.
Scherr J., Schiller und seine Zeit, Bd. 1—3, Leipzig, 1860.
Wychgram J., Schiller, Bielefeld, 1895.

*Работы об отдельных произведениях и отдельных
проблемах творчества Шиллера*

- Abusch A., Schiller und Wir («Neues Deutschland», 10/VI, 1954).
Borcherdt H., Schiller und die Romantiker. Briefe und Dokumente, Stuttgart, Gotta, 1948.
Bulthaupt, Dramaturgie der Klassiker, Bd. I., 1897.
Düntzer H. Schillers «Räuber», Altenburg, 1906.
Düntzer H., Schillers «Fiesko», Leipzig, 1877.
Düntzer H., Schillers «Don Karlos», Leipzig, 1873.
Düntzer H., Schillers «Wallenstein», Leipzig, Wartig.
Düntzer H., Schillers «Wilhelm Tell», Leipzig, Wartig.
Elsner K., Friedrich Schiller als Kinder menschlicher Freiheit, Berlin-Wilmersdorf.
Enders C., Schiller und die Gegenwart, Wuppertal, 1948.
Fielitz W., Studien zu Schillers Dramen, Leipzig, 1876.
Fischer R., Lessings Einfluss auf Schiller, Bern, 1896.
Gerhard M., Schiller und die griechische Tragödie, Weimar, 1919.
Gumtau H., Friedrich Schiller — genius der Freiheit («Tribüne», 10/XI, 1949, S.3).
Iffert W., Der junge Schiller und das geistige Ringen seiner Zeit, 1926.
Kaufmann F. W., Schiller, poet of philosophical Idealism, Oberdin, Ohio, 1942.
Kaufmann H., Schiller und «Die überschwängliche Misere» («Neues Deutschland», 1950, 10/V).
Kind E., Fr. Schiller und die nationale Frage («Neues Deutschland», 9/V 1946).
Kurella A., Ich lese «Don Karlos» («Das Wort», Moskau, 1939, № 1, S. 96—101).
Mayer H., Schiller und die Nation, Berlin, 1953.
Müller G., Die geschichtliche Entscheidung in Schillers Dramen, «Sinn und Form», 1953, № 1, S. 147—157.

Petsch R., Freiheit und Notwendigkeit in Schillers Dramen, München, 1905.

Ueberweg F., Schiller als Historiker und Philosoph, 1884.

Weitbrecht C., Schiller in seinen Dramen, Stuttgart, 1897.

Wentzloff-Eggebert F. W., Schillers Weg zu Goethe Tübingen—Stuttgart, 1949.

Werder K., Vorlesungen über Schillers «Wallenstein» Berlin, 1889.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

Абель Якоб Фридрих (1751—1829), профессор философии Военной академии — 23, 24, 198, 276.

Август Кай Юлий Цезарь Октавиан (63 до н. э. — 14 н. э.), первый римский император (27 до н. э. — 14 н. э.) — 90.

Авраам из Санта-Клара (1644—1709), монах-августинец, проповедник XVII века — 289.

Аксаков К. С. (1817—1860), русский историк, публицист, писатель, славянофил — 9, 10.

Александр I (1777—1825), русский император (1801—1825) — 384.

Альба Фердинанд Альварес де Толедо (1508—1582), испанский государственный деятель, адмирал, наместник Нидерландов (1567—1573) — 127, 130, 133—138.

Альтрингер (Альдрангер) Иоганн (1588—1634), генерал имперской армии в период Тридцатилетней войны — 292, 294.

Альфieri Витторио (1749—1803), итальянский драматург — 131.

Амазис II, египетский царь — 270, 271.

Аппий Клавдий Цек, римский государственный деятель — 85.

Аристотель (384—322 до н. э.), древнегреческий философ — 63.

Арним Мария Генриетта фон, знакомая Шиллера — 124.

Архенгольц Иоганн Вильгельм (1741—1812), немецкий историк — 317, 322.

Бабингтон (Бebbингтон) Антони (ум. 1586), английский государственный деятель — 320—322, 326.

Баггесен (Баггезен) Йен (1764—1826), датский писатель, философ-просветитель — 195.

Байрон Джордж Ноэл Гордон (1788—1824) — 402.

Баттё Шарль (1713—1780), французский эстетик — 64.

Бейльвиц Каролина — см. Вольцоген Каролина.

Бейль Иоганн Давид (1754—1794), немецкий актер и драматург — 37, 38, 67, 112.

Бек Генрих (1760—1803), немецкий актер и драматург — 38, 67, 73, 112.

Бёк Иоганн Михаэль, немецкий актер — 37, 38.

Белинский В. Г. (1811—1848)—5, 9, 10, 11, 63, 64, 131, 151, 237, 257—259, 265, 266, 347, 362, 399, 400.

Берли Вильям Сесиль (ум. 1598), английский государственный деятель — 322, 323, 327.

Беттигер Карл Август (1760—1835), немецкий археолог — 272, 284.

Бетховен Людвиг, ван (1770—1827)—121.

Бисмарк Отто фон Шёнгаузен (1815—1898), прусский государственный деятель и дипломат — 145, 373.

Бланкенбург Христиан Фридрих (1744—1796), немецкий писатель — 198.

Бодмер Яков (1698—1783), немецкий писатель — 365.

Болинброк Генри Сент-Джон (1678—1751), английский политический деятель, философ-моралист — 76.

Борис Годунов (1551—1605), русский царь (1598—1605) — 389—394.

Ботвель Джемс Гепберн, шотландский государственный деятель, — 319, 322.

Боткин В. П. (1811—1869), русский писатель и критик — 10.

Брантом Пьер де Бурдейль (ок. 1540—1614), аббат, французский мемуарист — 317, 322.

Брентано Клеменс (1778—1842), немецкий писатель — 274.

Брут Марк Юний (85—42 до н. э.), римский политический деятель, республиканец — 24, 49, 56, 61, 80, 84, 190, 365.

Бутлер Вальтер, участник Тридцатилетней войны, один из командиров армии Валленштейна — 291, 292, 298—300.

Бюргер Готфрид Август (1747—1794), немецкий поэт-демократ — 27, 200, 308.

Валленштейн Альбрехт Венцеслав Эвзевий (1583—1634), главнокомандующий германской имперской армии в период Тридцатилетней войны — 92, 171, 173, 252, 274, 278—306, 309, 312—314, 327, 329, 332, 335, 336, 346, 349, 351, 357, 361, 366.

Варбек—см. Перкин Варбек.

Вашингтон Джордж (1732—1799), американский государственный деятель, первый президент США — 25, 189.

Ведемар (Бедемар) дон Альфонсо де ля Куэва, испанский посланник, глава заговора против Венецианской республики — 163.

Вейнберг П. И. (1831—1908), русский переводчик и критик — 9.

Вергилий. (70—19 до н. э.), древнеримский поэт — 19, 160.

Вернер Цахарнас (Захария) (1768—1823), немецкий драматург — 361.

Веррина Джанбаттиста, генуэзский республиканец; участник заговора Фиески — 73, 75, 78—89, 91, 95, 96, 99.

Виланд Кристоф Мартин (1733—1813), немецкий писатель — 117, 125, 148—150, 153, 182, 186, 188, 193, 353.

Вильгельм Оранский, принц (1533—1584), видный деятель нидерландской буржуазной революции XVI века — 136, 143, 166.

Вильевиль (Вьельвиль) Франсуа (1510—1571), мемуарист — 176, 177.

Винкельман Иоганн Иоахим (1717—1768), немецкий теоретик искусства — 178—180, 243, 244.

Вольтер Франсуа Мари Аруэ (1694—1778)—75, 76, 166, 168, 338, 339, 354—356.

Вольтман Карл Людвиг (1770—1817), немецкий писатель, профессор истории — 198, 233.

Вольф Христиан (1679—1754), немецкий философ-идеалист—23.

Вольцоген Вильгельм, фон (1762—1809), друг Шиллера — 69, 154, 155, 187, 190, 191, 277, 349, 352, 383, 384.

Вольцоген Генриетта, фон, знакомая Шиллера — 69, 71, 122.

Вольцоген Каролина, фон, сестра жены поэта — 13, 154, 155, 160, 186, 187, 277, 331, 352, 384, 388, 397.

Вольцогены — 69, 71.

Врангель Герман (1587—1644), полковник шведской армии в период Тридцатилетней войны — 298.

Вяземский П. А. (1792—1878), русский поэт и критик — 9.

Габрини Никола, ди (1313—1354), итальянский политический деятель, возглавлявший Римскую республику в 1347 и 1354 гг. — 163.

Галлас Матвей (1589—1647), генерал имперских войск в период Тридцатилетней войны — 292, 294.

Галлер Альбрехт, фон, (1708—1777), швейцарский поэт — 26, 39.

Гарве Христиан (1742—1798), немецкий философ, писатель — 198.

Гарденберг Фридрих Филипп, фон (1772—1801), немецкий поэт-романтик — 274.

Гауг Бальтазар, преподаватель стилистики и изящных искусств в Военной академии—28.

Гауг Иоганн Христофор Фридрих (1761—1829), немецкий поэт — 39.

Гегель Георг Вильгельм Фридрих (1770—1831)—170, 180, 227, 228, 256, 381, 382.

Гейделоф, воспитанник Военной академии — 31.

Гейне Генрих (1797—1856)— 8, 402.

Гёльдерлин Иоганн Христиан Фридрих (1770—1843), немецкий писатель — 180.

Генрих II (1519—1559), французский король (1547—1549)—176.

Генрих IV (1553—1610), французский король (1594—1610)—176.

Генрих V Ланкастерский (1387—1422), английский король (1413—1422)—336, 337.

Генрих VI (1421—1471), английский король (1429—1471)—337, 338.

Генрих VII (1457—1509), английский король (1485—1509)—318.

Генрих VIII (1491—1547), английский король (1509—1547)—317, 323.

Гербель Н. В. (1827—1883), русский поэт, переводчик—9, 11.

Гердер Иоганн Готфрид (1744—1803), немецкий писатель, философ—26, 125, 148, 149, 180, 186, 198, 200, 233, 242, 383.

Геродот (ок. 484—425 до н. э.), древнегреческий историк—270, 364.

Герстенберг Генрих Вильгельм (1737—1823), немецкий писатель и критик—27.

Герцен А. И. (1812—1870)—10, 305, 306.

Герцог Бургундский (1396—1467)—336, 338, 343.

Герцог Пармский—78.

Герцогиня Бургундская—387.

Гете Иоганн Вольфганг (1749—1832)—5, 6, 12, 25—27, 29, 40, 65, 106, 109, 110, 117, 125, 148—150, 154—158,

188, 193, 198, 199, 206, 225, 229—244, 246, 248, 251—256, 259—261, 265, 267, 268, 275, 276, 280—282, 285, 286, 291, 305, 309, 310, 312—314, 316, 331, 334, 336, 349—356, 363—365, 367, 373, 380—384, 396—400.

Гец, генерал армии Валленштейна—291.

Гешен Георг Иоахим, лейпцигский издатель—124.

Гиббон Эдуард (1737—1794), английский просветитель, историк—75.

Гиз Шарль, де (1525—1574), кардинал—317, 320, 324.

Говен Фридрих Вильгельм Давид, товарищ Шиллера по Военной академии—24, 28, 31, 36, 39, 40.

Годунова Ксения, дочь Бориса Годунова—391, 392.

Годунов Федор, сын Бориса Годунова—391.

Голованов Н., русский переводчик—10.

Гомер—26, 180, 182, 222, 263, 364, 381.

Гонди Жан Франсуа Поль (1614—1679), кардинал де Ретц, мемуарист—77.

Горащий Флакк, Квинт (65—8 до н. э.), древнеримский поэт—19.

Горький А. М. (1868—1936)—10, 267.

Готшед Иоганн (1700—1766), немецкий писатель—25.

Гоцци Карло (1720—1806), итальянский драматург—353.

Гранведа Антуан Перрено (1517—1586), кардинал, фактический правитель Нидерландов в 1559—1564 годах — 166.

Грановский Т. Н. (1813—1855), русский ученый и общественный деятель, профессор Московского университета — 10.

Грей Томас (1716—1771), английский поэт — 48.

Григорьев А. А. (1822—1864), русский критик, поэт — 9, 10.

Грильпарцер Франц (1791—1872), австрийский драматург — 361.

Гризбах Иоганн Якоб, профессор Иенского университета — 277.

Губер Людвиг Фердинанд (1764—1804), немецкий писатель и дипломат — 111, 118, 120, 151, 162, 163, 192.

Губер Э. И. (1814—1847), русский поэт и переводчик — 9.

Гумбольдт Вильгельм, фон (1767—1835), немецкий языковед, философ, государственный деятель — 189, 198, 244, 275, 276, 281, 335, 352, 363, 368, 381, 395, 399.

Густав II Адольф (1594—1632), шведский король (1611—1632) — 171—173, 283.

Дальберг Вольфганг Гериберт, фон (1750—1806), директор Мангеймского театра — 37, 62, 64, 65, 68, 72, 73, 113, 117, 118, 128, 144.

Даннекер Иоганн Генрих (1758—1841), немецкий скульптор — 31, 198.

Данте Алигьери (1265—1321), великий итальянский поэт — 233.

Дантон Жорж Жак (1759—1794), деятель французской буржуазной революции конца 18 века — 190.

Д'Арк Жанна (Иоанна) (ок. 1412—1431), французская национальная героиня, возглавившая освободительную борьбу французского народа против англичан во время Столетней войны — 252, 329, 330—334, 336—349, 351, 357, 366.

Дарнлей Стюарт Генри (1545—1567), английский политический деятель — 318, 319.

Дэдлей — см. Лейстер Роберт Дедли.

Дидро Дени (1713—1784), французский писатель, философ-материалист — 116, 166.

Димитрий царевич (1582—1591), сын русского царя Ивана IV — 390.

Дмитриев М. А. (1796—1866), русский поэт, критик и переводчик — 10.

Дон Карлос (1545—1568), инфант испанский, сын Филиппа II — 5, 9, 66, 70, 74, 113, 117, 121, 123—142, 144—146, 149, 153, 157, 162, 164, 168, 281, 284, 306, 307, 309, 315, 316, 332, 351.

Дон Хуан, брат испанского короля Филиппа II — 129.

Дориа Андреа (1468—1560), генуэзский адмирал и политический деятель — 77—80, 82, 83, 86—88, 90, 95, 99.

Дориа Джанеттино, генуэзский политический деятель — 75, 77—79, 81—86, 89, 90, 93, 94, 99.

Достоевский М. М. (1820—1864), русский писатель, педагог и переводчик — 9.

Дуглас Джордж, шотландский политический деятель — 319.

Дюмурье Шарль Франсуа (1739—1823), французский политический деятель, генерал — 285.

Дюнуа Жан (ок. 1402—1468), французский полководец — 343.

Еврипид (ок. 480—406 до н. э.), древнегреческий драматург — 183, 314.

Екатерина II (1729—1796), российская императрица (1762—1796)—45.

Екатерина Медичи (1519—1589), французская королева (1533—1589)—317, 318.

Елизавета (1545—1568), испанская королева, жена Филиппа II — 127—130, 132—134, 136—139, 141.

Елизавета Тюдор (1533—1603), английская королева (1558—1603) — 314—328.

Ермолова М. Н. (1853—1928), великая русская актриса — 327, 347.

Жуковский В. А. (1783—1852)—9, 11, 266, 268, 269, 347.

Зегер Кристоф Дионизий (1740—1802), директор Военной академии — 29, 67.

Зейме Иоганн Готфрид (1763—1810), немецкий писатель—200.

Зюсс-Оппенгеймер Иосиф (1692—1738), немецкий банкир — 59.

Зюферн Иоганн Вильгельм (1775—1829), немецкий педагог — 252.

Ивик (Ибик) (6 в. до н. э.), древнегреческий поэт — 268, 271, 272.

Изабелла (1371—1435), французская королева — 336, 338, 342.

Изолани Иоганн Людвиг Гектор (1580—1640), генерал имперской армии в период Тридцатилетней войны — 291, 298.

Илло Христиан (1580—1634), фельдмаршал имперских войск периода Тридцатилетней войны — 291, 294, 298, 299, 303.

Иффлянд Август Вильгельм (1759—1814), немецкий актер и драматург — 37, 38, 67, 73, 112, 378, 379, 383.

Калиостро Александр (настоящее имя Иосиф Бальзамо) (1743—1795), известный авантюрист, мистик — 151.

Кальканьо Винченцо, генуэзский патриций, участник заговора Фриеско — 78, 85, 88.

Кальб Шарлотта, фон, немецкая писательница, мемуаристка — 112, 116, 117, 148, 150.

Кампе Иоахим Генрих (1746—1818), немецкий писатель, издатель, педагог — 190.

Кант Иммануил (1724—1804), немецкий философ-идеалист — 150, 156, 168—170, 195, 198, 201—209, 212, 214—218, 225, 227, 231, 234, 381.

Капф, товарищ Шиллера по Военной академии — 31.

Карл Август (1757—1828), герцог Саксен-Веймарский — 29, 117, 160, 348, 350, 352, 354.

Карл Евгений (1728—1793), герцог Вюртембергский — 16—25, 27—30, 35—38, 41—45, 47, 59, 66—69, *71, 72, 99, 103, 104, 154, 155, 197, 384.

Карл IV (1294—1328), французский король (1322—1328) — 336.

Карл V (1500—1558), император Священной Римской империи (1519—1556) — 77, 79, 83.

Карл VI Безумный (1368—1422), французский король с 1380 г. — 336.

Карл VII (1403—1461), французский король (1422—1461) — 336—338, 342, 343.

Карл IX (1550—1574), французский король (1560—1574) — 176, 317.

Карл Фридрих (1783—1853), наследник Саксен-Веймарского герцога — 384.

Катилина Луций Сергий (108—62 до н. э.), политический деятель Древнего Рима, руководитель заговора против сенаторской олигархии — 56.

27 Ф. Шиллер

Катон Младший, Марк Порций Утический (95—46 до н. э.), государственный деятель Древнего Рима — 24, 61, 80.

Кемден Уильям (1551—1623), английский археолог и историк — 315, 317.

Кернер Христиан Готфрид (1756—1831), немецкий писатель, критик и историк — 112, 118—120, 122—124, 149—154, 156, 158—160, 171, 174, 175, 177, 182, 183, 188, 192, 196, 198, 204, 205, 233, 234, 237, 256, 275, 277, 281, 294, 322, 334, 346, 350, 351, 366, 368, 381, 382, 387, 390, 395, 396.

Кетчер Н. Х. (1809—1886), русский поэт, переводчик — 10.

Китс Джон (1795—1821), английский поэт — 180.

Клинггер Фридрих Максимилиан (1752—1831), немецкий писатель — 27.

Клопшток Фридрих Готлиб (1724—1803), немецкий поэт — 25—27, 186, 188, 190, 193, 198, 221.

Кнебель Карл Людвиг, фон (1744—1834), немецкий писатель — 150.

Кодвейс Елизавета Доротея — см. Шиллер Елизавета Доротея.

Колиньи Гаспар де Шатийон (1519—1572), французский адмирал, один из вождей гугенотов — 143.

Кони Ф. А. (1809—1879), русский водевилист и критик — 9.

417

Кондр Д. Б., английский историк — 388.

Констан де Ребекк, Бенжамен (1767—1830), французский писатель и политический деятель — 382.

Конц Карл Филипп (1762—1827), немецкий поэт — 16.

Костюшко (Косцюшко) Тадеуш (1746—1817), предводитель польского народа в освободительном восстании 1794 года — 189.

Котта Иоганн Фридрих фон Коттендорф (1764—1832), немецкий издатель и книготорговец — 198.

Коцебу Август Фридрих Фердинанд (1761—1819), немецкий реакционный драматург — 233, 354.

Курочкин В. С. (1831—1875), русский поэт-сатирик, издатель журнала «Искра» — 9, 10.

Кюстин Адам Филипп (1740—1793), французский политический и военный деятель — 191.

Кюхельбекер В. К. (1797—1846), русский поэт, декабрист — 9, 10.

Лассаль Фердинанд (1825—1864), деятель немецкого рабочего движения — 7, 146, 147.

Левек Пьер Шарль (1737—1812), французский историк — 388, 389.

Лейбниц Готфрид Вильгельм (1646—1716), немецкий математик, философ-идеалист — 23.

Лейзевиц Иоганн Антон (1752—1806), немецкий писатель — 27, 127.

Лейстер Роберт Дедли (1532—1588), английский политический деятель — 318, 320, 322, 324, 325, 327.

Лемьер Антуан Мари (1723—1793), французский писатель — 365.

Ленгефельд Каролина — см. Вольцоген Каролина.

Ленгефельд (мать), знакомая Шиллера — 148, 154, 155, 160.

Ленгефельд Шарлотта — см. Шиллер Шарлотта.

Лерма Франсиско (1552—1623), испанский государственный деятель — 137.

Лермонтов М. Ю. (1814—1841) — 9, 10.

Лессинг Готхольд Эфраим (1729—1781) — 26, 76, 80, 85, 96, 110, 114—116, 125, 127, 178, 179, 201, 243, 244, 310, 353, 355, 385, 386.

Лжедмитрий I (ум. 1606), ставленник польско-шляхетской интервенции, авантюрист, выдававший себя за сына Ивана IV Димитрия — 388—397.

Ливий Тит (59 до н. э.—17 н. э.), древнеримский историк — 85.

Ликург, легендарный законодатель Спарты — 174.

Лихачев В. С. (р. 1849), русский поэт и переводчик — 9.

Лихтенберг Георг Кристоф (1742—1799), немецкий физик и писатель — 198.

Локк Джон (1632—1704), английский философ-материалист — 23, 32.

Луи Бонапарт — см. Наполеон III.

Луиза (Августа Вильгельмина Амалия; 1776—1810), королева прусская — 383.

Людовик Евгений, герцог Вюртембергский — 198.

Людовик XIV (1638—1715), французский король (1643—1715) — 17.

Людовик XVI (1754—1793), французский король (1774—1792) — 192.

Лутер Мартин (1483—1546), деятель Реформации в Германии, основатель лютеранства — 206.

Майер Ганс, современный немецкий критик — 333.

Майков А. Н. (1821—1897), русский поэт — 9.

Максимилиан I (1459—1519), император Священной Римской империи — 37, 64.

Марадас дон Бальтазар (1577—1645), полководец в Тридцатилетнюю войну — 291.

Маргарита Пармская (1522—1586), наместница испанского короля Филиппа II в Нидерландах (1559—1567, 1580—1583) — 166.

Мария Гиз (1515—1560), королева шотландская — 317.

Мария Павловна (1766—1859), великая княгиня, дочь Павла I — 384.

Мария Стюарт (1542—1587), шотландская королева (1560—1567) — 5, 9, 70, 312, 314—330, 334, 346, 349, 357, 360.

Мирия Терезия (1717—1780), императрица Священной Римской империи (1740—1780) — 14.

Маркс Карл (1818—1883) — 6, 7, 146, 185, 186, 238—240, 246, 247.

Марфа, русская царица — 391, 392, 397.

Марциал Марк Валерий (ок. 40 — ок. 102), древнеримский поэт — 259.

Матиссон Фридрих (1761—1831), немецкий поэт — 198.

Медици Козьма (Козимо) Старший (1389—1464), правитель Флоренции (с 1434 г.), банкир — 27.

Мейер Иоганн Генрих (1760—1832), немецкий живописец — **285**.

Мейер Христиан Дитрих (1749—1782), актер и режиссер Мангеймского театра — 66—68.

Мей Л. А. (1822—1862), русский поэт и драматург — 9, 347.

Мерзляков А. Ф. (1778—1830), русский поэт, переводчик и критик — 9.

Меринг Франц (1846—1919), выдающийся деятель германского рабочего движения, публицист, историк, критик — 8, 9, 177, 333.

Мерсье Луи Себастиан (1740—1814), французский писатель — 111.

Миллер Ф. Б. (1818—1881), русский поэт и переводчик — 9.

Мильтон Джон (1608—1674), английский поэт и политический деятель — 221.

Мин Д. Е. (1818—1885), русский поэт-переводчик — 9.

Минский (Виленкин) Н. М. (1855—1937), русский поэт и переводчик — 9.

Михайлов М. Л. (1829—1865), русский писатель, публицист, переводчик, революционный деятель — 9, 10.

Мнишек Ежи (ум. 1613), польский магнат, сандомирский воевода — 390, 394.

Мнишек Марина, дочь Ежи Мнишка, жена Лжедмитрия — 390, 392, 394.

Мозер, пастор — 16, 18.

Монмартен, граф — 59.

Монтескье Шарль Луи (1689—1755), французский писатель-просветитель — 75, 153, 168.

Мюллер Иоганн (1752—1809), немецкий историк — 364.

Мюллер Г. Ф. — 388, 389.

Наполеон I Бонапарт (1769—1821) — 330, 331, 333, 366.

Наполеон III (Луи Наполеон Бонапарт) (1808—1873) — 238.

Нерон Клавдий Цезарь (37—68), римский император (54—68) — 83, 135.

Николаи Христофор Фридрих (1733—1811), немецкий писатель, журналист — 233.

Новалис — см. Гарденберг Фридрих Филипп.

Норфольк Томас Говард (1536—1572), английский государственный деятель — 319, 320.

Овидий (Публий Овидий Назон; 43 до н. э. — 17 н. э.), римский поэт — 19.

Огарев Н. П. (1813—1877), русский поэт, публицист, революционер — 10.

Оксеншерна Аксель (1583—1654), шведский канцлер, (1612—1654), в 1612—1644 гг. — фактический глава государства — 173.

Октавиан — см. Август Кай Юлий Цезарь Октавиан.

Олеарий (Эльшлегер) Адам (ок. 1599—1671), немецкий путешественник, неоднократно посещавший Россию — 388, 389.

Опиц Мартин (1597—1639), немецкий поэт — 290.

Павел I Петрович (1754—1801) — русский император (1796—1801) — 45.

Павел III (Александр Фарнезе; 1468—1549), римский папа (1534—1549) — 78.

Павлова К. К. (1807—1893), русская писательница и переводчица — 10.

Перес Антонио (1539—1611), испанский государственный деятель — 129.

Перкин Варбек, самозванец, выдававший себя за сына английского короля Эдуарда IV — 357, 387.

Песталоцци Иоганн Генрих (1746—1827), выдающийся швейцарский педагог — 189.

Петерсен Вильгельм, друг Шиллера по Военной академии— 24, 36, 39.

Петрарка Франческо (1304—1371), итальянский поэт — 41.

Пешель, немецкий актер — 38.

Пий V (1504—1572), папа римский (1566—1572) — 320.

Пиккар Луи Бенца (1769—1828), французский драматург— 353.

Пикколомини Октавио (1599—1656), полководец имперских войск в период Тридцатилетней войны — 286, 291—300, 303—305.

Плутарх (ок. 46—126), древнегреческий писатель-моралист — 31, 56, 80, 154.

Поликрат, правитель острова Самос (ок. 537—522 до н. э.)— 268—271.

Принц Августенбургский — см. Фридрих Христиан, принц Шлезвиг-Гольштейн-Августенбургский.

Пушкин А. С. (1799—1837) — 9, 10, 310.

Расин Жан (1639—1699), французский поэт и драматург— 353, 396.

Рейнвальд Вильгельм Фридрих (1737—1815), библиотекарь Мейнингенского герцога— 70, 104, 126, 162, 163.

Рейнгольд Карл Леонгард (1758—1823), немецкий философ-идеалист — 150, 198.

Рец — см. Гонди Жан Франсуа Поль.

Риенци — см. Габрини Никола, ди.

Рихтер Жан Поль (псевдоним Рихтера Иоганна Пауля Фридриха; 1763—1825), немецкий писатель — 381.

Риццо (Риччио) Давид (1540—1566), секретарь Марии Стюарт — 318, 319.

Ричард Иорк, младший сын английского короля Эдуарда IV — 387.

Ричард III (1452—1485), английский король (1483—1485) — 387.

Ричардсон Самюэл (1689—1761), английский писатель-сентименталист — 48, 106, 154.

Ришелье Арман Жан дю Плесси (1585—1642), французский государственный деятель, кардинал — 171, 279.

Робертсон Вильям (1721—1793), шотландский историк— 75, 77—79, 84.

Робинз Жан Батист Рене (1735—1820), французский философ-идеалист — 23.

Роллан д'Эрсевиль Бартеlemi Габриель (1734—1794), французский публицист, деятель французской буржуазной революции — 190.

Романов Михаил Федорович (1596—1645), русский царь (1613—1645) — 388, 391.

Руссо Жан Жак (1712—1778) — 24, 26, 31, 40, 41, 48, 53, 56, 61, 73, 76, 80, 89, 92, 106, 109, 154, 168, 191, 201, 212, 247.

Рюи Гомес де Сильва (1540—1592), испанский вельможа — 129.

Салис-Зеевис Иоганн Гауденц (1762—1834), немецкий поэт — 198.

Сандунов Н. Н. (1768—1832), русский юрист, переводчик — 9.

Сени Баптист (Джовани Батиста Зенно; ум. 1643), генуэзский астролог — 298, 299.

Сен-Реаль Цезарь Ришар (1639—1692), французский историк — 129, 163.

Сервантес Мигель Сааведра де (1547—1616), испанский писатель — 56.

Сократ (469—399 до н. э.), древнегреческий философ-идеалист — 41.

Солон (ок. 638 — ок. 559 до н. э.), древнеафинский политический деятель — 174.

Соути Роберт (1774—1843), английский поэт — 11.

Софокл (497—406 до н. э.), древнегреческий драматург — 153, 252, 313, 314.

Спиноза Барух Бенедикт (1632—1677), голландский философ-материалист — 41, 234.

Сталь Анна Луиза Жермен, де (1766—1817), французская писательница — 382.

Стерн Лоренс (1713—1768), английский писатель — 48.

Струговицков А. Н. (1808—1878), русский поэт и переводчик — 9.

Стюарт Генри — см. Дарнлей Стюарт Генри.

Сюлли Максимилиан де Бетюн (1560—1641), французский политический деятель — 176.

Тальбот Джон, граф Шрузбери (1373—1453), английский полководец — 338, 342.

Тассо Торквато (1544—1595), итальянский поэт — 238.

Тик Людвиг (1773—1853), немецкий писатель-романтик — 274, 275.

Тилли Иоганн Церклас (1559—1632), полководец в Тридцатилетнюю войну — 173.

Тиммель Мария Август (1738—1817), немецкий писатель — 198.

Тимолеон (ок. 411—336 до н. э.), коринфский полководец — 24.

Томме Христиан Фридрих, немецкий критик — 65.

Томсон Джеймс (1700—1748), английский поэт-сентименталист — 48.

Тоскани, актриса Мангеймского театра — 38.

Трейер Готлиб Самуил (1683—1743), немецкий историк — 388.

Трейчке Генрих, фон (1834—1896), реакционный немецкий историк и публицист — 373.

Трокмортон, английский политический деятель — 320.

Турго Анн Робер Жак (1727—1781), французский политический деятель и экономист — 168.

Тютчев Ф. И. (1803—1873)— 9, 120.

Фемистокл (ок. 525—460 до н. э.), выдающийся афинский полководец и политический деятель — 395.

Фердинанд II (1578—1637), римско-германский император, с 1618 г. — король венгерский— 283, 284, 290—298, 300.

Фет (Шеншин) А. А. (1820—1892), русский поэт — 9, 10.

Фиеско Джованни Луиджи ди Лаванья (1523—1547), генуэзский политический деятель—35, 66—68, 71—75, 77, 78—82, 84—97, 99, 110, 125, 144, 162, 189.

Филипп II (1527—1598), король Испании (с 1555 г.) и Нидерландов (с 1556 г.) — 70, 127, 129—141, 144, 167, 316.

Фихте Иоганн Готлиб (1762—1814), немецкий философ, субъективный идеалист — 146, 198, 218, 219, 233, 275, 381.

Фишених Бартолемеус Людвиг (1768—1831), немецкий профессор права — 196, 204.

Форстер Георг (1754—1794), немецкий писатель, ученый, участник французской революции — 192, 200, 261.

Фосс Иоганн Генрих (1751—1826), немецкий поэт, переводчик — 198, 381.

Франклин Вениамин (Бенджамин) (1706—1790), американский политический деятель, физик — 25.

Франциск I (1494—1547), французский король (1515—1547) — 78, 176.

Франциск II (1543—1560), французский король (1559—1560) — 317.

Фридрих Евгений (1732—1797), брат герцога Вюртембергского — 45.

Фридрих I Барбаросса (ок. 1123—1190), император Священной Римской империи (1152—1190)—174, 176.

Фридрих II (1712—1786), прусский король (1740—1786)— 24.

Фридрих Вильгельм III (1770—1840), прусский король (1797—1840) — 383.

Фридрих Христиан, принц Шлезвиг-Гольштейн-Августенбургский (1765—1814) — 195, 196, 208.

Холодковский Н. А. (1858—1921), русский поэт-переводчик — 10.

Хоэнхайм Франциска Тереза, фаворитка герцога Карла Евгения — 27, 41, 99, 103.

Циммерман, швейцарский писатель — 365.

Чайковский П. И. (1840—1893) — 121, 347.

Чернышевский Н. Г. (1828—1889) — 9, 11, 220.

Чуди Эгидий (1505—1572), швейцарский историк и географ — 364, 365, 370.

Чюмина О. Н. (р. 1862), русская поэтесса и переводчица — 9.

Шаплен Жак (1595—1674), французский поэт, критик — 338.

Шарфенштейн Фридрих, товарищ Шиллера по Военной академии — 24, 26, 36, 64.

Шван Маргарита (1767—1796), дочь немецкого издателя Христиана Швана — 117, 120.

Шван Христиан Фридрих (1733—1815), мангеймский издатель — 37, 68, 117, 120.

Шевырев С. П. (1806—1864), русский реакционный критик и публицист, переводчик, профессор Московского университета — 9.

Шекспир Вильям (1564—1616) — 23, 26, 35, 56, 65, 127, 146, 147, 221, 249, 290, 291, 338, 353—355, 381, 387, 393.

Шеллинг Фридрих Вильгельм (1775—1854), немецкий философ-идеалист — 381.

Шерр Иоганн (1817—1886), немецкий историк, беллетрист, критик — 182.

Шиблер, сенатор города Гейльбронн — 197.

Шиллер Елизавета Доротея, мать поэта (ум. 1802) — 15, 16, 18, 36, 44, 67, 197, 277, 350.

Шиллер Иоганн Каспар (1723—1796), отец поэта — 13—20, 35—37, 44, 67, 197, 277, 350.

Шиллер Каролина Наннета (1777—1796), младшая сестра поэта — 197, 277, 350.

Шиллер Карл (р. 1793), сын поэта — 197.

Шиллер Луиза Доротея Каролина (1766—1836), сестра поэта — 17, 197, 350.

Шиллер Христофина (р. 1757), старшая сестра поэта — 15, 16, 18, 32, 66, 197, 350.

Шиллер Шарлотта (1766—1826), жена поэта — 154, 155, 160, 195, 197, 231, 352, 395.

Шиллер Эмилия (1804—1872), дочь поэта — 395.

Шиллер Эрнест Фридрих Вильгельм (1796—1841), сын поэта — 276.

Шиммельман Эрнст Генрих (1747—1831), датский политический деятель — 195.

Шлегель Август Вильгельм (1767—1845), немецкий писатель, критик — 233, 274, 387.

Шлегель Фридрих (1772—1829), немецкий писатель и критик — 274, 275.

Шлоттербек, товарищ поэта по Военной академии — 31.

Шмидт Михаил Игнатий (1736—1794), немецкий историк — 171.

Шот, преподаватель истории и географии в Военной академии — 22.

Шредер Фридрих Людвиг (1744—1816), немецкий актер и драматург — 124.

Штейдлин Готгольд Фридрих (1758—1796), немецкий поэт — 38, 39.

Штейн Шарлотта (1742—1827), подруга Гете — 352.

Шток Дора, знакомая Шиллера — 118, 120.

Шток Минна, знакомая Шиллера — 118, 120.

Штольберг Фридрих Леопольд (1750—1819), немецкий писатель — 182.

Штрейхер Андреас (1761—1833), музыкант, друг Шиллера — 45, 66—69, 71.

Штумпф — 364.

Шубарт Христиан Фридрих Даниель (1739—1791), немецкий писатель-демократ — 19, 20, 30, 39, 44, 72.

Эболи, испанская аристократка — 129, 134, 136, 139.

Эмонт, граф Ламораль, принц Гаврский (1522—1568), нидерландский политический деятель — 136, 166.

Эдуард IV (1442—1483), английский король (1461—1483) — 387.

Эйхгорн Карл Фридрих (1781—1854), немецкий историк права — 157.

Эккерман Иоганн Петер (1792—1854), немецкий писатель, в 1823—1832 гг. личный секретарь Гете — 229, 234—237, 260, 267, 276, 305, 367, 373.

Энгель Иоганн Якоб (1741—1802), немецкий философ и писатель — 198, 233.

Энгельс Фридрих (1820—1895) — 6, 7, 47, 48, 98, 104, 146, 147, 185, 186, 193, 194, 218, 306.

Эттерлинг — 364.

Юнг Эдуард (1683—1765), английский поэт — 48.

Якоби Иоганн Георг (1740—1814), немецкий поэт, философ-идеалист — 198.

Яков I (1566—1625), английский король (1603—1625) — 319.

Яков V (1512—1542), король Шотландии (1513—1542) — 317.

Ян, наставник латинской школы, где обучался Шиллер — 19, 197.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	5
Глава первая	
Родители Шиллера. — Детство и школа. — Военная академия. — Литературные интересы молодого Шиллера. — Диссертация «О связи животной и духовной природы человека». — Окончание Академии. — Шиллер — полковой врач. — Первая постановка «Разбойников». — Сборник стихов «Антология на 1782 год»	13
Глава вторая	
Социально-экономическое положение Германии XVIII века и движение «бури и натиска». — Основной драматический конфликт в драме «Разбойники». — Характеристика героев	46
Глава третья	
Шиллер в Мангейме. — Новая драма «Заговор Фиеско». — Материальные трудности. — Жизнь в Бауэрбахе. — «Коварство и любовь». — Начало работы над «Дон Карлосом». Возвращение в Мангейм	66
Глава четвертая	
«Заговор Фиеско в Генуе» — первая историческая драма Шиллера. — Исторические источники и их использование в драме. — Характеристика лагеря деспотизма. — Джанеттино Дориа. — Характеристика лагеря республиканцев. — Веррина. — Противоречивый характер Фиеско. — Проблема буржуазно-демократической революции и решение ее в субъективно-этическом плане	75
Глава пятая	
«Коварство и любовь» — первая немецкая политическая драма. — Характеристика основных отрицатель-	

ных героев. — Изображение демократической среды. — Фердинанд и Луиза как положительные герои. — Историческое значение драмы для немецкой литературы 98

Глава шестая

Жизнь в Мангейме. — Статьи о театре. — Издание журнала «Рейнская Галия». — Шарлотта фон Кальб. — Разрыв с Мангеймским театром. — Переезд в Лейпциг и дружба с Готфридом Кернером. — Гимн «К радости», «Философские письма». — Переезд в Дрезден. — Литературные планы 112

Глава седьмая

«Дон Карлос» — драма переходного периода от «бури и натиска» к классицизму. — Испанский инфант как историческая личность и как герой драмы Шиллера. — Характеристика двух борющихся лагерей: лагеря тирании и лагеря свободы. — Основные действующие лица. — «Дон Карлос» как драма «рупора идей». — Поза и проблема «революции сверху». — Письма о «Дон Карлосе» 126

Глава восьмая

Переезд Шиллера в Веймар. — Виланд и Гердер. — Журнальная работа. — Роман «Духовидец». — Шиллер и семья Ленгефельд. — Встреча с Гете. — Переезд в Иену. — Профессор истории. — Женидьба 148

Глава девятая

Шиллер как историк. — «История отпадения Нидерландов». — Философия истории Шиллера. — «История Тридцатилетней войны». — Мелкие исторические работы. — Новое понимание античности. — Стихотворения «Боги Греции» и «Художники» 162

Глава десятая

Шиллер и французская буржуазная революция. — Поездка на родину. — Возвращение в Иену и план издания журнала «Оры» 185

Глава одиннадцатая

Кант и Шиллер. — Лекции и статьи по эстетике. — «Калий, или О красоте». — «О грации и достоинстве». — «Письма об эстетическом воспитании человека». — Пагубное влияние буржуазного общества на развитие искусства. — Статья «Наивная и сентиментальная поэзия». — Идея исторического разви-

тия искусства. — Художник-реалист и художник-идеалист в понимании Шиллера	201
Глава двенадцатая	
Творческое содружество Гете и Шиллера. — Совместная работа над важнейшими теоретическими проблемами искусства. — Немецкий классицизм и романтизм	229
Глава тринадцатая	
Цикл философских стихотворений. — «Ксени» Гете и Шиллера. — Стихотворения на культурно-исторические темы. — «Песнь о колоколе». — Баллады Шиллера	254
Глава четырнадцатая	
Шиллер и научно-литературная общественность Иены в 90-х годах XVIII века. — Новые творческие замыслы	274
Глава пятнадцатая	
Трилогия о Валленштейне. — Работа над историческими источниками. — Образы и идеи трилогии. — Принципы художественной идеализации и их отражение в стиле и языке Шиллера	279
Глава шестнадцатая	
«Мария Стюарт» и теория аналитической драмы. — Исторические источники и их использование в драме. — Изображение исторического фона и борьбы реформации и контрреформации в Англии. — Характеристики Елизаветы и Марии. — Роль психологических и морально-этических проблем	312
Глава семнадцатая	
Шиллер на рубеже XVIII — XIX столетий. — Войны буржуазной Франции и проблемы национально-освободительных войн. — «Орлеанская дева». — История сюжета и обработка его автором	330
Глава восемнадцатая	
Переезд в Веймар. — Совместная работа с Гете в Веймарском театре. — «Мессинская невеста» и предисловие к ней	349
Глава девятнадцатая	
«Вильгельм Телль». — Обработка швейцарского народного сказания о Вильгельме Телле. — Характер	

народно-демократической революции, изображенной в драме. — «Вильгельм Телль» как народная драма. — Основные моменты борьбы народа за свое освобождение	363
Глава двадцатая	
Последние годы жизни в Веймаре. — Новые творческие замыслы. — Смерть	380
Заключение	399
Библиография	403
Именной указатель (<i>Составитель О. Э. Сафонова</i>)	409

Шиллер
Франц Петрович
Фридрих Шиллер
Жизнь и творчество

Редакторы А. Аникст и М. Кургинян
Художник Г. Фишер
Художественный редактор Ю. Боярский
Технический редактор А. Трошин
Корректоры А. Сергиенко и М. Доценко

*

Сдано в набор 10/VI 1955 г.
Подписано в печать 29/X 1955 г. А-06131
Бумага 84×108¹/₂. 27 печ. л. - 22,24 усл. печ. л.
20,88 + 1 вклейка = 20, 93 уч- изд. л.
Тираж 20 000 экз. Заказ 490. Цена 10 р. 40 к.

Гослитиздат,
Москва, Б-66, Ново-Басманная, 19.

*

20-я типография Главполиграфпрома
Министерства культуры СССР
Москва, Ново-Алексеевская, 52.

СПИСОК ОПЕЧАТОК

Страница	Строка	Напечатано	Следует читать
179	15 св.	размышлений	размышлении»
208	20 сн.	1793 году	1793 год
406	11 сн.	Geistesentwichi- klung	Geistesentwicklung
407	22 сн.	Kinder	Künder

Зак. 490.

Ф. П.
ШИЛЛЕР
♦
ФРИДРИХ
ШИЛЛЕР
♦