

Андрей Юрьев

# «Дон Карлос» Фридриха Шиллера в театральных зеркалах российской истории

*Вершина гуманизма, его кульминационный пункт – Шиллер. Широкий и пыльный солнечный луч, бьющий сквозь солнечное стекло. Озаряющий громадный храм стиля барокко – «просвещенную»*

*Европу. Оттого Шиллер так бесконечно близок сейчас, что он так озаряет, так в последний раз соединяет искусство с жизнью и наукой, человека с музыкой.*

А.А. Блок.

Из дневника 1919 г.

*Все вы слишком ничтожные,  
слишком земные для него.  
И.-В. Гете (в ответ на признание  
его невестки Оттилии,  
что Шиллера читать ей скучно).*

История постановок драм Шиллера на русской профессиональной сцене началась, как известно, в феврале 1810 г. спектаклем «Коварство и любовь». Он был сыгран на подмостках Московского театра в переводе С.А. Смирнова, сделанном для университетского любительского представления (перевод вышел отдельным изданием в 1806 г.)<sup>1</sup>. Однако мало кто из историков отечественной сцены знает, что первый в Российской империи шиллеровский спектакль состоялся за четверть века до этой знаменательной премьеры. Им стала в 1785 г. постановка в Риге «Коварства и любви» силами немецкой труппы под руководством Зигфрида Готхельфа Коха. Через год немецкие актеры показали там «Разбойников», а 9 ноября 1787 г. впервые сыграли подготовленную самим Шиллером сокращенную прозаическую версию «Дон Карлоса», с немалым успехом шедшую на рижской сцене до конца театрального сезона<sup>2</sup> (постановка оказалась третьей по счету после мировой премьеры, состоявшейся в Гамбурге 29 августа 1787 г.<sup>3</sup>, и лейпцигского спектакля, показанного в сентябре).

В русскоязычной периодике того времени не появилось ни одного отклика на эти спектакли, и первым, кто завел в отечественной печати разговор о Шиллере, был Н.М. Карамзин. Начал же он свое знакомство с творчеством великого немца именно с «Дон Карлоса» – благодаря увиденному им в Берлине летом 1789 г. спектаклю.

В «Письмах русского путешественника», появившихся на страницах «Московского журнала» (1791–1792) и «Аглаи» (1794–1795), Карамзин писал: «Ныне представляли Дон Карлоса, Шиллерову Трагедию. Нещастная любовь Принца к его мачихе Елисавете, которая прежде была его невестою, есть содержание сей Трагедии. Характер короля Филиппа II, о котором История говорит столько худого и доброго; который, для истребления ереси, проливал кровь человеческую, но услышав о погибели флота своего, рассеянного ветром и разбитого Англичанами, равнодушно сказал: *Я послал его против Англичан, а не против ветров: буди воля Божия!* И сие нещастие перенес с твердостью Героя – сей характер изображен с великим искусством. Благородный и пылкий в страстях своих Дон Карлос трогает зрителей до глубины сердца. Великодушный Маркиз Поза, друг Принцов, пробуждающий в нем ревность к добродетелям и к героическим делам, которую усыпила нещастная страсть, представлен Автором в пример истинно-великого мужа. Есть трогательныя и ужасныя сцены. <...> Сия Трагедия есть одна из лучших Немецких драматических пиес, и вообще прекрасна. Автор пишет в Шекспировом духе.



Фридрих Шиллер.  
Портрет работы Антона Графа.  
1790

Есть только слишком фигурные выражения (так как и у самого Шекспира), которые хотя и показывают остроумие Автора, однакожь в Дrame не у места»<sup>4</sup> (глава 18, датированная 5 июля 1789 г.).

Трудно сказать, почему отзыв Карамзина не привлек к себе внимания работавших тогда переводчиков. Наиболее вероятной причиной было отрицательное отношение Екатерины II к самой возможности представить Шиллера русской театральной публике (по ее словам, «Шиллер и не увидишь, куда иного направит; мы еще младенцы; а что годится взрослым, то не всегда прилично детям»)<sup>5</sup>.

Попытки перевести «Дон Карлоса» хотя бы для чтения не предпринимались до самого конца екатерининского правления. Ситуация не изменилась и с восшествием на престол ее сына. Лишь на излете недолгого царствования Павла участники московского Дружеского литературного общества во главе с молодым Андреем Тургеневым намеревались перевести «Дон Карлоса» целиком (причем самого Тургенева больше всего привлекал образ маркиза де Позы, особенно – знаменитая сцена его с королем в третьем действии, насыщенная крайне острым для той эпохи политическим смыслом)<sup>6</sup>.

В ранний период царствования Александра I, когда у русского общества появилась надежда на либеральные реформы, а русские читатели уже были знакомы с «Разбойниками» по опубликованному в 1793 г.

переводу Николая Сандунова<sup>7</sup> и с «Заговором Фиеско в Генуе» в переводе Николая Гнедича (вышел отдельным изданием в 1803 г.), «Дон Карлос» по-прежнему оставался *terra incognita* для широкой публики. Только жившие в России немцы и те образованные русские, кто в совершенстве владел немецким языком, имели возможность составить представление о драме Шиллера по ее изданиям, завозившимся из Германии, и по спектаклю, который играла в 1803 г. петербургская немецкая труппа на сцене Кушелевского театра<sup>8</sup>.

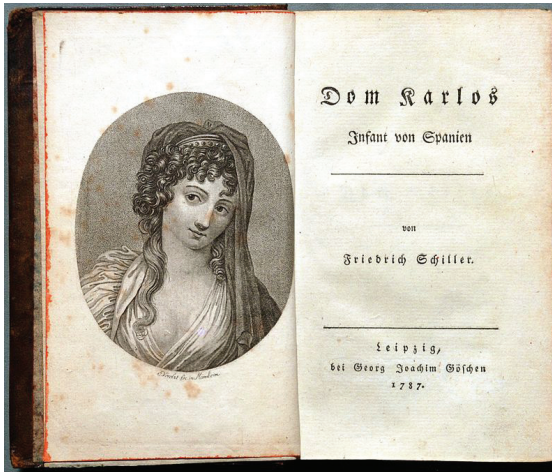
Известно, что позднее шиллеровскую драматическую поэму намеревался полностью перевести В.А. Жуковский, (сохранившиеся несколько строк относятся к 1819 г.)<sup>9</sup>, однако этот замысел остался неосуществленным. Большинство российских почитателей Шиллера на протяжении многих лет могло судить о пьесе лишь по прозаическому переводу небольшого фрагмента – сцены Карлоса и Позы из первого действия<sup>10</sup> – и по тому, что сообщалось Карамзиным, а также писателем, переводчиком, в 1810-е гг. – директором Особенной канцелярии Министерства полиции Яковом де Сангленом (с 1812 г. добывавшимся отставки М.М. Сперанского – «русского маркиза Позы при русском Дон Карлосе – императоре Александре Павловиче»<sup>11</sup>). В статье Санглена, анонимно опубликованной в двух номерах московского журнала «Аврора» (как отклик на известие о смерти Шиллера) и ставшей первым в русской печати развернутым обзором его творчества<sup>12</sup>, дан пятистраничный разбор «Дон Карлоса» с кратким пересказом сюжета. О том, насколько расходилась со сложным идейно-художественным содержанием шиллеровской драмы нравоучительная, подчеркнута охранительская трактовка Санглена, стремившегося любыми способами дезавуировать в глазах русских читателей шиллеровский мятежный дух, можно судить по следующей характеристике маркиза Позы: «Намерение Шиллера было представить нам, сколь опасен такой характер. Вообразим себе *маркиза Позу*, сего космополита, энтузиаста, стоящего подле Филиппа II <...>; <...> смелый и гордый космополит отваживается <...> слишком на многое; он подвергает опасности жизнь своего друга, сына королевского, преемника престола; он идет на удачу и – проигрывает. <...> Так показал нам стихотворец, сколь опасен философический энтузиазм, и что самые благороднейшие люди, которые быв обольщены оным, хотят своевольно превратить колесо рока, находятся в неприятном положении быть причиною великих напастей там, где они думали основать благоденствие; они жертвовали частным и имели единственно то наслаждение, что взор

их останавливался на мечтательной тени *всеобщего благополучия*. Сие поучение весьма важно в нашем веке, имеющем великое сходство с XVI столетием, и тем еще важнее, что разительные последних времен происшествия во Франции<sup>15</sup> подали печальный пример опасных последствий философического и космополитного энтузиазма»<sup>14</sup>.

Первый полный русский перевод «Дон Карлоса», выполненный М.Н. Лихониным белым стихом с канонического немецкого оригинала, вышел из печати (благодаря ненадолго допущенным цензурным послаблениям) лишь в 1833 г. и никогда не был востребован театром<sup>15</sup>. Первое же представление «Дон Карлоса» на русской сцене состоялось в Петербурге в бенефис двадцатисемилетнего Василия Каратыгина 4 февраля 1829 г. – в стихотворном переводе П.Г. Ободовского, который никогда не был напечатан. Выполненный с учетом цензурных требований эпохи, он так сильно отличается от немецкого оригинала, что судить по нему о драме Шиллера оснований немногим больше, чем для суждений о шекспировском «Гамлете» по его английским или немецким переделкам XVIII в.<sup>16</sup>

Чем же объясняется долгий путь шиллеровской драмы на русскую сцену? Первое приходящее в голову объяснение – цензурными ограничениями. Но таковые не помешали ни «Коварству и любви», ни «Разбойникам» увидеть свет ramпы намного раньше, пускай и в сильно смягченном цензурой виде. Видимо, политическая острота пьесы – причина не единственная. Ведь со временем, когда цензурные препятствия утратят силу, «Дон Карлос» по числу постановок все равно будет заметно уступать и «Коварству и любви», и «Разбойникам», и «Марии Стюарт» – причем не только в России.

Как известно, автор сам считал, что его драматическая поэма, впервые полностью опубликованная отдельным книжным изданием в Лейпциге в июне 1787 г.<sup>17</sup>, мало подходит для сцены. «Едва ли еще необходимо пояснять, – писал Шиллер в примечании к публикации второго акта в третьем томе «Рейнской Талии» (1786), – что “Дон Карлос” не может считаться театральной пьесой. Автор разрешил себе смелость шагнуть за эти границы и поэтому не будет судим этой мерой. Драматическая форма имеет гораздо более широкий охват, чем театральное искусство, и поэзия лишилась бы значительной области, если бы мы захотели драматический диалог ограничить законами театральной сцены»<sup>18</sup>. Завершив работу, он подготовил сокращенную прозаическую версию драмы, которую предлагал театрам, но не собирался публиковать<sup>19</sup>. И дело не



Первое издание «Дон Карлоса». Лейпциг. 1787

только в объеме текста драматической поэмы, который слишком велик для театрального спектакля. Каноническая стихотворная редакция обладает также другими качествами, затрудняющими ее сценическое воплощение. Качествами, вдобавок плохо вяжущимися с теми представлениями о специфике драматургии Шиллера, которые на протяжении долгого времени считались чем-то само собой разумеющимся.

Ничто, пожалуй, столь сильно не повредило полноценному восприятию драм немецкого классика, как сложившаяся у него уже при жизни репутация автора тенденциозного. «Шиллер был великий пропагандист и делал пропаганду из всего»<sup>20</sup>. Пускай этими словами не исчерпывалось толкование А.И. Герценом творчества великого немца<sup>21</sup>, в них точно зафиксирована специфика того подхода к шиллеровскому наследию, который преобладал в литературной критике России и Запада на протяжении двух последних столетий.

Конечно, такая репутация сложилась не безосновательно, поскольку нельзя отрицать связь всех пьес Шиллера с общепросветительским пониманием миссии драматургии и театра – воспитательной и даже пропагандистской, подчиненной задаче максимально широкого распространения передовых философских, политических и моральных идей эпохи<sup>22</sup>. Трудно оспорить широко известную характеристику «Коварства и любви», данную Фридрихом Энгельсом в одном из его

писем 1885 г. («первая немецкая политически тенденциозная драма»<sup>23</sup>). Однако при частых отсылках к этой цитате (как в советском, так и в западном шиллероведении) не всегда учитывалось замечание Энгельса, в полной мере применимое не только к сочинениям русских и норвежских писателей последней четверти XIX в., о которых он вспоминает сразу вслед за этой характеристикой, но и к драме Шиллера: «Я думаю, что тенденция должна сама по себе вытекать из обстановки и действия, ее не следует особо подчеркивать, и писатель не обязан преподносить читателю в готовом виде будущее историческое разрешение изображаемых им исторических конфликтов»<sup>24</sup>. Не только к «тенденциозному роману» времен Энгельса, но и к драме Шиллера можно отнести замечание, что произведение «целиком выполняет <...> свое назначение, когда, правдиво изображая действительные отношения, разрывает господствующие условные иллюзии о природе этих отношений, <...> вселяет сомнения по поводу неизменности основ существующего целого, – хотя бы автор и не предлагал при этом никакого определенного решения»<sup>25</sup>.

Несколько иначе обстоит дело с известной характеристикой шиллеровской драматургии, которую дал Карл Маркс в переписке с Фердинандом Лассалем весной 1859 г. «Основным твоим недостатком, – писал Маркс своему адресату, – я считаю то, что ты пишешь *по-шиллеровски*, превращая индивидуумы в простые рупоры духа времени»<sup>26</sup>. Как следует из контекста этого замечания, Маркс отдавал предпочтение Шекспиру, художественный метод которого, будучи более «свободным», не связанным каким-либо четким идеологическим заданием, позволяя создавать многосторонние, более сложные и индивидуализированные, чем у Шиллера, характеры, схватываемые и воплощаемые как будто «стихийно» – в большей мере интуитивно, нежели интеллектуально. Тем самым Маркс солидаризировался с уже сложившимся на тот момент взглядом на Шиллера как на драматурга, в сочинениях которого портреты персонажей страдают абстрактностью, недостаточной психологической разработанностью и убедительностью, подчиненностью доминирующей идейной тенденции.

Гете, достаточно высоко ценивший Шиллера-драматурга, также заметил, что «сложные мотивировки не были его сильной стороной»<sup>27</sup>. Показательна и реакция Гете на признание Эккермана, заговорившего со своим патроном о тех трудностях, которые возникают у него при чтении Шиллера:

«— Странно у меня получается с Шиллером, – сказал я, – многие сцены из его драм я читаю с истинной любовью и восхищением, но вдруг натыкаюсь на прегрешение против самой сущности природы и дальше читать уже не могу. Даже с “Валленштейном” у меня происходит то же самое. Мне все кажется, что философия Шиллера шла во вред его поэзии, ибо она принудила его идею поставить над природой, более того – в угоду идее уничтожить природу. Все им задуманное должно было быть осуществлено, все равно в соответствии с природой или наперекор ей.

— Грустно, – сказал Гете, – что такой необыкновенно одаренный человек терзал себя философическими измышлениями, для него совершенно бесполезными. Гумбольдт привез мне письма, которые писал ему Шиллер в недобрую пору своих умозрительных рассуждений. Из них видно, как он бился тогда, силясь сентиментальную поэзию полностью отъединить от наивной<sup>28</sup>, но, так и не найдя почвы для этого рода поэзии, испытывал несказанное смятение. Как будто, – с улыбкой присовокупил Гете, – сентиментальная поэзия может хоть как-то существовать без той наивной почвы, из которой она, в свою очередь, прорастает.

— Не мог Шиллер, – продолжал он, – творить до какой-то степени бессознательно или же руководясь инстинктом, ему было необходимо размышлять обо всем, что бы он ни делал»<sup>29</sup>.

Если даже признать верность наблюдений Гете, Эккермана, Герцена<sup>30</sup>, Энгельса и Маркса, – не так-то прост вопрос о гипертрофированной «философичности», шедшей якобы во вред «природным» (психологическим) мотивациям действия в пьесах Шиллера, о мировоззренческой их заданности, идеологической ангажированности и в целом тенденциозности.

Взять хотя бы хрестоматийных «Разбойников», несомненно выразивших бунтарские настроения передовой немецкой бюргерской молодежи в канун Великой французской революции. Пьеса Шиллера воспринималась большинством современников как развернутое драматургическое обоснование двух эпиграфов к ней: «Чего не исцеляют лекарства, исцеляет железо; чего не исцеляет железо, исцеляет огонь» (Гиппократ) и «*In tyrannos!* – Против тиранов!» (I, 369). И вполне закономерно, что в августе 1792 г. именно как автора «Разбойников» революционный парижский Конвент наградил Шиллера правами почетного гражданства Французской Республики<sup>31</sup>. Но вместе с тем, как отметил Н.Я. Берковский в своей статье «Театр Шиллера» (1959–1960), содержащей наиболее глубокий в российском шиллероведении анализ



«Разбойников» (и в целом драматургии Шиллера)<sup>32</sup>, среди современников великого драматурга было немало тех, кто находил в его пьесе основания для осуждения повстанческих настроений и проповеди смирения. Не раз – и при жизни драматурга и позднее – утверждалось, будто покаяние Карла Моора дезавуирует бунтарское содержание драмы<sup>33</sup>. Целиком справедливо замечание Берковского: «Таких толкований держались авторы либо наивные, либо недобросовестные, желавшие изъять из Шиллера мятежный дух»<sup>34</sup>. И столь же справедливо рассмотрение Берковским пьесы Шиллера как глубоко трагичной, совершенно чуждой плоскому морализму мещанской драмы XVIII в.: «Не следует думать, что Шиллер капитуляцию Карла Моора считает положительным решением своей драмы, в духе тезиса, что не нужно было, мол, браться за оружие. Надо помнить, что “Разбойники” – трагедия по колориту, по настроению, по мраку развязки. Трагедия потому и возникает здесь, что и мятеж удаётся плохо, и примирение хуже неудавшегося мятежа»<sup>35</sup>.

«Дон Карлос», ставший подобием моста от штурмерства к позднему шиллеровскому классицизму, еще менее, чем «бурные» юношеские драмы, укладывается в рамки той или иной морально-политической тенденции, куда пытались его затиснуть современники автора – как мятежные умы, восторженно приветствовавшие Великую французскую революцию, так и благонамеренные ее противники вроде Якова де Санглена. Безусловно, в шиллеровской драматической поэме конфликт свободолюбия с тиранией сохраняет остроту не меньшую, чем в прежних его пьесах; вместе с тем «Дон Карлос», с максимальной полнотой выражающий идейно-художественные устремления как раннего, так и позднего Шиллера, насыщен не только сложным философским и политическим содержанием, но также *глубоким психологизмом*, отдаленно предвосхищавшим психологизм «новой драмы» рубежа XIX–XX вв. Рискнем утверждать, что по своей многомерности эта трагедия превосходит другие выдающиеся драматургические творения Шиллера. Никто, пожалуй, не почувствовал так точно и глубоко сложность и даже *универсальность* шиллеровского шедевра, как Александр Блок, писавший в своей поздней программной статье «Крушение гуманизма» (1919): «Когда мы перечитываем теперь “Дон-Карлоса” Шиллера, мы поражаемся величию архитектуры, тем многообразием замыслов, тем, идей, которые так свободно и спокойно вместил Шиллер в одну трагедию. Элементы исторической науки, искусства, музыки, живописи – все налицо в одной трагедии. Современный художник сделал бы из этого матерьяла десять

драм, и каждая из них была бы все-таки по нынешним временам необыкновенно обширна и полнозвучна, далеко опередила бы все короткие и судорожные мысли нашего века!»<sup>56</sup>. Именно в силу своей особой художественной сложности, сочетающей в себе поэтику классицистской «высокой трагедии» конца XVIII в., немецкой барочной драматургии и предвосхищение «новой драмы» (особенно в ибсеновском ее варианте – как «драмы идей»<sup>57</sup>), эта пьеса Шиллера поныне остается крайне трудной для сценического воплощения.

Первое полное издание «Дон Карлоса» вызвало по преимуществу негативную реакцию немецкой критики. Автора упрекали в том, что его произведение лишено цельности, поведение главных персонажей плохо мотивировано. Шиллер ответил развернутыми «Письмами о “Дон Карлосе”», опубликованными в 1788 г. в журнале К.М. Виланда «Немецкий Меркурий». В них он признавал: «Возможно вообще, <...> что в первых трех действиях я пробудил не те ожидания, которые удовлетворил в последних. <...> Дело в том, что за время моей работы <...>, которая вследствие разных перерывов затянулась на довольно продолжительное время<sup>58</sup>, многое изменилось во мне самом. В различных превратностях, 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, в дальнейшем действовало уже слабее, а к концу почти совсем не волновало. Новые идеи, зародившиеся во мне, вытеснили прежние; сам Карлос несколько упал в моем мнении, быть может, единственно потому, что я стал намного старше, чем он, и по противоположной причине место его занял маркиз Поза. Таким образом вышло, что к четвертому и пятому действиям я подошел с совершенно иным чувством. Но первые три действия были уже в руках публики, общего замысла уж было не переделать; мне приходилось или совершенно отказаться от драмы <...>, или, по мере умения, приспособить вторую часть к первой. Если это не везде удалось наилучшим образом, то я утешаю себя тем, что и более умелая рука не смогла бы сделать это намного лучше» (VI, 553–554).

Как известно, первоначальный импульс к созданию «Дон Карлоса» дала новелла аббата де Сен-Реаля (1639–1692) «История дон Карлоса», с которой в мае 1782 г. ознакомил Шиллера интендант мангеймского театра В.Г. фон Дальберг. Самые ранние прозаические наброски будущей поэмы свидетельствуют, что на предварительном этапе замысел Шиллера не выходил за пределы семейной драмы, разворачивающейся

в испанском королевском доме. Но уже в апреле 1783 г. Шиллер писал своему другу Рейнвальду: «Я считаю своим долгом отомстить в этой пьесе своим изображением инквизиции за поруганное человечество, пригвоздить к позорному столбу ее 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» (VII, 50).

В самом деле, журнальная версия первых трех актов насыщена максимально острыми антиклерикальными и антифеодальными выпадами в длинных тирадах Карлоса и Позы, купированных в окончательной редакции (примечательно, что эта версия начиналась словами принца в адрес патера Доминго: «Шпион опять и здесь за мной везде, как наш всевышний судия»<sup>39</sup>). По мнению многих позднейших исследователей, в том числе А. Абуша, исключение из окончательной редакции этих острых мест «обозначало начало отхода писателя от последовательных буржуазно-революционных позиций времени юношеских драм на позиции, с которых он считал возможным осуществление буржуазных идей путем воспитания монархов, благородных деяний реформаторов-князей и дворян, путем “революции сверху”»<sup>40</sup>. Оставляя пока в стороне вопрос, насколько верно такое утверждение, отметим, что указанные купюры лишали драму *подчеркнутой публицистичности* и вместе с тем *снижали образ Карлоса*, который в окончательной версии предстает несколько не героизированным, не является хотя бы в прошлом «великим человеком», «яростным защитником угнетенных», «ревностным поборником народных прав», «требовавшим смело оправдания еретиков», каким помнит его Поза в журнальной версии первого действия. Если в письме к Рейнвальду Шиллер писал о своем герое: «У Карлоса <...> душа шекспировского Гамлета, кровь и нервы лейзевицовского Юлия»<sup>41</sup>, пульс – мой» (VII, 50), то в окончательном варианте у Позы совсем нет оснований в начале драмы возлагать на принца миссию вождя нидерландской революции, ибо призрачной почвой для надежд маркиза в отношении друга служит лишь память о совместных с ним вольнолюбивых отроческих мечтаниях. В окончательной редакции образ принца, каким он предстает в экспозиции (и в предлагаемой автором предыстории событий драмы), целиком исчерпывается характеристикой, данной ему Шиллером в третьем из «Писем о “Дон Карлосе”»:

«Все вокруг него пусто и бесплодно. Одинокий в суетливой толпе царедворцев, угнетенный окружающей его действительностью, он



Йозеф Кайнц – Дон Карлос. Берлин. 1886

ищет утешения в сладостных воспоминаниях прошлого. <...> сердце его, подготовленное к добрым чувствам, за недостатком достойного предмета *истощается в мечтаниях, не находящих удовлетворения*. Так постепенно впадает он в состояние праздно мечтательности, *бездеятельной созерцательности*. Силы его *истощаются* в постоянной борьбе с его положением, недружелюбные отношения с так мало на него похожим отцом отравляют его тяжелой тоской; словно червь подтачивает она расцвет духа, губит энтузиазм. Угнетенный, лишенный энергии, ничем не занятый, погруженный в себя, истомленный тягостной, бесплодной борьбой, мечущийся между ужасающими крайностями, уже *неспособный к самостоятельному подъему* – таким застает его первая любовь. Он не способен противопоставить ей никакого усилия; все его прежние взгляды – единственное, что могло уравновесить ее, – *стали более чуждыми его душе*; любовь охватывает его с деспотической мощью; так впадает он *в болезненно сладострастное состояние страдания*. Все его силы сосредоточены на одном предмете. Неутоленное влечение держит его душу *внутренне скованной*. Как может она разлиться во всей вселенной? Неспособный удовлетворить свое желание, еще менее способный одолеть его внутренним усилием, он чахнет *полуживой, полумертвый, в явном истощении*» (VI, 560; курсив мой. – А. Ю.).

Этот выразительный портрет несомненно имеет в своем генезисе образ гетевского Вертера и в большей мере, чем он, предвосхищает будущих влюбленных и страдающих мечтателей в литературе немецкого романтизма – пылких, экзальтированных, но до болезненности слабосильных, не обладающих необходимой для трагического героя волевой целеустремленностью, которая позволяет идти навстречу судьбе, чтобы бросить вызов и ей, и стоящим за нею силам. В немецкой романтической драме появится спустя два с лишним десятилетия герой, который – при всех различиях – типологически сходен с шиллеровским Дон Карлосом. Это принц Гомбургский Генриха фон Клейста, проходящий путь, который повторяет путь шиллеровского принца – от хрупкого, болезненного, экзальтированного и тоже влюбленного юноши-мечтателя до волевого героя, оставившего позади все прежние свои слабости. История обоих принцев завершается *самопреодолением*<sup>42</sup> (пускай шиллеровский принц обречен в финале на гибель, а клейстовский остается в живых для свершения в близком будущем военных подвигов). При этом действенную функцию «воспитателя», которой будет наделен в драме Клейста Курфюрст, Шиллер возлагает на маркиза де Позу – с тем существенным отличием, что не тот, чье имя указано в названии, оказывается центральной фигурой шиллеровской драматической поэмы. Таковой является маркиз де Поза как *герой подлинно трагический* и уже в первом акте приводящий в движение всё последующее драматическое действие, инициирующий его завязку в четвертом явлении – в сцене с королевой, где он не только организует ее встречу с принцем, но и передает ей предназначенные Карлосу письма из Фландрии, чтобы именно она – утраченная, но по-прежнему возлюбленная невеста инфанта, ставшая ему мачехой, – напомнила наследнику испанского престола о «слезах Нидерландов» (см.: II, 28–34, 43).

Любовная драма, какой может показаться произведение Шиллера не только в первых сценах<sup>45</sup>, постепенно насыщается все новыми, уводящими в сторону от лирической линии (хотя полностью не теряющими с нею связь) перипетиями, чтобы к финалу третьего акта – в кульминационной для всего действия сцене Позы с королем – окончательно трансформироваться в *политическую трагедию*, содержание которой не может быть сведено к традиционному для просветительской драматургии XVIII в. публицистическому пафосу тираноборчества.

Если предельно кратко (хотя все равно неполно) сформулировать суть шиллеровской концепции, то можно воспользоваться меткой

формулой, предложенной Г.Я. Чечельницкой: это *трагедия крушения политических иллюзий*<sup>44</sup>. Причем крушения не надежд на революцию как таковую. Шиллер, создавая свою драму, помнил, что Нидерландская революция, самая ранняя из буржуазных революций в Европе, достигла главных своих целей – отделения от испанской католической монархии семи северных ее областей, победой в них Реформации и установлением независимой Республики Соединенных провинций<sup>45</sup>. При всей катастрофичности финала шиллеровской трагедии (катастрофичности *только* в пределах личных судеб ее героев) в нем все же нет того острого привкуса мрачной фатальности, который сильно ощущается в «Разбойниках» и «Коварстве и любви». Как верно заметил Берковский, тут у Шиллера историческая эпоха «как бы сквозит, пропускает сквозь себя в чистом ее виде историю человечества вообще, указывает на эту историю как на высшую, с которой всегда нужно сообразоваться»<sup>46</sup>. Если король Филипп и его двор живут в одном столетии, а маркиз де Поза, называющий себя «гражданином грядущих поколений», существует (пускай мысленно, но при этом все же *действенно*, т. е. *экзистенциально*) уже в другом<sup>47</sup> – как и испытывающий на себе *благотворное* (пускай и обернувшееся в финале роковым) влияние маркиза Карлос, – то Шиллер «тем самым разуплотнил свою трагедию, позволил воздуху времени беспрепятственно провевать ее»<sup>48</sup>. «В “Разбойниках”, – глубоко и метко сопоставляет шиллеровские пьесы Берковский, – дерзкие юнцы дерутся с жандармами во имя прав и законности, в драме “Дон Карлос” ради тех же целей поднимается целая страна, восстают Нидерланды, подвластные испанцам. Освободительная тема у зрелого Шиллера связывается с великими перспективами истории, она звучит *обещанием и надеждой*. <...> Освобождение человечества, *степень освобождения* становятся вопросами времени, начатое здесь будет закончено там, не развязанное сегодня развязано будет завтра или же *когда-нибудь позднее* (курсив мой. – А. Ю.)»<sup>49</sup>. Именно в «Дон Карлосе» драматург впервые «приобщил себя к тому *оптимизму* всемирного освободительного движения, которым он после мог осветить дела немецкие. Что оказалось неодолимым в Германии, то одолевалось в истории других народов. Доступное другим должно было оказаться доступным и для немцев. В драме “Коварство и любовь” дело свободы в Германии потеряно, но в “Дон Карлосе” перед нами начинается свобода Нидерландов, а в ней заключены надежды других народов, немцев в их числе. *Истребленная*

на чьей-то территории, свобода неистребима, когда она становится делом наций, а через них – всего человечества (курсив мой – А. Ю)»<sup>50</sup>.

В созданной Шиллером *оптимистической трагедии*<sup>51</sup> историческая динамика представлена не только революцией в Нидерландах, являющейся не фоном, как иногда утверждалось, а одним из важнейших факторов действия. Она проявляется также через сложные отношения трех разных поколений. Одно – *старое, уже ветхое*, но сохраняющее в испанской монархии немалое влияние – представлено девяностолетним слепым Инквизитором. Он появляется в последнем акте – в сцене с королем, где он невольно выдает свою *неуверенность в будущем*, допуская после смерти Филиппа *разложение* всей государственной системы, но только не свободу («Der Verwesung lieber, als der Freiheit»<sup>52</sup>), которая категорически неприемлема для одержимой властным комплексом церкви<sup>53</sup> (II, 261–268). *Среднее поколение, уже начинающее стареть и увядать*. В первую очередь это шестидесятилетний Филипп, который *тяготится* властными претензиями церкви и, как и Поза, *служит идее*, но идее не *совместимой* со свободолобием маркиза. Среднему поколению принадлежит и сидящий граф Лерма – будучи предан своему королю, он неожиданно в пятом акте выказывает в сцене с Карлосом симпатии к вольнолюбивым намерениям наследного принца и готов даже послужить им, снабжая последнего кинжалом и пистолетами (см.: II, 250–252); Наконец, поколение *молодое*, за устремлениями которого – *историческое будущее* (пускай судьбы его представителей – Позы, Карлоса и Елизаветы Валуа – складываются глубоко трагично).

Позднее такое стройно организованное, обретающее *символический* смысл сопоставление трех разных поколений получит зеркальное отражение в первом – часто недооцениваемом даже знатоками творчества великого норвежца – шедевре молодого Ибсена: в исторической трагедии «Воители в Хельгеланде» (1857)<sup>54</sup>, мрачном «реквиеме» по далекой эпохе викингов-язычников, пропитанном, по меткому наблюдению Берковского, «глубокой, “эддической”, воспитанной на стариннейшей героической древнесеверной традиции враждой Ибсена к христианству»<sup>55</sup>. Однако своеобразное «отзеркаливание» Ибсеном Шиллера нагружено *полемическим* подтекстом: история предстает у норвежца как процесс по преимуществу разрушительный, парализующий деятельную свободу героической личности («Вообще по временам, – признался Ибсен в период работы над дилогией «Кесарь и Галилеянин» (1873), – вся всемирная история представляется мне гран-



диозным кораблекрушением – спасайся кто может»<sup>56</sup>); не так у зрелого Шиллера, всегда сохранявшего стойкую, хотя и чуждую поверхностному «розовому» оптимизму, уверенность в *светлых перспективах* всемирно-исторического процесса.

Как известно, историзм Шиллера нередко ставился под сомнение и его многочисленными современниками, и их потомками (в том числе молодым Ибсеном<sup>57</sup>). Уже первые критики «Дон Карлоса» упрекали драматурга в том, что он решился на недопустимый анахронизм, что его якобы «слишком идеальный» герой – маркиз Поза – захвачен идеями не своего времени, а XVIII в.<sup>58</sup> (сходными с убеждениями современных Шиллеру иллюминатов, чей метод действий зеркально отражается в методе действий Позы при дворе Филиппа<sup>59</sup>), а «в век Филиппа II ни один человек не мог думать так, как маркиз Поза» (VI, 555). Шиллер резонно возразил: «Скажите сами <...> – где лучше и естественнее мог зародиться смелый идеал гуманной республики, всеобщей терпимости и свободы совести, как не вблизи Филиппа и его инквизиции?<sup>60</sup> <...> Он (Поза. – А. Ю.) выступил как раз в эпоху, когда больше чем когда-либо шла речь о правах человека и свободе совести. Предшествовавшая ей Реформация впервые пустила в оборот эти идеи, и волнения во Фландрии поддерживали их жизненность. Его внешняя независимость, даже его положение мальтийского рыцаря, давали ему счастливый досуг для того, чтобы эти отвлеченные мечтания дозрели в нем до полного расцвета. Итак, ни данная эпоха, ни государство, в котором живет маркиз, ни внешние обстоятельства, его окружающие, не дают основания считать, что он был не способен к такой философии, или не мог сделаться ее фанатическим приверженцем» (VI, 556).

Если внимательно присмотреться к ходу действия шиллеровской трагедии, принимая во внимание не только мотивацию главного героя, но и методы, им используемые, то выяснится: крушение в «Дон Карлосе» терпят не надежды на революционное обновление мира, но те политические иллюзии, которые могут направить революционный процесс в ложном направлении. – Рушатся иллюзии маркиза Позы, сходные с возвышенными, благородными, но при этом *идеалистически абстрактными* представлениями просветителей XVIII в. о тех путях, которые должны привести человечество к освобождению. – Рушится, как невоплотимый, идеал «просвещенной монархии», рушится и *вера в «революцию сверху»*, прельщавшая не только Позу, но – отчасти – самого Шиллера (о чем свидетельствуют отдельные места из «Писем о



“Дон Карлосе”»: см. VI, 577–578). Впрочем, вера эта многократно обманывала не только людей восемнадцатого столетия, но и многих либеральных идеологов последующих поколений – вплоть до нашего времени...

Если задаться вопросом, в чем состоит трагическая ошибка Позы, за которую пришлось расплачиваться и ему самому, и Карлосу, и пребывающей с ними в союзе Елизавете, и самому королю Филиппу, то необходимо помнить об эпохе Шиллера. В первую очередь – о морально-политической утопии ранних просветителей XVIII в., веривших в *реальность* идеального «естественного человека», потенциально присутствующего в каждом, даже самом порочном представителе рода людского; и считавших, что вполне достаточно пробудить в индивиде «*истинно человеческое*» начало, высвободить его из плена накопленных прежней историей религиозных, моральных и социальных предрассудков, чтобы перспектива свободы, равенства и братства перенеслась из утопической дали в сегодняшнюю жизнь.

Поза в сцене с королем из финала третьего действия поддается соблазну веры именно в эту иллюзию, временно отринув упования на Карлоса и сделав ставку на *страдающего человека* в короле Филиппе, которого пытается превратить в своего союзника. Пройдет немного времени – и он будет вынужден признать сомнительность такого опрометчивого шага (справедливо названного Елизаветой Валуа «бесплодной мыслью»: VI, 161), чтобы тут же ухватиться за новую и тоже обреченную на крушение иллюзию – веру в гармоничное, мирное разрешение конфликта властителя-отца со взбунтовавшимся сыном, которое, как он убежден, станет залогом свободы Фландрии:

**Маркиз**

Вам одной

Довериться могу я, королева,  
От вас одной без возмущенья Карлос  
Услышит это роковое слово.

**Королева**

Какое слово? Заговор?

**Маркиз**

Он должен

Ослушаться монарха и немедля  
Отправиться в Брюссель. Фламандцы ждут

С раскрытыми объятями. Как только  
Он кликнет клич – восстанут Нидерланды,  
И праведному делу станет мощным  
Оплотом сын монарха. Он оружием  
Испанский трон заставит трепетать.  
И то, что сыну запретил в Мадриде, –  
Король ему в Брюсселе разрешит.

(VI, 165; перевод В. Левика)

Не отрицая «недобросовестности», *двусмысленности* затеянной им игры и с королем, и с принцем, от которого он скрыл факт беседы с его отцом, Поза так отвечает на недоуменные вопросы королевы:

**Королева**

Но разве  
Оправдывает цель дурные средства?  
Ужель при вашем гордом благородстве  
Вступили вы – простите мне сомненье! –  
На этот путь?

**Маркиз**

Его бы не избрал я,  
Когда бы дело шло лишь об обмане  
Монарха. Цель иная предо мной.  
На этот раз ему служить хочу я  
Честней, чем он велел мне.

**Королева**

Узнаю  
Маркиза Позу!

(VI, 162)

Вновь предоставим слово пронизательному Берковскому:

«И в отношениях своих с королем, и в отношениях с наследником маркиз Поза держался устаревших методов, – мы бы сказали, он верил в биографический метод в истории. Он преувеличивал значение счастливых случайностей – склонность наследного принца к свободолюбию, внезапную заинтересованность короля Филиппа в нем, в маркизе Поза. *Как тот, кто осознает себя самого одиночкой, он и вокруг себя видел лишь одиночек* (курсив мой. – А. Ю.), рассчитывая на отдельных личностей, на членов королевского дома, на разум одного, на чувствительность другого.

Между тем в этой драме Шиллера исторический ландшафт совсем не такой, чтобы искать спасения от общественного зла частным образом. Старое, староиспанское – массовая сила, но и новое здесь – тоже массовая сила. Нидерланды с их восстанием – это великое множество грозных сил оппозиции, это и народ, и купечество, и дворянство, это целая нация, это борьба под национальным знаменем, под социально-политическим, это новый буржуазный мир против социальной деспотии, это, наконец, битва под знаменем религиозным, протестантским. Маркиз Поза, благородный деятель с высокой миссией, страшно запутывается в своих действиях, в своих планах придворными, личными средствами решать судьбы стран и наций»<sup>61</sup>.

В самом деле, если основательно разобраться в непростой идейно-художественной оптике драматурга, не найдется достаточных оснований считать Позу простым «рупором» духа времени или авторских идей. Шиллер был не столь политически наивен, как многие его современники (и еще более многочисленные их потомки), чтобы видеть в отдельной личности – сколь угодно великой – источник крупномасштабных политических коллизий и революционных потрясений. Вот как он – беря на себя поначалу роль адвоката героя – описывает ситуацию, сложившуюся к началу действия («Письма о “Дон Карлосе”», уникальный литературно-критический шедевр, своеобразная *аналитическая поэма в прозе*, сама по себе обладающая немалыми художественными достоинствами, писались всего лишь за год до начала революционных событий во Франции): «Перед ним (Позой. – А. Ю.) раскрылось положение Фландрии, где *всё готово к революции* (курсив мой. – А. Ю.). Знакомый с духом, силами и средствами, которые этот народ может противопоставить мощи своего угнетателя, он видит великий замысел уже осуществленным. Вдохновляющий его идеал гражданской свободы не может найти более благоприятного момента и более восприимчивой почвы» (VI, 562). И далее: «Все нашел я здесь словно подготовленным рукою услужливого духа: любовь к свободе борется с деспотизмом, оковы глупости разбиты, тысячелетние предрассудки потрясены, нация требует возвращения своих человеческих прав, республиканские доблести приведены в движение, разумные мысли распространяются, брожение умов, души воодушевлены высокими замыслами – и вот, для полноты столь удачного сочетания, – прекрасная юношеская душа у престола, под гнетом и в страданиях распутившаяся в одиноком, нетронутом расцвете» (VI, 578).

По Шиллеру, как видим, не отдельно взятая личность, всего лишь «увенчивающая» процесс, а *совокупность социальных и духовно-исторических предпосылок*, т. е. будущий гегелевский *Zeitgeist*, подводит общество к революционной ситуации. И только привычка видеть в Шиллере драматурга-публициста, а в его героях – всего лишь «рупоры» идей или его духовные «автопортреты»<sup>62</sup>, может привести к тем искажениям исследовательской оптики, которые обнаруживаются и у А. Абуша, и у его советского коллеги Ф.П. Шиллера<sup>63</sup>, и у многих других литературоведов, писавших о «Дон Карлосе»<sup>64</sup>.

Однако крахом сугубо просветительских иллюзий трагизм образа Позы не исчерпывается. Было бы неверно полагать, что цели маркиза ограничиваются свободой Фландрии. Для него революция в Нидерландах – лишь *самое начало нового пути человечества*; и поэтому в сцене с Филиппом он, утаивая от короля свои тесные связи с готовыми восстать фламандцами и не раскрывая перед ним своих *конечных* намерений, откровенно и без малейшего лукавства заявляет (после выразительной ремарки: «кладет руку на сердце»):

Мне страсть к нововведениям смешна.

Она не может снять с людей оковы

И только тяжесть их усугубляет.

Не этой страстью кровь моя кипит.

Нет, для моих священных идеалов

Наш век еще покуда не созрел.

Я гражданин грядущих поколений.

(II, 148)

Каковы же эти идеалы? И о каких грядущих, *неведомых* не только Позе, но даже и самому его создателю, поколениях надо бы вспомнить, чтобы уяснить себе *непреходящее* значение шиллеровской трагедии, которое выводит ее далеко за пределы проблематики XVIII в.?

Как верно заметил полвека назад один из лучших советских знатоков шиллеровской драматургии З.Е. Либинзон, «Шиллер оставался целиком и полностью в стихии трагического. Весь творческий путь его – путь непрерывных поисков *нового типа трагедии* (курсив мой – А. Ю.)»<sup>65</sup>; и образ Позы, ставший важнейшей вехой на этом пути, раскрывается «в острых интеллектуальных столкновениях и драматических перипетиях. *Интеллектуализм определил структуру образа* (курсив мой – А. Ю.)»<sup>66</sup>.



Александр Моисси – Маркиз Поза.  
Постановка Макса Рейнхардта.  
Берлин. 1909

К сожалению, Либинзон не раскрыл в полной мере *новизну* этого интеллектуализма, проявившуюся не в рефлексии, которая может служить основой драматического характера (таковая определяет, например, характер шекспировского Гамлета), и не в каких-либо сугубо политических убеждениях, всегда неизбежно замкнутых в пределах ограниченного исторического периода, а в особого рода «вневременной» по своему содержанию и при этом *предельно страстной идеологической заряженности* как детерминирующей важнейшие поступки героя *константе*. Захваченность идеей становится *фундаментальным* качеством драматического характера<sup>67</sup>, без которого «психологический <...> образ будет полностью разрушен»<sup>68</sup>. Тут уместно вспомнить важное замечание М.М. Бахтина о структуре художественного образа у создателя «идеологического» романа-трагедии – Достоевского:

«Герой Достоевского не только слово о себе самом и о своем ближайшем окружении, но и слово о мире: он не только сознающий, – он идеолог. <...> Идея здесь действительно становится почти героиней произведения»<sup>69</sup>.

Сказанное о Достоевском Бахтиным в полной мере относится и к высоко ценившему творчество русского писателя Ибсену, который по праву считается создателем современной «драмы идей»<sup>70</sup>. Вспомним таких его героев, как король Хокон, Бранд, Юлиан, доктор Стокман,

Грегерс Верле, Йуханнес Росмер и др. О трех из них – Бранде, Юлиане и Росмере – можно сказать то, что характеризует *и шиллеровского Позу*: все они устремлены к «совершеннейшему состоянию, которого, сообразно своим силам и природе, способно достигнуть человечество» (VI, 577–78). Т. е. мы имеем дело с *христианской эсхатологической утопией* в ее *радикально секуляризованном* варианте<sup>71</sup>. Хотя здесь обнаруживается связь не с одной лишь христианской эсхатологией, но с древней, как само человечество, мечтой о «золотом веке», «утраченном рае», которой одержимы многие персонажи Достоевского (взять хотя бы Версилова в «Подростке» или героя «Сна смешного человека» в финале повести) – идеей, без которой, как свидетельствует история, не может обойтись революционная *практика* Нового времени<sup>72</sup>.

Параллель исканиям героев Достоевского и Ибсена очевидна. Однако, как очень верно и глубоко заметил современный российский германист А.И. Жеребин, «изображению идейного героя Достоевский учился у Шиллера (как и Ибсен. – А. Ю.), который писал: “До сих пор обычно довольствовались тем, что рассматривали страсти <...>, не принимая в расчет того, как тесно они связаны с *системой мышления индивида*”. Это сказано Шиллером в “Философских письмах” 1786 года, в то время, когда Шиллер завершал “Дон Карлоса” <...>. Предвосхищая “русских мальчиков” Достоевского, шиллеровский персонаж (имеется в виду Поза. – А. Ю.) демонстрирует аналогичную модель поведения – переключает *религиозную* идею абсолютной истины и абсолютной справедливости в план *политической* борьбы за посюсторонние ценности (секуляризация религиозных ценностей), подчиняет этой идее всю жизнь, и свою, и чужую (курсив мой. – А. Ю.)»<sup>73</sup>.

В контексте острейших идеологических баталий двух последних столетий вполне понятны до сих пор не прекращающиеся попытки представить шиллеровского героя прожженным циником, политическим мошенником и авантюристом (наподобие Петруши Верховенского).<sup>74</sup> Знай о таких попытках Шиллер, неоднократно называющий Позу в «Письмах о “Дон Карлосе”» *великим человеком*, в благородных устремлениях которого невозможно усомниться, он отмел бы подобные домыслы без малейших колебаний. Другое дело – методы, к которым прибегает герой Шиллера, чья неумная политическая активность несомненно имеет секуляризованный *религиозный* источник<sup>75</sup>.

Захваченность высокой утопической мечтой, заряженной мощной, *опаляющей*, в своих глубинах *подлинно сакральной* энергией, ставит

маркиза в *ситуацию искушения*, которого он не выдерживает. И тут обнаруживается уже не просто трагическая ошибка, а *трагическая вина*. «Действовать бесшумно, без пособников, в безмолвном величии – такова мечта маркиза, – пишет Шиллер в одиннадцатом из «Писем о “Дон Карлосе”». – Тихо, как бы заботливо охраняя спящего, хочет он устроить судьбу своего друга; он хочет спасти его *как Бог* – и именно этим губит. То, что он слишком много смотрел вверх на свой идеал добродетели и слишком мало вниз на своего друга, привело к гибели обоих. Несчастье Карлоса в том, что маркизу *мало было спасти его обыкновенным образом* (курсив мой. – А. Ю.)» (VI, 586).

Небесполезно вспомнить и комментарий Берковского: «он слишком многое берет на себя, действует рискованно, навязчиво, уверенный, что он-то сам и есть освободительная идея и *что от имени ее все ему позволено*. Он насильно создает счастье других, не спрашиваясь у этих других, даже не объясняя им цель и смысл своих действий. <...> Шиллер <...> *очень недоверчиво* следит за тем, что делается с чистой идеей, когда хотят ее внести в действительную жизнь. Маркиз Поза, сам того не замечая, становится соперником собственной идеи, – есть опасность, что он *подменит идею собственной личностью* (курсив мой – А. Ю.)»<sup>76</sup>.

При этом все-таки не надо забывать, что маркиз – *молод*. Во все он вкладывает – как и его создатель – неотразимый трепет *чистой юношеской страсти*: в свое служение идее, в свою дружбу с Карлосом, в свою обращенную к королю мольбу о даровании свободы мысли («Gedankenfreiheit») <sup>77</sup>, наконец – в свою *тайную любовь*, невольно выдаваемую репликой, которой завершается последняя сцена Позы с королевой в четвертом действии (II, 220)<sup>78</sup>.

Обладающая, несмотря на молодость, незаурядной психологической пронизательностью Елизавета Валуа неоднократно и с достаточными на то основаниями отмечает *особую* гордость маркиза. Взять хотя бы момент из диалога Позы с королевой в упомянутой выше сцене, когда становится понятно, что маркиз уже *безвозвратно* обрек себя на гибель (момент по своей психологической остроте и меткости вполне достойный пера Достоевского):

### Королева

Вам кажется, что вы свершите подвиг, –  
Не отрицайте, я ведь знаю вас!  
Вы уж давно мечтаете об этом.

Пусть разобьются тысячи сердец –  
 Вам только б вашу гордость успокоить  
 И вызвать шум восторженной молвы.  
 О да, теперь... теперь я поняла вас!

### Маркиз

(в смущенье, про себя)

Таких упреков я не ожидал!

(VI, 219)

Упрек *по-своему* убийственный; но не только благодаря ему Поза оказывается способным увидеть себя со стороны. Внимательный читатель заметит, что шиллеровский герой проявляет способность не только к безудержному воодушевлению в реализации своих далеко идущих намерений. Когда накал воодушевления снижается, Поза демонстрирует – как будущие персонажи Ибсена и Достоевского – достаточно высокую степень самосознания, рефлексия, позволяющую ему самостоятельно обнаруживать негативные следствия уже свершенных им амбициозных и не в меру рискованных деяний<sup>79</sup>. *Совесть* маркиза оказывается (тут вновь вспоминаются многие персонажи Ибсена и Достоевского) недостаточно чистой, чтобы герой мог успешно ускользнуть от *самоосуждения* и добровольного *самонаказания*.

Самый яркий пример – переломный момент в сцене с принцессой Эболи (см.: II, 205–207), когда Поза, желая уберечь Карлоса от неминуемой, как он считает, мести оскорбленной ревнующей принцессы, сначала приставляет кинжал к ее груди, но затем «медленно опускает руку» и «после некоторого размышления» произносит:

Нет, это было б варварство и трусость!  
 Но, слава Богу, есть другое средство!

(II, 207)

Так он, отказываясь от убийства принцессы, мысленно принимает решение пожертвовать собственной жизнью. В глазах первых критиков драмы оно выглядело психологически неправдоподобным и небедительным<sup>80</sup>. И Шиллер, выводя многое из подтекста драмы в текст, комментировал:

«Во-первых, при каких условиях приходит он к этому решению? В тягчайшем положении, в каком когда-либо находился человек: страх,



сомнение, недовольство собою, страдание и отчаяние одновременно обуревают его душу. Страх: он видит, что Карлос готов выдать тайну, от которой зависит его жизнь, особе, являющейся, как он знает, самым ужасным его врагом. Сомнение: он не знает, раскрыта эта тайна или нет. Если она известна принцессе, то он должен поступать с ней, как с сообщницей; если она ей еще неизвестна, то малейший звук может сделать его предателем, убийцей друга. Недовольство собою: не кто другой, как он, сам своей злополучной скрытностью довел принца до этой опрометчивости. Боль и отчаяние: он видит, что друг его погиб, видит, что с другом погибли все надежды, которые он основал на нем. <...> Вот в эту минуту, когда столько *различных страстей* бушует в его душе, он должен *сразу* придумать способ спасти друга. Какой же? Он потерял способность рассуждать правильно, потерял нить событий, следить за которой может только спокойный разум. Он больше не господин над течением своих мыслей, но отдался во *власть идей*, которые достигли в нем наибольшей ясности и сделались *наиболее обычными*. <...> Кто не заметит во всей совокупности событий его жизни, как она показана в драме, что все воображение маркиза заполнено и проникнуто образами *романтического величия*, что герои Плутарха живы в его душе<sup>81</sup> и что, следовательно, из двух выходов первым и ближайшим представляется ему *всегда героический*. <...> Прибавьте к этому, что уже с детства, со дня, когда Карлос добровольно претерпел вместо него мучительное наказание, его терзала, как неоплаченный долг, потребность отплатить другу за великодушный поступок, потребность, которая должна была в этот момент *чрезвычайно усилить* роль вышеуказанных соображений» (VI, 591–592; курсив всюду мой. – А. Ю.).

Таким образом, дело не только в готовности Позы принести себя в жертву высшей идее, сделав свою гибель *залогом*, обязующим Карлоса возглавить восстание фламандцев (напомним читателю, что эта жертва, как он надеется, откроет путь к освобождению не только фламандцев, но всего рода человеческого, положит такому пути *начало*). При безусловном доминировании идейной мотивации – разумеется, соотнесенной в шиллеровском «надтексте» с *христианской Жертвой* – важны и другие, *чисто психологические* мотивы, напрямую связанные и с *самонаказанием*, и с *самопреодолением*<sup>82</sup> (на которое после и *благодаря* гибели друга окажется способным и Карлос).

Но и этим не исчерпывается психологический драматизм образа Позы, совершенно неправомерно воспринимавшегося многими интер-

претаторами как «рупор» авторских идей, персонаж, якобы лишенный психологической убедительности. Присмотримся внимательней к тому, как завершается его последняя встреча с королевой. Убедившись, что жизнь маркиза уже не спасти, Елизавета, чья любовь к Карлосу до сих не подлежала, казалось бы, сомнению, реагирует весьма многозначительно:

### Королева

**(отходит на несколько шагов и закрывает лицо руками)**

Идите! Я отныне средь мужчин  
Достойного не знаю<sup>83</sup>.

Сразу после этой реплики следует не менее многозначительная реакция Позы, выдающая его *тайную любовь* к Елизавете (как предыдущая реплика Елизаветы, содержащая заметный *оттенок язвительности*, выдает ее любовь не к Карлосу, а к маркизу):

### Маркиз

**(в сильнейшем волнении бросаясь к ногам королевы)**

Королева!

О Вседержитель! Как прекрасна жизнь!

**(Встает и быстро уходит.)**

(II, 220)<sup>84</sup>

Если здесь на уровне подтекста раскрывается нечто прежде *абсолютно сокрытое* – то, что он и она *старательно скрывали* друг от друга (так же, как автор – от читателя), – то в таком неожиданно новом свете, требующем заново перечитать всю драму целиком<sup>85</sup>, медленно раскрывающийся «подтекст» их сложных взаимоотношений придает традиционной классицистской коллизии долга и чувства такую тонкость психологической детализации, которая превышает возможности «высокой трагедии», взрывает ее изнутри<sup>86</sup> и уже *отчетливо тяготеет к позднейшей «новой драме»*.

Даже в конце XIX в. подобная психологическая *многомотивность* казалась большинству критиков не поддающейся выражению в драме. Так, один из рецензентов постановки «Дон Карлоса» в московском Малом театре упрекал Шиллера в том же, в чем упрекали его первые немецкие критики, отвергая вдобавок разъяснения Шиллера, предложенные в «Письмах о “Дон Карлосе”», как неубедительные: «В романе (курсив мой – А. Ю.) возможно одновременное развитие различных,

даже противоположных страстей: подробный психологический анализ выведет читателя из затруднений и рассеет сомнения. Драма требует известного рода односторонности; черты характера здесь должны быть резче, даже грубее и безусловно определеннее. Развитие разных чувств и стремлений здесь мыслимо только при условии борьбы между ними. Если бы у Позы космополитизм (имеется в виду служение всему человечеству. – А. Ю.) боролся с чувством дружбы, результат вышел бы совершенно другой для драмы и для нас. А теперь, – обе стороны в характере Позы существуют рядом, и сколько бы поэт ни представлял критических объяснений, – драмы этим не поправить»<sup>87</sup>. Столь же категоричным неприятием психологической многомотивности (тоже в значительной мере остававшейся в *подтексте* драматических диалогов) сопровождалась тогда критическая реакция на дальнейшее развитие в «новой драме» новаторских устремлений Шиллера, связанных с *эпизацией* и *лиризацией* действия, – например, у Ибсена в «Росмерсхольме» (1886) и у Стриндберга во «Фрекен Жюли» (1888)<sup>88</sup>.

Только на первый взгляд кажется бесспорным утверждение, что «драматургия Шиллера не знает полутонов, намеков и косвенных выражений чувства, которые были завоеванием Чехова»<sup>89</sup>. Конечно, Шиллер и Чехов жили в разные эпохи и творили в разных драматургических (и эстетических) парадигмах. Однако к автору «Дон Карлоса» почти целиком применимо то, что было более столетия назад сказано Андреем Белым об Ибсене: «у него нет ни одного лишнего слова; <...> нужна крайняя сосредоточенность, чтобы увидеть все, что видит Ибсен в своих героях; <...> он накладывает полутон на полутон, подготавливая то или иное событие, ту или иную реплику; а мы, невнимательно вслушиваясь в слова его действующих лиц, бываем удивлены будто бы беспричинным душевным движением его героев; всякий раз, когда это с нами случается, мы должны еще и еще вернуться к прочитанному, чтобы поймать ускользнувшую нить разговора; вот отчего ибсеновские драмы так *проигрывают на сцене*; часто актеры не в состоянии уловить всю сумму черт, подготавливающих событие; для этого нужно быть *слишком большим психологом*; <...>. Следует по многу раз возвращаться к одной и той же драме, чтобы охватить хотя бы часть из тех широких горизонтов, которые рисует нам Ибсен; *опыт одного чтения безрезультатен* (курсив мой. – А. Ю.)»<sup>90</sup>.

Психологизм Шиллера не уступает психологизму более позднему – тому, который не все современники Андрея Белого были способны



Фридрих Хаазе –  
Король Филипп II.  
Лейпциг 1881 г.

разглядеть и у Ибсена. Взять хотя бы очевидное, находящееся как бы «на поверхности» благородство героев Шиллера. Это благородство – особого рода. Тут мы имеем дело с завершением, последним, *итоговым* словом классицизма. «Дон Карлос» содержит в себе немало сцен, которые можно условно назвать *состязанием благородств*. Но благородств, нередко граничащих с *гордыней*<sup>91</sup>. В психологической оптике Шиллера вовсе не свободны от гордыни (даже от тонкого привкуса *взаимной жестокости*) и отношения Позы с Карлосом. Эта особенность их дружбы впервые проявилась давно – в отроческие годы, когда первый из них – Поза – демонстрировал второму подчеркнуто надменную холодность, даже язвил его порой насмешками и презрением, а второй – Карлос – униженно завоевывал равенство в дружбе благородной, но не лишенной садомазохистского оттенка готовностью к жертве<sup>92</sup> (см.: II, 17–18).

Эти и многие другие примеры взаимоотношений персонажей «Дон Карлоса» роднят психологический анализ Шиллера с не менее изощренным и беспощадным психологическим интеллектуализмом Достоевского и Ибсена. При этом острота переживаний шиллеровских персонажей нередко доходит до той мучительности, которую Гете связывал с «недостатком» Шиллера, ставившим, по его мнению, под угрозу гармоничную целостность его художественных построений: «Каждая новая его пьеса была шагом вперед, каждую отличала все бóльшая



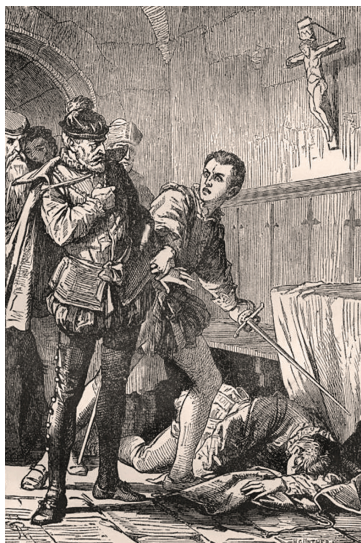
Альберт Бассерман – Король Филипп II.  
Постановка Макса Рейнхардта.  
Берлин. 1909

завершенность. Но, удивительное дело, еще со времен “Разбойников” на его талант налип какой-то привкус *жестокости*, от которого он не отделался даже в лучшие свои времена (курсив мой. – А. Ю.)<sup>95</sup>. При этом верно подмеченная Гете «жестокость» нередко сочетается у Шиллера с художественными эффектами, восходящими (как позднее у Достоевского и порой у Ибсена) к сентименталистской «чувствительности». Примером тому может служить второй (по порядку, но не по значимости в шиллеровской драматической поэме) *крупномасштабный трагический образ* – короля Филиппа, позволяющий увидеть в пьесе Шиллера модель, которую Гегель будет позднее считать оптимальной для трагического жанра – модель, предполагающую столкновение сил, каждая из которых обладает *собственной правотой*.

Уже в предисловии к журнальной публикации первых трех актов «Дон Карлоса» Шиллер писал: «Если эта трагедия должна *растрогать*, то это, на мой взгляд, может быть вызвано только положением и характером короля Филиппа. От его освещения зависит, быть может, *вся значительность трагедии*. <...> Раз речь заходит о Филиппе II, все ожидают не знаю какого чудовища, но *моей пьесе конец, ежели он в ней таким чудовищем окажется*» (VI, 550; курсив мой – А. Ю.).

Известно, что современники Шиллера были сильно удивлены столь оригинальным для драматургии XVIII в. образом короля-тирана,

резко отличавшимся от привычных образов жестоких и властолюбивых правителей, чьи действия целиком и полностью определялись печальной морально-психологической ущербностью, «непросвещенностью» и оттого – порочностью<sup>94</sup>. Прежде чем приступить к неторопливому разворачиванию предельно серьезной и по-настоящему глубоко трогательной сердце читателя человеческой трагедии Филиппа, Шиллер позволяет себе смелый шаг, впервые представляя нам короля воспоминанием принца, как он в шестилетнем возрасте впервые увидел своего сурового отца в день, когда тот подписал четыре смертных приговора (см.: II, 20). После такой нелестной «рекомендации» читатель может далее рассчитывать на появление чудовищно бессердечного, упивающегося своим могуществом садиста-изувера. Однако во всем поведении Филиппа, впервые предстающего перед нами после организованного Позой свидания Карлоса с королевой, не проступает ни малейших признаков властолюбия, наслаждения властью. Власть для него – нечто привычное и, как становится ясно со временем, тягостное, сопряженное с тем долгом, который ему не на кого переложить в будущем, поскольку его слишком гуманный, чувствительный и вдобавок не в меру экзальтированный сын на роль ответственного государственного мужа не годится. В то время как сам Филипп преданно служит идее крепкой авторитарной государственной власти, ибо лишь такая власть – неизбежно усиливающая свою суровость, доводимую до беспощадной жестокости, в критические для нее моменты, – способна обеспечить стабильность общества в целом. И он вынужден жертвовать жизнями непокорного власти меньшинства во имя благополучия большинства вверенных ему самим Богом подданных. Для лучшего понимания этико-политической правоты государя (впервые обоснованной в знаменитом политическом трактате Макиавелли, главные идеи которого до сих пор остаются никем не опровергнутыми), т. е. правоты, на равных конкурирующей у Шиллера с нравственной правотой маркиза Позы, привлекающего для ее доказательства аргументацию религиозную и (далеко не бесспорную, укорененную в утопическом проекте «просвещенной монархии») историко-футурологическую, следует внимательно вчитаться в их диалог из знаменитой сцены третьего действия. После того как маркиз говорит об увиденных им в Нидерландах обугленных человеческих костях, он, не отрицая долга государя перед вверенным ему свыше государством, произносит:



Король Филипп и Карлос у тела убитого маркиза Позы.  
Гравюра из цикла иллюстраций Х. Гюнтера к «Дон Карлосу».  
Середина XIX в.

Да, вы должны! Но то, что вы сумели,  
Такой измыслив долг, его исполнить, –  
Приводит в содроганье, государь!  
Как жаль, что жертва, плавающая в крови,  
Воспеть хвалу мучителю не может!  
Что только люди, – а не существа  
Иного, высшего порядка, – пишут  
Историю! Но времена другие  
Придут на смену времени Филиппа.  
*Смягчится век! С величьем королей  
В согласье полною будет счастье граждан,  
А человечность и необходимость  
Пойдут плечо к плечу.*

### **Король**

Когда ж, скажите,  
Настал бы этот *человечный* век,  
*Не будь жестоким наш?* Вы осмотритесь –  
*Как расцвела Испания моя:*  
*Безоблачный покой и счастье граждан!*  
*Такой же мир я прочу и фламандцам.*



**Маркиз  
(быстро)**

Мир кладбища! Вы мните, вам удастся  
 Остановить всеобщую весну,  
 Великое *омоложение мира*,  
 Таящееся в *новом христианстве*?  
 Вы мните, сир, – один во всей Европе, –  
 Истории всемирной колесо  
 Остановить в безудержном вращенье?  
 О, не надейтесь! Тысячи бегут  
 Из ваших стран. И те, кто отложился  
 От вашей веры, среди граждан ваших  
 Достойнейшими были.

(II, 151; курсив в репликах мой. – А. Ю.)

Для правильного восприятия этой идейной баталии, предвосхищающей острые мировоззренческие дискуссии в драмах Ибсена, необходимо помнить, в каком *психологическом* состоянии ведут ее оба участника (что не менее важно в аналогичных ибсеновских сценах). Маркиз – в характерном для него состоянии пылкого воодушевления (не мешающего ему, впрочем, помнить, что *всю правду* сообщать королю не следует). Король же измучен не только ревностью, но и невозможностью обрести преданного ему всей душою друга, неизбывным *одиночеством* властителя<sup>95</sup>, культ личности которого носит почти *религиозный* характер (неслучайно в тексте шиллеровской драмы неоднократно заходит речь о *божественности* монаршей персоны), и с этим тягостным для его *человеческой* природы культом, являющимся главной причиной его одиночества, Филиппу приходится считаться, чтобы достойно, но *в муках*, тщательно скрывааемых от постороннего глаза, служить возложенному на него свыше государственному долгу.

Тут драматург несомненно наследует традиции, которая была отвергнута просветительской «высокой трагедией» и восходила к немецким *Trauerspiele* XVII в., глубоко осмысленным столетие назад Вальтером Беньямином<sup>96</sup>. Филипп предстает у Шиллера «двуликим Янусом» в человеческом обличье – в полном соответствии с амбивалентностью образа монаршей персоны – *тирана* и *мученика* в одном лице – в немецких барочных драмах семнадцатого столетия<sup>97</sup>. Именно в обширных, но недооцениваемых большинством исследователей, связях



шиллеровской драматургии с северной барочной традицией<sup>98</sup> проступает, на наш взгляд, один из аспектов *генезиса* «жестоких» средств воздействия Шиллера на публику, которые вызывали, как отмечено выше, досаду у более строгого театрального классициста Гете (уплатившего, впрочем, дань барокко в «Фаусте»)...

Нет никаких оснований не верить Филиппу, когда он говорит, что *не хочет* Нероном быть (II, 155). И душа его покорена не столько *пламенной верой* маркиза в светлое грядущее («странный вы мечтатель!», произносит пораженный король), сколько его *трепетной человечностью*.

В предшествующем этой сцене пятом явлении третьего акта оставшийся наедине с Богом король произносит знаменательную мольбу:

*Теперь мне нужен человек. О Боже,  
Ты много дал мне, подари теперь  
Мне человека! Ты – лишь ты один –  
Всезрящим оком тайное провидишь.  
Молю тебя о друге, ибо я  
Всеведеньем твоим не обладаю.  
Помощники, которых ты мне дал, –  
Что мне они? Я оплатил их службу.  
Их робкие пороки я направил  
К великой цели, ибо цель Филиппа –  
Очистить мир, как Божия гроза.  
Открой мне правду! Ключ ее незримый  
В глубоких дебрях лжи и заблуждений  
Так трудно обнаружить королю!  
Дай друга мне с открытым, чистым сердцем,  
С душой высокой, светлыми очами,  
Чтоб он помог мне правду опознать.  
Дай среди тысяч тех, кто процветает  
И греется в лучах моей короны,  
Найти хоть одного!*

(II, 335–336; курсив мой. – А. Ю.)

И Бог – таинственный, незримый, но вполне реальный в шиллеровской трагедии *сокрытый* Бог<sup>99</sup> – внимлет этой мольбе, направляя драматическое действие по тому *роковому* пути, который приведет к катастрофе всех главных участников этого возродившегося на новом

витке истории, как бы по-классицистски обработанного, но в глубинах своих все равно барочного *Haupt- und Staatsaktion*<sup>100</sup>. При этом читателю не следует забывать, что мировоззренческим фундаментом этого примечательного жанра, являющегося модифицированной версией барочного *Trauerspiel*, всегда оставалось лютеровское богословие – с тем решением старой, как само христианство (и до сих пор не поддающейся логически убедительному разрешению), проблемы теодицеи, которое заставляло Лютера с ужасом задаваться вопросом: «*дьявол ли Бог или Бог – дьявол?*»<sup>101</sup>.

Перейдем теперь к кульминационному моменту в развитии всей линии Филиппа, предоставившего маркизу неслыханно широкие полномочия, которые не только безмерно вознесли его над всеми завистливыми придворными, но усилили в нем особую гордость, поставив Позу перед искушением действовать, по выражению Шиллера, «как Бог». Этот момент (который особенно сильно поразит воображение манновского Тонио Крёгера) связан с роковым письмом, которым Поза решил раз и навсегда скомпрометировать себя в глазах Филиппа предельно искренним «самооговором», чтобы, принудив короля к вынесению любимцу смертного приговора, принести свою жизнь в жертву будущему счастливому человечеству:

**Лерма**

**(выбегая из кабинета)**

Герцог Альба!

**Доминго**

Благословен всевышний! Наконец!

**Лерма**

**(в сильнейшем волнении, задыхаясь)**

Когда придет мальтиец... государь

Не принимает... пусть пока не входит.

**Доминго**

**(Лерме, меж тем как все прочие**

**в величайшем нетерпении окружают его)**

Граф! Что случилось? Вы бледны, как смерть!

**Лерма**

**(хочет уйти)**

Тут сатана вмешался!

**Принц Пармский, Фериа, Медина Сидонна  
(вместе)**

Что с монархом?

**Доминго  
(одновременно)**

Что? Сатана?

**Лерма**  
Король заплакал, гранды!

**Доминго**  
Король заплакал?

**Все  
(одновременно, в величайшем изумлении)**

Наш король заплакал!  
(II, 226–227)

Обратим внимание на искусность построения Шиллером *содержательной последовательности* этих реплик, ибо значимость этой последовательности для авторского «надтекста» не подлежит сомнению. – Сначала произносится «Благословен Всевышний!» («*Gelobt sei Gott!*»), чуть позже упоминается нечистая сила («*Das ist teuflisch!*») в качестве причины происшедшего за сценой (а ведь причина – письмо маркиза). Наконец, реплики «Что с монархом?» («*Was macht der König?*») и «Что? Сатана?» («*Teuflisch? Was denn?*») звучат *одновременно*. Заметим также, что позднее герцог Альба назовет дьявольским и *одновременно* божественным разработанный Позой план войны в Нидерландах, который обнаружен в перехваченных бумагах маркиза (II, 254). Всё это *в целом*, будучи малой составной частью шиллеровского «надтекста», отсылает к знаменитому вопросу Лютера, соединяющему *воедино* Бога и дьявола. И всякий, кто стремится (или оказывается *вынужденным*) подражать Творцу, обречен отражать в себе Его *дьявольско-божественную* двойственность. Как говорится, «по образу и подобию»...

Однако к такой знаменательной лютеровской аллюзии смысл сцены не сводится. Эстетические законы классицистской трагедии не позволяют выводить на сцену *плачущего* трагического героя, ибо это разрушает его величественность. Шиллер разумно подчиняется этим законам, достигая куда более сильного эффекта, чем тот, который грозил бы сломать рамки трагического. Драматург находит для себя выход в том, что переносит читателя в область, где сливаются *воедино величие*,



Густаф Грюндгенс – Король Филипп II.  
Гамбург. 1962

*трогательность* и *жестокость* – область, совмещающую язык «высокой трагедии» с языком барочной религиозной драмы.

Положение Филиппа во всех смыслах *безысходно*. Он *вынужден* принять вызов горделиво жертвенного благородства и всеми обстоятельствами принужден сделать то, на что провоцирует его маркиз. Ведь письмо, доставленное королю, уже вскрыто (Поза на это, разумеется, и рассчитывал), его содержание станет в ближайшее время известно всему двору, и милость монарха к тому, кто поддерживает тесную заговорщическую связь с мятежниками, будет означать не просто крушение монаршего авторитета, но *реальную измену* Филиппа своему *государственному долгу*.

О том, что многоопытный коронованный психолог понимает *всё*, свидетельствует многое. «Ага! Я это знал!», – воскликнет он в ответ на реплику Карлоса «Он умер за меня» (II, 243–244). Но договорит он то, что не решился сказать принцу, несколько позднее – в девятом явлении пятого акта – быть может, самой потрясающей и жестокой сцене всей шиллеровской драматической поэмы, если учесть вдобавок *богословский* «надтекст» которым наделяет автор взаимоотношения «отца» и «сына» и который подобает уже не «высокой трагедии», но всякому подлинному барочному *Trauerspiel*. При том, что и в этой сцене два указанных *разных* жанра так же тесно переплетаются друг с другом, как переплетаются в драматической поэме Шиллера политика, философия, психология и богословие.

Вот каким предстает Филипп, когда приходит в безысходное отчаяние от своей униженности *дерзкой* жертвой Позы и в непреходящий ужас от последствий *вынужденного* убийства того, кого впервые *по-настоящему* любил:

**...Он идет как во сне, словно лунатик. Его одежда и весь облик еще хранят следы беспорядка, причиненного недавним обмороком. Медленными шагами проходит он мимо грандов, пристально смотрит на каждого, но кажется, будто никого не видит; наконец, останавливается в глубокой задумчивости с потупленным взором. Постепенно овладевающее им волнение прорывается, наконец, в словах.**

**Король**

*Воскресите мертвеца!*

Он нужен мне.

**Доминго**

**(тихо герцогу Альба)**

Попробуйте вы, герцог,

Ему ответить.

**Король**

**(как прежде)**

Он ничтожно мелким

Считал меня – и умер. *Пусть вернется.*

*Пусть переменит мнение обо мне.*

(II, 255; курсив в репликах мой. – А. Ю.)

И далее:

**Король**

Если б за меня

Он умер! Я любил его, любил!

Он стал мне *сыном*. В этом юном духе

Я видел утро новой, лучшей жизни.

О, что ему готовил я! Он был

*Моей любовью первой*. Вся Европа

Клянет меня... Европа пусть клянет!

Но от него признательности ждал я.

**Доминго**

Какие чары...

**Король**

И кому принес он

*Такую жертву – сыну моему!  
Мальчишке! Быть не может! Я не верю!  
Ужели Поза мог пойти на смерть  
За мальчика? Ужели сердце Позы  
Заполнил бы скудный пламень дружбы?  
О нет, за человечество, за мир,  
За счастье всех грядущих поколений  
То сердце билось. Для своей мечты  
Нашел он покровительство у трона,  
И что ж – его бессмысленно покинул.  
И Поза мог простить себе такую  
Измену человечеству? О нет!  
Не Карлосу он жертвовал Филиппом,  
Он старца в жертву юноше принес,  
Питомцу своему. Закат отца  
Ни дел, ни мыслей новых не согреет, –  
Им нужно солнце утреннее сына.  
Вот почему кончины ждут мой!*

(II, 257; курсив мой. – А. Ю.)

Но это еще не предел мучений короля-отца. Чуть раньше, застав Карлоса застывшим подле трупа Позы, Филипп, как гласит ремарка, «благосклонно» обращается к принцу, надеясь что сын согласится занять в его сердце то место, которое прежде принадлежало маркизу; но возмущенный убийством друга принц, яростно хватаясь за оружие, мгновенно возвращает короля к жестокой, враждебной всяческим «сантиментам» реальности (см.: II, 241–242).

**Король**

**(мягко)**

Мой сын! Допустим, я поторопился, –  
Тебе ли, для кого я это сделал,  
Быть обвинителем моим?

**Карлос**

Возможно ль?

Ужели вы не поняли, кем был

Покойный для меня? О, помогите  
Всеведенью его постичь загадку!

(II, 243; курсив в реплике Карлоса мой. – А. Ю.)

И уже окончательно разящими отца становятся пророческие слова сына:

Убейте и меня, как вы убили  
Достойнейшего! Я ведь обречен,  
Я знаю. Но на что теперь мне жизнь?  
Я отрекаюсь от всего, что может  
Сулить мне этот мир. Среди чужих  
Себе ищите сына. Здесь – во прахе –  
Моя держава.

**(Опускается на колени перед телом маркиза и остается  
безучастным ко всему последующему).**

(II, 245–246)

Итак, *принесение в жертву сына*, образующее развязку шиллеровской трагедии, становится центральным *теологическим* символом приближающегося к своему финалу барочного действия. Сцена Филиппа с Инквизитором занимает в этом действе место, сопоставимое по своему значению со сценой Позы с королем в третьем акте<sup>102</sup>. В ней уже нет *подчеркнуто однозначной* и поэтому *слишком элементарной* обличительной публицистичности, которой вдохновлялся Шиллер на начальной стадии работы.

В ответ на попытку короля оправдаться тем, что он хотел иметь подле себя хотя бы *одного* человека, а не множество человекоподобных государственных функций, Инквизитор напоминает Филиппу истину, которая останется, увы, непреложной, пока человечество не в силах обходиться без института *государственной власти*<sup>105</sup>:

**Король**

Прости, но я возжаждал человека!  
Таких Доминго...

**Инквизитор**

Что вам человек!  
Для вас *все люди – числа*. Иль я должен  
*Основы управления государством*

Седому разъяснять ученику?  
Земному богу не пристало жаждать  
Того, в чем могут отказать ему.  
Сочувствия моля, вы признаете,  
Что в этом мире равные вам есть.

(II, 265; курсив мой. – А. Ю.)

Зная уже, что сын замыслил мятеж против отца<sup>104</sup>, король вынужден повторить принесенную им жертву, окончательно капитулируя перед Инквизитором, напоминая ему об образце, которому любой «земной бог» обязан следовать:

**Инквизитор**

Во имя справедливости извечной  
Сын Божий был распят.

**Король**

И эту мысль  
Ты мнишь укоренить во всей Европе?

**Инквизитор**

Во всех краях, где почитают крест.

**Король**

Я преступленьем оскорблю природу, –  
Ужель и этот мощный голос ты  
Молчать заставишь?

**Инквизитор**

Перед Божьей верой  
Смолкает все.

(II, 267–268)

Здесь на уровне «надтекста» Шиллер отчетливо выстраивает собственную параллель лютеровской атаке на католическую мессу как на регулярно повторяющееся принесение в жертву Христа, т. е. Бога-Сына<sup>105</sup>. И если Поза, по слову Шиллера, «облекается в величие своего подвига, чтобы не раскаиваться в нем» (VI, 593), Филипп, произносящий последнюю реплику трагедии («Кардинал, / Я сделал все, что мог. Черед за вами!» – II, 272) и обреченный отныне до последнего, смертного часа своего неустанно практиковать убийственное для человека *Imitatio Dei*, покидает сцену, чтобы окончательно застыть в



мантии «земного бога». Остановить «омоложение мира» он все равно *не может...*

Однако анализ драматургической концепции Шиллера останется неполным, если не заметить: целиком солидаризируясь с просветительским антиклерикализмом, драматург остается на территории религиозного сознания. «Новое христианство», которое защищает Поза в сцене с Филиппом, предстает в глазах драматурга как сила *гуманизирующая* и именно поэтому обладающая высокой ценностью. Этой силе суждена, как знает Шиллер, *историческая победа*. Однако вдумчивый читатель не может не заметить, что главные персонажи «Дон Карлоса» (Поза, Филипп, Карлос, Елизавета) действуют, на первый взгляд, свободно, но все же *не могут* устранить гнета необходимости – власти того сокрытого Бога, к которому обращается с мольбой король в пятом явлении третьего акта и которому достаточно исполнить просьбу своего земного «двойника», чтобы направить ход событий к катастрофическому финалу. Оставаясь на территории лютеранства, Шиллер вовсе не дистанцируется от протестантской доктрины предестинации (окончательно оформившейся у Кальвина, но уже отчетливо проступающей в богословии Лютера<sup>106</sup>), без решительной и беспощадной деконструкции которой дальнейшее *логически непротиворечивое* развитие гуманистической традиции было невозможно. Тут обнаруживается *ловушка* «нового христианства», если оно останавливается у той границы, которую без колебаний перейдет в XIX в. большинство последователей шиллеровского Позы, отвергнувшее уже не только доктрину предестинации, но религиозную картину мира как таковую. Еще не разорвавшая с христианским богословием, гуманистическая позиция Шиллера – как и заостренная против ренессансного гуманизма богословская позиция Лютера – несет в себе мощную *богоборческую потенцию* (проявившуюся в ряде поздних высказываний отца Реформации<sup>107</sup>, которые чаще всего замалчивались и продолжают замалчиваться протестантскими богословами и которые, весьма вероятно, были известны немецкому драматургу). Однако Шиллер как будто *останавливается* у этой границы, в чем и состоит внутренняя противоречивость его мировоззренческой позиции, определившая *сложность жанровой структуры* «Дон Карлоса»: *в позднепросветительскую по своему содержанию «высокую трагедию» инкрустирована способная подорвать это содержание модель барочного Trauerspiel, которая ставит под угрозу катарсическое разрешение трагедии, хотя и не отменяет его*<sup>108</sup>.

Нельзя оспорить правоту Берковского, когда он, безосновательно отвергнув значимость религиозного аспекта шиллеровской концепции, очень верно заметил: «классицизм Шиллера отличается *либеральностью* в своей поэтике (курсив мой. – А. Ю.)»<sup>109</sup>. В самом деле – драматург «создает искусство, более осложненное звуками жизни, более разнообразное по своему строению, чем классицизм Расина или Вольтера»<sup>110</sup>. Однако невозможно согласиться с тем, что шиллеровский классицизм в «Дон Карлосе» *«логически упрощает»* людей и явления (курсив мой. – А. Ю.)»<sup>111</sup> – как и с тем, что «по стилю своему зрелый Шиллер что угодно, но только не живописец», что «стиль его ближе к графике и к гравюре»<sup>112</sup>. Разве способны графика и гравюра передать множество тонких психологических (и не только психологических) нюансов, которые так важны в художественной оптике Шиллера? – Едва ли.

В том, что Шиллер приводит действие своей драматической поэмы к *катарсическому разрешению*, сомнений быть не может – несмотря на все препятствия, создаваемые на этом пути связями с протестантской барочной драмой. В его театре, верно воспринятом Стендалем как *«театр энергии»*<sup>115</sup>, все мировые диссонансы уравниваются не только неистребимой *гуманистической* верой автора в будущее, но также удивительно стройной и почти по-вагнеровски страстной *музыкой* шиллеровского стиха. Воплотить же сценическими средствами всю полноту драматической концепции Шиллера крайне затруднительно. Если вообще возможно.

*Продолжение следует*

<sup>1</sup> См.: История русского драматического театра: В 7 т. М.: Искусство, 1977. Т. 2. С. 132–133, 483. Следует вместе с тем учитывать, что за год до русской премьеры «Коварства и любви» на той же сцене была представлена пятиактная мелодрама Ж.-А.-Ф. Ламартьера «Разбойники, или Роберт атаман разбойников», представлявшая собой вольный перевод французской переделки шиллеровских «Разбойников» (Там же, с. 513). Однако эта пьеса слишком далека от немецкого первоисточника, чтобы вести от ее постановки историю драм Шиллера в русском театре. Шиллеровские «Разбойники» были впервые показаны на русской профессиональной сцене лишь 5 октября 1814 г. в Петербурге (бенефис

- А.С. Яковлева, перевод Н.Н. Сандунова), для чего потребовалось особое разрешение. Сыгранная тогда единственный раз, драма Шиллера была возобновлена лишь в январе 1828 г.
- <sup>2</sup> См.: *Ауструм В. (Амбайнис)*. Шиллер в Латвии // Фридрих Шиллер. Статьи и материалы. М.: Наука, 1966. С. 219; *Григорьева Л.Г.* Рижский список «Дон Карлоса» // Там же. С. 306, 310. Прозаическая редакция драмы, существенно отличающаяся от канонического стихотворного текста, впервые опубликована спустя три года после смерти Шиллера: *Don Carlos Infant von Spanien. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen von Fr. Schiller. Für die Bühne in Prosa bearbeitet vom Verfasser selbst und herausgegeben von Dr. Albrecht. Hamburg und Altona: bei Gottfried Vollmer [1808]*.
- <sup>3</sup> Гамбургский спектакль был поставлен Фридрихом Людвигом Шрёдером, сыгравшим роль короля Филиппа и воспользовавшимся советами драматурга (см. письма к нему Шиллера от 13 июня и 4 июля 1787 г.: *Шиллер Ф.* Собр. соч.: В 7 т. М.: ГИХЛ, 1957. Т. 7. С. 102–106; далее при ссылках на это издание, выходящее с 1955 по 1957 гг., будут указываться в самом тексте римскими цифрами тома и арабскими – страницы). См. также: *Полякова Н.Б.* Фридрих Людвиг Шрёдер. М.: Искусство, 1987. С. 238–241.
- <sup>4</sup> *Карамзин Н.М.* Письма русского путешественника. Л.: Наука, 1987. С. 45 (серия «Литературные памятники»). В указанном академическом издании сохранены орфографические особенности оригинального текста.
- <sup>5</sup> См.: *История русского драматического театра*. Т. 2. С. 131.
- <sup>6</sup> См.: *Данилевский Р.Ю.* Бессмертие маркиза Позы // *Вожди умов и моды. Чужое имя как наследуемая модель жизни*. СПб.: Наука, 2003. С. 58; *Данилевский Р.Ю.* Фридрих Шиллер и Россия: Монография. СПб.: Издательство «Пушкинский дом», 2013. С. 74–75. И позднее указанная сцена будет оставаться в центре внимания едва ли не всех русских читателей «Дон Карлоса». А.И. Герцен вспоминал о своем юношеском впечатлении от нее: «Мой идеал был Карл Моор, но я вскоре изменил ему и перешел в маркиза Позу. На сто ладов придумывал я, как буду говорить с Николаем, как он потом отправит меня в рудники, казнят. Странная вещь, что почти все наши грезы оканчивались Сибирью или казнью и почти никогда – торжеством» (*Герцен А.И.* Собр. соч.: В 30 т. М.: Изд-во АН СССР, 1956. Т. 8. С. 84). Примечательно также признание молодого Герцена из письма к невесте от 18 ноября 1837 г.: «Страшный Шиллер огромен, велик, но я не удивляться хотел. Я искал созвучия, и Шиллер подал мне его. Я почти не читал, а думал только о его тра-

гедиях, отделявал каждое лицо в воображении, и это заняло меня на минуту – а там опять черное настоящее охватывало душу» (*Герцен А.И.* Собр. соч.: В 30 т. М.: Т. 21. С. 233).

- <sup>7</sup> Как отмечает Р.Ю. Данилевский, перевод Сандунова не был «ни произведением первого варианта драмы Шиллера 1781–1782 гг., ни повторением другой редакции, приготовленной автором для премьеры в Мангейме, которая состоялась 13 января 1782 г. Переводчик воспользовался не дошедшей до нас суфлерской рукописью, имевшей хождение среди немецких антрепренеров и, очевидно, завезенной ими в Москву. В этом тексте были соединены мангеймская редакция и вольная переработка пьесы, сделанная в конце 1782 г. берлинским драматургом Карлом Мартином Плюмиком» (*Данилевский Р.Ю.* Фридрих Шиллер и Россия: Монография. С. 70). Поскольку в таком варианте политическая острота пьесы не была нейтрализована, установленный Екатериной II запрет на публичные представления «Разбойников» сохранялся и в александровскую эпоху (с единственным исключением, указанным в сноске 1). Последующая сценическая судьба драмы в дореволюционной России оставалась переменчивой: запрет то отменялся, то вновь восстанавливался.
- <sup>8</sup> Эта постановка зафиксирована в картотеке В.Н. Всеволодского-Гернгросса, хранящейся в Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеке, со ссылкой на Ф.Ф. Вигеля, вспоминавшего, что многочисленная тогда в Петербурге немецкая театральная публика «бредила Шиллеровыми *Разбойниками* и *Дон-Карлосом*» (см.: Записки Филиппа Филипповича Вигеля: Издание «Русского архива» (с подлинной рукописи). М.: Университетская типография, 1892. Ч. 2. С. 50). Подробно о деятельности петербургской немецкой труппы, руководимой в те годы Августом Коцебу, см.: *Мельникова С.И.* Коцебу в России. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2005. С. 118–148.
- <sup>9</sup> См.: *Смолян О.А.* Первые переводы и постановки Шиллера в России // Фридрих Шиллер. Статьи и материалы. С. 31; *Данилевский Р.Ю.* Фридрих Шиллер и Россия: Монография. С. 143 (сноска 51).
- <sup>10</sup> С. С. [Смирнов С. А.]. Сцена из трагедии «Дон Карлос», соч. г. Шиллера // *Новости русской литературы.* 1805. Ч. 14. С. 33–45.
- <sup>11</sup> *Данилевский Р.Ю.* Бессмертие маркиза Позы // *Вожди умов и моды.* Чужое имя как наследуемая модель жизни. С. 70.
- <sup>12</sup> См.: *[Я.И. де Санглен]* Фридрих Шиллер // *Аврора:* Ежемесячное издание. 1805. Т. 1. № 1. С. 64–78; Т. 1. № 2. С. 79–103.

- <sup>13</sup> Имеются в виду Великая французская революция и все последовавшие за ней события.
- <sup>14</sup> [Я.И. де Санглен] Фридрих Шиллер // *Аврора*: Ежемесячное издание. 1805. Т. 1. № 2. С. 89–93.
- <sup>15</sup> См.: Шиллер Ф. Дон Карлос, Инфант Испанский. Драматическое стихотворение. Перевод М. Лихонина. М.: Типография С. Селивановского, 1833. (384 стр.). Этот перевод, законченный в 1828 г. и разрешенный для печати (но не для сцены) 30 марта 1831 г., значительно уступает более поздним переводам, т. к. художественно бледен, крайне слабо отражает стиливую специфику немецкого оригинала, хотя – при небольшом количестве купюр – передает его смысл без насильственных искажений.
- <sup>16</sup> Перевод Ободовского доступен для изучения благодаря рукописному суфлерскому экземпляру спектакля, хранящемуся в Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеке (Отдел редкой книги, рукописных, архивных и изобразительных материалов, инв. № 15376). Небольшой фрагмент этого перевода – первое явление первого действия – появился в альманахе А.А. Дельвига «Северные цветы на 1829 год» (СПб.: Типография Департамента народного просвещения, 1828. С. 156–163) с предуведомлением: «Трагедия сия переведена вполне и вскоре будет, может быть, представлена».
- <sup>17</sup> До этого первые три акта «Дон Карлоса» были напечатаны в нескольких номерах основанного Шиллером журнала «Рейнская Талия». В книжной версии их текст был отредактирован и заметно сокращен. В 1801–1802 гг. драматург создал новую, окончательную редакцию.
- <sup>18</sup> Шиллер И.-Х.-Ф. Собрание сочинений: В 8 т. М.; Л.: Гослитиздат, 1950. Т. 6. С. 577.
- <sup>19</sup> В письме от 5 апреля 1787 г., адресованном немецкому актеру и драматургу Г.-Ф.-В. Гроссману, основавшему собственную гастрольную труппу, которая обосновалась в Ганновере, Шиллер сообщал: «Вы просите моего Карлоса. Вы должны его иметь. Пьеса написана в двух вариантах: один в ямбах, другой в прозе. Какой нужен Вам? Тот Карлос, которого я напечатаю, будет составлять 26 листов; театральный же, который никогда не будет напечатан, будет иметь объем Фиеско. Бондини и Кох из Риги уже заплатили мне за это 100 талеров» (цит. по: Григорьева Л.Г. Рижский список «Дон Карлоса» // Фридрих Шиллер. Статьи и материалы. С. 306).
- <sup>20</sup> Герцен А.И. Собр. соч.: В 30 т. Т. 29. Кн. 1. С. 84.

- <sup>21</sup> Симптоматично, что зрелый Герцен воспринимал Шиллера как автора, который захватывает в первую очередь юношество: «Шиллер! Благословляю тебя, тебе обязан я святыми минутами начальной юности! Сколько слез лилось из глаз моих на твои поэмы! Какой алтарь я воздвигнул тебе в душе моей! Ты – по превосходству поэт юношества. Тот же мечтательный взор, обращенный в одно будущее – “туда, туда!”; те же чувства благородные, энергические, увлекательные; та же любовь к людям и та же симпатия к современности» (*Герцен А.И.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 1. С. 278). И потому: «Тот, кто теряет вкус к Шиллеру, тот или стар, или педант, очерствел или забыл себя» (*Герцен А.И.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 8. С. 84).
- <sup>22</sup> Подробно см.: *Гейман Б.Я.* Шиллер и наследство театра просветителей XVIII века // Ученые записки Государственного педагогического института им. А.И. Герцена. Кафедра зарубежной литературы. Л.: ЛГПИ им. А.И. Герцена, 1958. Т. 158. С. 95–145.
- <sup>23</sup> *Маркс К., Энгельс Ф.* Об искусстве: В 2 т. М.: Искусство, 1983. Т. 1. С. 53.
- <sup>24</sup> Там же.
- <sup>25</sup> Там же.
- <sup>26</sup> Там же. С. 67.
- <sup>27</sup> *Эккерман И.-П.* Разговоры с Гете. М.: Художественная литература, 1981. С. 149. Это качество драматургии Шиллера (в данном случае неважно, верно оно схвачено или нет) Гете считал более гармонично согласующимся с требованиями сцены, нежели избыток психологических мотиваций в его собственных пьесах: «Я же, напротив, грешил обилием мотивировок, что делало мои пьесы недостаточно сценичными. Моя “Евгения” – это целая цепь мотивировок, почему она и не может иметь успеха на театре. Талант Шиллера был поистине театральным талантом» (Там же. С. 150). В контексте ранней сценической истории пьес Шиллера и Гете это наблюдение заслуживает пристального внимания, т. к. отражает специфику восприятия драматургии двух немецких классиков театральными деятелями рубежа XVIII – XIX вв.
- <sup>28</sup> См. трактат Шиллера «О наивной и сентиментальной поэзии» (1795): VI, 385–477.
- <sup>29</sup> *Эккерман И.-П.* Разговоры с Гете. С. 92.
- <sup>30</sup> Примечательно, что Герцен, назвавший Шиллера в письме к дочери «пропагандистом», отнюдь не склонен был видеть в шиллеровских героях абстрактные «рупоры» идей. В «Былом и думах» он вспоминал: «Шиллер остался нашим любимцем; лица его драм были для нас

*существующие личности*, мы их разбирали, любили и ненавидели не как поэтические произведения, а как *живых людей*. Сверх того, мы в них видели *самих себя*» (Герцен А.И. Собр. соч.: В 30 т. Т. 8. С. 84; курсив мой. – А. Ю.).

- <sup>31</sup> Драматург, как известно, с энтузиазмом воспринял первые известия о революционных событиях во Франции и лишь с началом якобинского террора, после того как 21 января 1793 г. был обезглавлен Людовик XVI, с ужасом отшатнулся от революционного урагана, не изменив своего негативного к нему отношения до конца жизни – как и Гете, который, в отличие от Шиллера, отнесся к происходившему во Франции критично с самого начала. Впрочем, позиция Гете, пережившего Шиллера на двадцать семь лет, со временем была им существенно скорректирована (что, как правило, не учитывается теми, кто и ныне старается представить великого немецкого классика убежденнейшим противником любых революций). Так, в беседе с Эккерманом, датированной 4 января 1824 г., есть такое гетевское признание: «Другом Французской революции я не мог быть, что правда, то правда, ибо ужасы ее происходили слишком близко и возмущали меня, а *благотворные ее последствия* (курсив мой – А. Ю.) тогда еще невозможно было видеть. И еще: не мог я оставаться равнодушным к тому, что в Германии пытались *искусственно* вызывать события, которые во Франции были следствием великой необходимости» (Эккерман И.-П. Разговоры с Гете. С. 470).

- <sup>32</sup> См.: Берковский Н.Я. Лекции и статьи по зарубежной литературе. СПб.: Азбука-классика, 2002. С. 374–440.

- <sup>33</sup> В полном соответствии с такой трактовкой оказалось продолжение «Разбойников» (под названием «Карл Моор и его товарищи после прощальной сцены у башни»), сочиненное и опубликованное госпожой фон Вилленродт в 1801 г. В нем шиллеровский герой «получает помилование от властей, женится на своей Амалии, – погибшая у Шиллера, та ради свадьбы воскресает в этом произведении. Карл Моор все поправил, не забыл даже уплатить свои долги в Лейпциге, о которых упомянуто в первом акте “Разбойников”. Новый Карл Моор – образцовый бюргер, только ошибкой вступивший в коллизию с окружающими. <...> Позднейшие интерпретаторы драмы Шиллера далеко не всегда поступали с простотой и прямогой этой женщины» (Там же. С. 381).

- <sup>34</sup> Там же. С. 380.

- <sup>35</sup> Там же.

- <sup>36</sup> Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л.: ГИХЛ, 1962. Т. 6. С. 100. Как станет ясно далее, не менее существенна для понимания идейно-художественной специфики «Дон Карлоса» очень точно подмеченная Блоком связь Шиллера с барокко (см. там же. С. 96), хотя взгляд поэта на барокко как на «стиль гуманизма» может быть оспорен.
- <sup>37</sup> Надо заметить, что творчество Ибсена, который как создатель современной «драмы идей» был в европейской драматургии *наиболее последовательным* преемником Шиллера, не менее сильно пострадало в восприятии широкой публики от толкования его пьес как сугубо тенденциозных. Однако вопрос о связях драматургии Ибсена с творчеством Шиллера требует специального рассмотрения. Здесь ограничимся указанием на документально подтверждаемые факты знакомства норвежского драматурга с шиллеровскими творениями. В первом из сохранившихся писем Ибсена (датированном 20 мая 1844 г. и адресованном шиенскому другу Паулю Люнгу) шестнадцатилетний помощник гримстадского аптекаря обращается с просьбой переслать ему издание «Вильгельма Телля», которое одолжил у него другой приятель (см.: *Ibsen H. Samlede verker: Hundreårsutgave / Utg. F. Bull, H. Koht, D.A. Seip. Oslo, 1940. Bd. XVI. S. 24*). В рецензии «Лорд Вильям Рассел» на сцене Кристианийского театра» (1857) шиллеровские трагедии («Вильгельм Телль», «Мария Стюарт», «Валленштейн» и пр.) характеризуются наряду с шекспировским «Макбетом» как «в сущности трагедии не исторические»: *Ибсен Г. Собр. соч.: В 4 т. М.: Искусство, 1958. Т. 4. С. 670*. В письме к своему шурину Йухану Херману Туресену от 4 октября 1873 г. Ибсен упоминает о том, что сочинения Шиллера стоят у него на книжной полке (см.: *Ibsen H. Samlede verker: Hundreårsutgave / Utg. F. Bull, H. Koht, D.A. Seip. Oslo, 1946. Bd. XVII. S. 98*). В сохранившейся части ибсеновской библиотеки имеется массивное крупноформатное однотомное штутгартское собрание сочинений Шиллера 1869 г. издания на 1124 страницах (см.: *Ibsenårbok 1985/86. Oslo – Bergen – Stavanger – Tromsø: Universitetsforlaget, 1987. S. 44*).
- <sup>38</sup> Работа над «Дон Карлосом» заняла четыре с лишним года. Первые прозаические наброски относятся к началу 1783 г., когда Шиллер заканчивал «Луизу Миллер» (незадолго до премьеры она по настоянию его друга и первого исполнителя ролей Франца Моора и Вурма, выдающегося актера А.В. Ифланда получит название «Коварство и любовь»). Первый акт будущей драматической поэмы, уже имевший стихотворную форму, был опубликован в первом номере журнала «Рейнская Талия» за 1785 г.



- <sup>39</sup> См. примеры изъятых из редакции 1787 г. текста в кн.: Абуш А. Шиллер. Величие и трагедия немецкого гения / Пер. с нем. А.С. Дмитриева. М.: Прогресс, 1964. С. 105–110. См. также: Гейман Б.Я. Шиллер и наследство театра просветителей XVIII века // Ученые записки Государственного педагогического института им. А.И. Герцена. Кафедра зарубежной литературы. Т. 158. С. 113–114.
- <sup>40</sup> Абуш А. Шиллер. Величие и трагедия немецкого гения. С. 110.
- <sup>41</sup> Имеется в виду герой трагедии Иоганна Антона Лейзевица (1752–1806) «Юлий из Тарента» (1776), послужившей одним из источников вдохновения Шиллера при создании «Разбойников».
- <sup>42</sup> Попутно заметим, что в многофигурной драматической композиции Шиллера есть еще одно совсем не героическое лицо, чей путь так же завершается самопреодолением. Это влюбленная в Карлоса принцесса Эболи.
- <sup>43</sup> Симптоматично, что в последние десятилетия XX в., в условиях так называемого «кризиса идеологий», в немецком литературоведении наметилась тенденция трактовать «Дон Карлоса» как семейную трагедию, в которой любовная коллизия главенствует, вытесняя политическую тематику на периферию действия. Наиболее показательна в этом отношении статья: Koopmann H. Don Carlos // Schillers Dramen. Neue Interpretationen / Hrsg. von W. Hinderer. Stuttgart: Reclam, 1979. S. 87–108. Однако аргументация сторонников такого подхода не выглядит достаточно убедительной.
- <sup>44</sup> См.: Чечельницкая Г.Я. Фридрих Шиллер. Л.; М.: Искусство, 1959. С. 107.
- <sup>45</sup> Уже подготовив «Дон Карлоса» к публикации, Шиллер приступил к созданию своего первого обширного исторического труда – «Истории отпадения соединенных Нидерландов от испанского владычества» (IV, 31–332). Используя те материалы, которые он начал собирать в период работы над своей трагедией, драматург как будто продолжал дополнять ее и косвенно комментировать.
- <sup>46</sup> Берковский Н.Я. Лекции и статьи по зарубежной литературе. С. 395.
- <sup>47</sup> На «столкновение двух в высшей степени различных веков» в «Дон Карлосе» Шиллер указал уже в предисловии к публикации первых его трех актов в «Рейнской Талии» (VI, 550).
- <sup>48</sup> Берковский Н.Я. Лекции и статьи по зарубежной литературе. С. 396.
- <sup>49</sup> Там же.
- <sup>50</sup> Там же. С. 397.

- <sup>51</sup> Попутно заметим, что Р.Ю. Данилевский очень точно указал в своей монографии на связь с шиллеровской традицией одной из лучших советских пьес 1930-х гг. – «Оптимистической трагедии» Всеволода Вишневского; к сожалению, он при этом не дал своей догадке развернутого обоснования, ограничившись весьма спорным утверждением, что у Вишневского «вера в построение нового общества и в создание нового человека все-таки заслоняет, если не подменяет художественный анализ реальности» (Данилевский Р.Ю. Фридрих Шиллер и Россия: Монография. С. 560).
- <sup>52</sup> Schillers Werke: Nationalausgabe / Hrsg. von P. Böckmann und G. Kluge. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger, 1973. Bd. 6. S. 334.
- <sup>53</sup> Тема, которая получит мощное развитие в «Легенде о Великом Инквизиторе» у Достоевского, всегда восхищавшегося Шиллером и испытывавшего на себе его многостороннее влияние.
- <sup>54</sup> Подробно см.: Юрьев А.А. Жанр исторической трагедии в раннем творчестве Хенрика Ибсена // Скандинавская филология (Scandinavica). Вып. XI. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2011. С. 160–169.
- <sup>55</sup> Берковский Н.Я. Лекции и статьи по зарубежной литературе. С. 446. Не отрицая правоты Берковского, необходимо все же существенно дополнить его наблюдение: со временем Ибсен – уже в «Претендентах на престол» (1863) и особенно в «Кесаре и Галилеянце» (1873) – заметно скорректирует свое видение христианства, с которым у него на протяжении всей жизни складывались *по-протестантски* сложные, постоянно развивавшиеся, драматически напряженные и в высшей степени неоднозначные отношения (подробно см.: Юрьев А.А. Мистериальная традиция в театре Хенрика Ибсена. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2013).
- <sup>56</sup> Ибсен Г. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 696. Заметим, что тут еще нет достаточных оснований, чтобы однозначно сводить мировоззренческую позицию Ибсена к пессимизму. В своей известной стокгольмской речи 24 сентября 1887 г. он определит ее следующим образом: «Не раз объявляли меня пессимистом. Ну да, я пессимист – поскольку не верю в вечность человеческих идеалов. Но я также и оптимист – поскольку верю в способность идеалов множиться и развиваться» (Там же. С. 658).
- <sup>57</sup> См. выше сноску 37.
- <sup>58</sup> Симптоматично ироническое замечание Герцена из письма к дочери: «Ну что же ты хочешь делать с полковым штаб-лекарем Шиллером за то, что у него Дон Карлос – немецкий студент, Фиеско – студент,

а студент – Моор – разбойник? <...> Конечно, Шекспира труднее уличить, что его лица не согласны с историей» (*Герцен А.И.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 29. Кн. 1. С. 84). Характерно, что и Яков де Санглен, которого никак нельзя счесть идейным союзником Герцена, стал после публикации первого русского перевода «Дон Карлоса» отказывать Шиллеру в верном чувстве истории: «Прочтите “Дон Карлоса”, если вы *еще* не читали его. Весь Шиллер вылился в нем, раздробив себя на многие действующие лица. Дон Карлос, Поза... это голос 18-го века, голос самого поэта, ответ его заветных чувств и мыслей, – и всю трагедию можно назвать дидактической поэмой, в которой более красноречия, чем поэзии – блестящей ошибкой против исторической и поэтической истины» (*[Я.И. де Санглен]* Современная библиографическая хроника. История Тридцатилетней войны. Соч. Фр. Шиллера. Валленштейн. Драматическая трагедия. Соч. Фр. Шиллера // *Отечественные записки*. 1839. Т. 6. Отд. VII. С. 205).

<sup>59</sup> См.: *Чечельницкая Г. Я.* Фридрих Шиллер. С. 104–105, 110. См. также специально посвященную этой теме работу: *Schings H.-J.* Die Brüder des Marquis Posa: Schiller und der Geheimbund der Illuminaten. Tübingen: M. Niemeyer, 1996.

<sup>60</sup> Метко схваченная Шиллером диалектическая связь свободолобия и гнета будет позднее развита Ибсеном, который, уже приступив к работе над «всемирно-исторической драмой» «Кесарь и Галилеянин», где указанная связь доведена до острейшей парадоксальности, заявил в одном из писем к Георгу Брандесу – все, что он ценит в свободе, – это борьба за нее, обладание же ею его не интересует (см.: *Ибсен Г.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 692); в следующем письме к нему же норвежский драматург конкретизировал: «то, что я зову борьбой за свободу, есть не что иное, как постоянное усвоение идеи свободы. Всякое иное обладание свободой, исключаящее постоянное стремление к ней, мертво и бездушно. Ведь самое понятие “свобода” тем само по себе и отличается, что все расширяется по мере того, как мы стараемся усвоить его себе. Поэтому, если кто-нибудь во время борьбы за свободу остановится и скажет: вот я обрел ее, тот этим докажет как раз то, что утратил ее» (Там же. С. 693). В этих заявлениях, как и в диалогии «Кесарь и Галилеянин», безусловно прослеживается связь и с воззрениями Гегеля, и с содержанием гетевского «Фауста» (подробно см.: *Юрьев А.А.* Мистерияльная традиция в театре Хенрика Ибсена. С. 35–37, 44–50). Но нельзя исключать присутствия в них и

шиллеровского импульса, который наиболее отчетливо проступает в том, как определял Ибсен важнейший, с его точки зрения, фактор расцвета русской культуры в XIX в. – Вспоминая встречу с норвежским драматургом в Дрездене в сентябре 1872 г., Брандес зафиксировал такой с ним разговор о России:

«“Чудная страна, – говорил он, улыбаясь, – такой в ней восхитительный гнет!”

“Каким образом гнет может быть восхитительным?”

“Подумайте только о всей той чудной любви к свободе, которая возбуждается им. Россия – одна из тех немногих стран в мире, в которых человек еще любит свободу и умеет приносить ради нее жертвы. Поэтому эта страна и занимает такое высокое место в отношении поэзии и искусства. Вспомните только, что у нее есть такой выдающийся художник слова, как Тургенев, и что у нее есть Тургеневы и среди художников кисти; мы только, к сожалению, мало знакомы с ними, но я видел их картины в Вене”.

“Если все эти прекрасные вещи порождаются гнетом, – ответил я, – то остается, конечно, только восхвалять его. Ну а кнут, и он нравится Вам? Предположим, что Вы были бы русским – и Вашего маленького мальчика (здесь я указал на его подростка сына) собирались бы награждать им?” Ибсен помолчал минуту с непроницаемой миной. Затем ответил, улыбаясь: “Ему кнут не достался бы: он сам бил бы кнутом”» (Брандес Г. Собр. соч.: В 20 т. СПб.: [1906]. Т. 1. С. 84–85). Сходная мысль, дополненная неизменным, устойчивым отвращением Ибсена к политическому либерализму, содержится в письме к Брандесу от 4 апреля 1872 г.: «Дорогой друг, либералы – злейшие враги свободы. Лучше всего процветает свобода духа и мысли при абсолютизме, это доказано примером Франции, а позже Германии и теперь России» (Ибсен Г. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 698). Бегло заметим, что эти заявления были сделаны всего лишь за год до реплики драматурга в письме к своему шурину, свидетельствующей, что сочинения Шиллера стояли у Ибсена на книжной полке (см. выше сноску 37).

<sup>61</sup> Берковский Н.Я. Лекции и статьи по зарубежной литературе. С. 398.

<sup>62</sup> Такой взгляд с максималистской решительностью отстаивался Генрихом Гейне в его «Романтической школе» (1836): «Сам Шиллер – маркиз Поза, одновременно пророк и солдат, всегда готовый сразиться за то, что проповедует, и прячущий под испанским плащом самое прекрасное сердце, какое когда-либо любило и страдало в Германии» (Гей-

не Г. Собр. соч.: В 10 т. М.: ГИХЛ, 1958. Т. 6. С. 176). Однако то, что было естественно для радикально настроенного немецкого поэта, вряд ли правомерно воспринимать как литературоведческую истину.

<sup>63</sup> По мнению исследователя, Шиллер искренне разделял заблуждения своего героя, а «Дон Карлос» – драма, «в которой превращение героев в “рупоры идей” проявилось в наиболее показательной форме», и драматург «развивает идею просвещенного абсолютизма со всей свойственной ему как писателю воодушевленностью» (см.: Шиллер Ф.П. Фридрих Шиллер: Жизнь и творчество. М.: ГИХЛ, 1955. С. 142–147). Такой же точки зрения придерживался и В.М. Жирмунский (см.: Жирмунский В.М. Молодой Шиллер // Жирмунский В.М. Очерки по истории классической немецкой литературы. Л.: Издательство «Художественная литература», Ленинградское отделение, 1972. С. 403).

<sup>64</sup> В отношении собственных убеждений Шиллера в период создания «Дон Карлоса» куда более убедительны, чем позиция большинства интерпретаторов драмы – как отечественных, так и зарубежных, – наблюдения Б.Я. Геймана: «Хотя Шиллер и не освободился еще от влияния этой доктрины (имеется в виду идея «просвещенного монарха». – А. Ю.), доверие к ней уже сильно поколеблено. <...> Шиллеру тесно в границах просветительской доктрины о “просвещенном монархе”, и он стихийно ищет выхода. Сочувственное введение в драму победоносного (пусть только частично) восстания в Нидерландах по существу изнутри взрывает эту доктрину. <...> Обращение Шиллера в период завершения “Дон Карлоса” к нидерландской революции – важный идейный порог. *Введение в трагедию перспективы развивающейся в Нидерландах революции <...> свидетельствует о росте революционного сознания Шиллера, а не о снижении его*» (см.: Гейман Б.Я. Шиллер и наследство театра просветителей XVIII века // Ученые записки Государственного педагогического института им. А.И. Герцена. Кафедра зарубежной литературы. Т. 158. С. 117–119). Заметим, что косвенным подтверждением слов Геймана может служить энтузиазм, с каким Шиллер воспринял начало революционных событий во Франции, пускай этот энтузиазм резко пошел на спад с установлением якобинской диктатуры. Однако решающие аргументы в пользу взгляда Геймана заложены, как мы убедимся далее, в *структуре действия* шиллеровской трагедии.

<sup>65</sup> *Либинзон З.Е.* О художественной структуре трагического героя Шиллера // XXIII Герценовские чтения (Межвузовская конференция

- 7–28 апреля 1970 г.). Филологические науки. Краткое содержание докладов. Л.: ЛГПИ им. А.И. Герцена, 1970. С. 96.
- <sup>66</sup> Там же. С. 97. См. также содержательный, хотя не во всем, на наш взгляд, бесспорный анализ образа Позы в статье: *Либинзон З.Е.* Трагизм образа маркиза Позы («Дон Карлос» Шиллера) // Научные доклады и сообщения литературоведов Поволжья: Материалы V зональной научной конференции литературоведческих кафедр педагогических институтов и университетов. Ульяновск: УГПИ им. И.Н. Ульянова, 1968. С. 293–308.
- <sup>67</sup> Эта особенность шиллеровской драматургии была впервые намечена в «Разбойниках» – в образах братьев-антиподов Карла и Франца. Однако в их характерах «чистая идея» все-таки не обладает столь мощной силой, какую она обретет в «Дон Карлосе». Другое дело – маркиз де Поза, который, по верному наблюдению З.Е. Либинзона, служит идее *вполне бескорыстно* (см.: *Либинзон З.Е.* Трагизм образа маркиза Позы («Дон Карлос» Шиллера) // Научные доклады и сообщения литературоведов Поволжья. С. 299).
- <sup>68</sup> *Жеребин А.И.* Маркиз Поза и «русские мальчики» // Национальное и интернациональное в литературе и искусстве в свете сравнительного литературоведения. Вып. 13. Единство и национальное своеобразие в мировом литературном процессе. СПб.: Изд-во «Лема», 2009. С. 37.
- <sup>69</sup> *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Художественная литература, 1972. С. 130.
- <sup>70</sup> О глубоко содержательных переключках Ибсена с Достоевским см.: *Толмачев В.М.* Достоевский и Ибсен: к постановке проблемы // Достоевский и мировая культура: Альманах № 25. М.: Классика плюс, 2009. С. 412–432; *Юрьев А.А.* Ибсеноведческий post scriptum: «Росмерсхольм» и «Преступление и наказание» // *Вопросы театра. Prosaenium*. 2021. № 1–2. С. 402–439.
- <sup>71</sup> В первую очередь это касается Росмера. Куда сложнее обстоит дело с Брандом и Юлианом, хотя связи с различными секуляризованными версиями христианской эсхатологии, символически оформившимися у Ибсена в идее «третьего царства», отчетливо проступают и в их мировоззренческих ориентирах. Подробно см.: *Юрьев А.А.* Драматическая поэма Хенрика Ибсена «Бранд» в свете религиозно-философских воззрений Сёрена Киркегора // Скандинавская филология (Scandinavica). Вып. 10. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2009. С. 230–239; *Юрьев А.А.* Мистериальная традиция в театре Хенрика Ибсена. С. 26–98.

<sup>72</sup> Этим обстоятельством в первую очередь обусловлены крайности в *восприятии* революционного процесса большинством его участников: от восторженных ожиданий «прыжка» в мир свободы и коллективного райского блаженства до неизбежного в таком случае разочарования в итогах революции и, как следствие, отрицания социального прогресса. Последнее становится со временем одной из форм обоснования диалектически закономерного этапа «реставрации», т. е. всегда неизбежной, как свидетельствует история, но отнюдь *не завершающей* фазы революционного процесса. Реставрация – лишь *претендующий* на окончательность, а по сути – всегда, конечно, *фальсифицированный* «откат назад». И не важно, с помощью каких идеологических абстракций этот «откат» осуществляется (диапазон их широк – например, от «восстановления общечеловеческих ценностей» до «возрождения традиционных национальных устоев» и т. п.). Указанные выше крайности чужды, разумеется, *теории* формационных переходов и революционных процессов (разворачивающихся *не* линейно и на протяжении *столетий*), разработанной за два века марксистской мыслью, которой совершенно безосновательно приписывается утопизм характерный лишь для ее упрощенных, вульгаризированных версий.

<sup>73</sup> *Жеребин А.И.* Маркиз Поза и «русские мальчики» // Национальное и интернациональное в литературе и искусстве в свете сравнительного литературоведения. Вып. 13. Единство и национальное своеобразие в мировом литературном процессе. С. 37.

<sup>74</sup> О примерах такой насильственно тенденциозной трактовки образа см.: *Либинзон З.Е.* Трагизм образа маркиза Позы («Дон Карлос» Шиллера) // Научные доклады и сообщения литературоведов Поволжья: Материалы V зональной научной конференции литературоведческих кафедр педагогических институтов и университетов. С. 295–296; *Какурина О.А.* Пьеса Ф. Шиллера «Дон Карлос» в зарубежном литературоведении // Третьи Майминские чтения. Псков: ПГПИ им. С.М. Кирова, 2000. С. 233. Ныне наблюдается, впрочем, другая стратегия (весьма показательная в условиях длящейся уже три десятилетия российской «неолиберально-капиталистической реставрации»): в одной из рецензий на постановку Темуром Чхеидзе «Дон Карлоса» на сцене петербургского БДТ (2009) даже не спектакль, а сам Шиллер назван «одним из самых сильных снотворных средств, известных современной фармакологии», а такие идеи, как борьба за счастье человечества, уверенно объявлены

«дискредитировавшими себя» (см.: *Ильичева И.* Зачем в БДТ вернулся Дон Карлос? // Интернет-портал «Фонтанка.ру». 1 апреля 2009 г. (URL: <https://www.fontanka.ru/2009/04/01/026/>; дата обращения: 09.03.2023). Оставляя эти заявления без комментариев, заметим лишь, что столь категоричным и самоуверенным не был даже Яков де Санглен, занимавший пост директора Особенного отдела в императорском Министерстве полиции...

<sup>75</sup> Этим шиллеровский герой радикально отличается от шекспировского Брута, с которым нередко его сравнивали самые разные интерпретаторы. К сходствам между этими трагическими характерами относятся, разумеется, высота гражданских помыслов, неоднократно отмечаемая самим Шиллером приверженность Позы *республиканской доблести* (хотя его *политическое* республиканство все-таки более проблематично в сравнении с брутовским) и решительный *вызов* обоим всеильному Времени (т. е. шекспировскому Time), безжалостно замыкающему смертного человека в плен жестко ограниченного, *ничтожно малого* отрезка всемирной истории. Лишь в этом смысле справедлива, на наш взгляд, характеристика, данная А.А. Аникстом «Юлию Цезарю» как наиболее «шиллеровской» из драм Шекспира (с банально дежурной оговоркой о превращении Шиллером своих персонажей в «рупоры» идей): *Аникст А.А.* «Юлий Цезарь» // Шекспир У. Полн. собр. соч.: В 8 т. М.: Искусство, 1959. Т. 5. С. 610.

<sup>76</sup> *Берковский Н.Я.* Лекции и статьи по зарубежной литературе. С. 399.

<sup>77</sup> Schillers Werke: Nationalausgabe / Hrsg. von P. Böckmann und G. Kluge. Bd. 6. S. 191. На первый взгляд такая мольба выглядит странной – ведь свобода *мысли* не требует чьего-то разрешения. Однако на языке эпохи Шиллера *Gedankenfreiheit* означало свободу не только мысли, но и ее открытого выражения. Монарх строго очерчивал круг лиц, которым предоставлялась подобная свобода, в то время как Поза молит о даровании такой свободы *всем*.

<sup>78</sup> Не надо забывать и о том, что Поза – мальтийский *рыцарь*, и *тайное* поклонение «прекрасной даме» (причем в средневековой куртуазной лирике – даме всегда замужней) целиком соответствует кодексу рыцарского служения. Заметим при этом, что Шиллер не следует примеру драматургов-классицистов, всегда позволявших своим героям прямо выразить свою тайную страсть в каком-нибудь монологе, произносимом в одиночестве или в присутствии верного друга-наперсника. Он до конца оставляет ее *в подтексте*.



- <sup>79</sup> Поэтому предлагаемая Либинзоном параллель с Дон Кихотом – как образом тоже трагичным, но трагичным все-таки по-иному – допустима лишь ограниченно (см.: *Либинзон З.Е.* Трагизм образа маркиза Позы («Дон Карлос» Шиллера) // Научные доклады и сообщения литературоведов Поволжья. С. 306).
- <sup>80</sup> Столь же неправдоподобным и неубедительным с психологической точки зрения будет выглядеть в глазах первых критиков финал ибсеновского «Росмерсхольма», где герои приносят себя в жертву, также руководствуясь *несколькими* не лежащими на поверхности причинами.
- <sup>81</sup> Тут Шиллер косвенно указывает на сходство Позы с Карлом Моором, который впервые появляется в «Разбойниках» читающим Плутарха.
- <sup>82</sup> В качестве позднейших параллелей можно вспомнить судьбы героев Ибсена – ярла Скуле, Бранда и Росмера.
- <sup>83</sup> В оригинале реплика звучит более жестко: «Gehen Sie! Ich schätze keinen Mann mehr» («Уходите! Я больше не ценю ни одного мужчину»).
- <sup>84</sup> Нельзя не привести здесь тонкий психологический комментарий Шиллера, который не только дополняет анализ решимости Позы принести себя в жертву, но и раскрывает «зерно» его характера, в значительной мере определяющее специфический трагизм его ситуации. – Это комментарий, которым поэтически эффектно завершаются «Письма о “Дон Карлосе”»: «В конце концов я вовсе не жажду оправдать маркиза от упрека в фантазерстве. Фантазерство и энтузиазм столь тесно соприкасаются друг с другом, грань между ними так тонка, что *в состоянии страстного возбуждения слишком легко может быть перейдена*. А в распоряжении маркиза – лишь несколько мгновений для выбора! Он принимает решение в том же состоянии духа, в котором делает непоправимый шаг к его исполнению. Ему не приходится в другом душевном состоянии продумать наново свое решение, прежде чем исполнить его, – *кто знает, не решил ли бы он тогда иначе!* “О! – восклицает он. – Жизнь все-таки прекрасна!” Но *слишком поздно* делает он это открытие и облачается в величие своего подвига, *чтобы не раскаиваться в нем* (курсив мой – А. Ю.)» (VI, 593).
- <sup>85</sup> Обратив внимание, в частности, на то, что роковое письмо Позы во Фландрию, в котором он, помимо многого другого, открыто признается в своей любви к королеве и которое рассчитано на то, что будет вскрыто и доставлено Филиппу, в равной мере *является и не является* самооговором.

- <sup>86</sup> Аналогичным образом – в целях создания «современной трагедии» – взорвана в ибсеновском «Кукольном доме» (1879) модель «хорошо сделанной пьесы», что вызовет у критиков (назвавших финальную сцену «непомерно жестокой» и психологически немотивированной) столь же сильное недоумение и неприятие (подробно см.: *Юрьев А.А.* «Кукольный дом» впервые на сцене: Опыт реконструкции спектакля и его зрительской рецепции // *Вопросы театра. Prosaenium.* 2017. № 3–4. С. 239–250; 2019. № 1–2. С. 290–298).
- <sup>87</sup> *Ив. Иванов.* Малый театр. Дон-Карлос, трагедия Шиллера // *Артист: Журнал изящных искусств и литературы.* М., 1894. Год 6. Кн. 3. № 35, март. С. 189.
- <sup>88</sup> См.: *Юрьев А.А.* Ибсеноведческий post scriptum: «Росмерсхольм» и «Преступление и наказание» // *Вопросы театра. Prosaenium.* 2021. № 1–2. С. 408–409.
- <sup>89</sup> *Штейн А.Л.* Шиллер и Малый театр // Фридрих Шиллер. Статьи и материалы. С. 168.
- <sup>90</sup> *Белый А.* Кризис сознания и Генрик Ибсен (1911) // Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С. 232–233.
- <sup>91</sup> В связи с этим также можно вспомнить позднейшие литературные параллели – не только многие сцены из романов Достоевского, но, к примеру, финал ибсеновского «Росмерсхольма», где любящие Росмер и Ребекка жертвуют собой, оказываясь в трагической ситуации, которая исключает гармоничное разрешение возникших перед ними нравственно-психологических коллизий. См.: *Ибсен Х.* Кесарь и Галлилеянин. Росмерсхольм. СПб: Наука, 2006. С. 302–306 (серия «Литературные памятники»); *Юрьев А.А.* Ибсеноведческий post scriptum: «Преступление и наказание» и «Росмерсхольм» // *Вопросы театра. Prosaenium.* 2021. № 1–2. С. 422–426.
- <sup>92</sup> Заметим, что именно этой моделью – хотя, разумеется, в сильно трансформированном виде – воспользовался Томас Манн, выстраивая отношения Тонио Крегера с его школьным товарищем Гансом Гансеном (то, что юный Тонио зачитывается в это время шиллеровским «Дон Карлосом», – не просто мелкая деталь, но важный в художественной структуре новеллы Манна психологический и символический маркер).
- <sup>93</sup> *Эккерман И.-П.* Разговоры с Гете. С. 150. В качестве одного из примеров Гете, ставивший драмы Шиллера в руководимом им Веймарском придворном театре, указал на знаменитую сцену из «Вильгельма Телля»:

«Сколько я с ним намаялся из-за Телля – он непременно хотел, чтобы Геслер сорвал с дерева яблоко, которое отец должен был сбить выстрелом с головы ребенка. Мне это претило, и я уговаривал его мотивировать такую жестокость хотя бы тем, что мальчик похвально отцом перед ландфогтом, уверяя, что тот за сто шагов может сострелить яблоко с дерева. Шиллер сначала упрямялся, но потом сдался на мои просьбы и представления и сделал так, как я ему советовал» (Там же. С. 149–150).

<sup>94</sup> В качестве современного аналога подобных образов можно вспомнить доходящий почти до *лубочности* образ «беспримерного тирана-кровопийцы» Сталина в самых разных художественных фильмах, телесериалах и театральных постановках постсоветского периода.

<sup>95</sup> Заметим, что в ибсеновских «Претендентах на престол» столь же многоаспектно разворачивается *трагедия власти* (с одновременным оригинальным варьированием тем Шекспира и Шиллера). Именно о безгранично преданном человеку мечтает самозванно провозгласивший себя монархом и обрекший себя на вынужденное одиночество ярл Скуле:

«К о р о л ь С к у л е. <...> (*С внезапным порывом.*) Мне надо иметь подле себя кого-нибудь, кто не знал бы иной воли, кроме моей, повиновался бы мне слепо... верил бы в меня непоколебимо, прилепился бы ко мне всей душой – на добро и на зло, жил бы лишь для того, чтобы освещать и согревать мою жизнь, и умер бы, если я паду. Дай мне совет, скальд! Я т г е й р. Купите себе собаку, государь».

(Ибсен Г. Собр. соч.: В 4 т. М.: Искусство, 1956. Т. 2. С. 87)

Было бы недопустимым проигнорировать и развитие тем, связанных с шиллеровским Филиппом, в образе вагнеровского Вотана, чья *психологически* насыщенная трагедия впервые получила подробное сценическое осмысление в прославленной байрейтской постановке «Кольца Нибелунга», осуществленной Патрисом Шеро к столетию мировой премьеры тетралогии (см.: Юрьев А.А. Драма буржуазной цивилизации: «Кольцо Нибелунга» Патриса Шеро как модель современной театральной вагнерианы // *Вопросы театра. Prosaenium*. 2019. № 3–4. С. 372–383).

<sup>96</sup> См.: *Беньямин В.* Происхождение немецкой барочной драмы. М.: Аграф, 2002.

<sup>97</sup> О специфике образа монарха в немецкой драматургии XVII в. см.: там же. С. 53, 56–57. Обратим внимание на то, что прозаической сценической редакции «Дон Карлоса» Шиллер предпослал достаточно вырази-

тельный и значимый подзаголовок: *Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen*. В то время как в «Письмах о “Дон Карлосе”» драматург неизменно именует свою драматическую поэму словом *Tragödie*.

- <sup>98</sup> Едва ли не первым особую значимость этой темы развернуто обосновал Вальтер Рем в своей статье «Шиллер и барочная драма» (1941): *Rehm W. Götterstille und Göttertrauer: Aufsätze zur Deutsch-Antiken Begegnung*. München: Leo Lehnen Verlag GmbH, 1951. S. 62–100.
- <sup>99</sup> Ибсеновский Юлиан, ознакомься он с шиллеровским «Дон Карлосом», повторил бы и по этому поводу: «Существует то, чего нет, а то, что есть, – не существует» (*Ибсен Х. Кесарь и Галилеянин*. Росмерсхольм. С. 52).
- <sup>100</sup> «Главное и государственное действо» – жанр немецкой барочной драмы последних двух десятилетий XVII – первой половины XVIII вв.
- <sup>101</sup> Подробно см.: *Юрьев А.А.* Мистериальная традиция в театре Хенрика Ибсена. С. 37–42. В связи с этим позволительно предположить, что отнюдь не только желание заклеить инквизицию, но и вполне закономерный в рамках естественной для Шиллера протестантской религиозной экзистенции богоборческий импульс определил первоначальную решимость Шиллера начать драму вызывающе смелой репликой Карлоса: ««Шпион опять и здесь за мной везде, как наш всевышний судия» (курсив мой. – А. Ю.). Сняв эту реплику в редакции 1787 г., драматург все же допустил, как станет ясно далее, латентное, хотя в полной мере и не развернутое, присутствие указанного импульса в «надтексте» не только трагической линии короля Филиппа, но и всей драматической поэмы в целом.
- <sup>102</sup> О том, что Шиллер особенно дорожил этой сценой, свидетельствует, в частности, его письмо к Фридриху Людвигу Шрёдеру от 13 июня 1787 г.: «Вашего суждения о самой пьесе я предварять не хочу. Тут вы обойдетесь без меня. Но о *главнейшем* я должен вас предупредить. Я не знаю, насколько терпима гамбургская публика. Допустима ли, например, сцена короля и великого инквизитора. Когда вы ее прочтете, вам станет ясно, как много потеряет вся пьеса без нее» (VII, 102; курсив мой. – А. Ю.). В письме к нему же, написанному спустя три недели, сказано: «Мне *очень жаль*, что вы хотите выбросить великого инквизитора. На вашем месте (если, конечно, вы проведете его через цензуру) я бы решился отдать эту роль даже просто сносному актеру. Основания к этому: великий инквизитор не требует почти никакой мимики, его дело декламация, отчетливая, сильная подача текста. Вы сумеете воодушевить даже самый средний талант. Натаскайте его. Если он будет

даже только отчетливо говорить, вы и то спасете для себя интересную сцену. <...> Не может быть, чтобы *важность задачи* не помогла ему подняться до известного уровня. Поразмыслите над моей просьбой и (если она не вовсе невыполнима) приложите руку к ее осуществлению» (VII, 105; курсив мой. – А. Ю.).

<sup>105</sup> Вновь вспомним Ибсена. – «Долой государство! – восклицал он в письме к Георгу Брандесу в феврале 1871 г. – Вот революция, в которой я готов принять участие. Подрывайте самое понятие “государство”, ставьте условиями общественности лишь добрую волю и духовное единение – это и будет началом достижения той единой свободы, которая чего-нибудь стоит» (Ибсен Г. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 694). Однако эти анархистские устремления, сохранявшиеся у него и позднее, вовсе не мешали драматургу-парадоксалисту столь же искренне восхищаться жесткой государственной системой, выстроенной Бисмарком в объединенном германском рейхе (см.: Юрьев А.А. Мистериальная традиция в театре Хенрика Ибсена. С. 28–31).

<sup>104</sup> Из ибсеновских параллелей (о «духе Галилеянина»): «Если правда, что его *отец*, как говорят, создал мир, то *сын презрел дело рук отца*. И как раз за это *дерзкое безумие* его и возвысили столь высоко!» (Ибсен Х. Кесарь и Галилеянин. Росмерсхольм. С. 191; курсив мой. – А. Ю.). А также: «Да, этот Иисус Христос – величайший из *бунтарей*, когда-либо живших на земле. Что такое Брут и Кассий в сравнении с *ним*? <...> Он живет на земле, Максим... Галилеянин живет, говорю я, хотя иудеи и римляне вообразили, что предали его смерти... Он живет в *мятежном* духе людей, живет в их *непокорстве* и *презрении ко всякой зримой власти*» (Там же. С. 181; курсив мой. – А. Ю.). И как тут не вспомнить о финале блоковской поэмы «Двенадцать» (1918), перебрасывающем мост не только к Ибсену... (см.: Юрьев А.А. Ибсен, Блок и русская революция (о связях поэмы «Двенадцать» с драматической дилогией «Кесарь и Галилеянин» // Скандинавская филология (Scandinavica). СПб.: Изд-во СПбГУ, 2022. Т. 20. Вып. 2. С. 357–371).

<sup>105</sup> См. трактаты Лютера «О вавилонском пленении Церкви» (1520) и «О злоупотреблении мессы» (1521): Лютер М. Собр. соч. Т. 36. Слово и таинства Ч. II. М.: Фонд «Лютеранское наследие», 2020. С. 19–157, 162–279. Глубоко верно в связи с этим наблюдение М.В. Пащенко, сделанное по ходу размышлений о смысловой трансформации католической мессы в вагнеровском «Парсифале»: «Ни один из римских догматов не заключал в себе <...> столь художественно вдохновляющей

тайны, как месса-жертва. Этический гуманизм ужаснулся ей в речах Великого Инквизитора у лютеранина Шиллера («Дон Карлос»), в которых тот велит королю принести в жертву сына и при этом верить, что она во имя того же блага, во имя которого пожертвовал Сыном Отец. Параллель между Крестной жертвой Христа и сыноубийством говорит, что священнослужитель, совершающий мессу-жертву, – убийца Христа. Вслед Шиллеру Ф.М. Достоевский предпринял православное переосмысление догмата в «Братьях Карамазовых» и заключил в идею мессы-жертвы корень болезни всей западной цивилизации, буквально приносящей в жертву Христа» (*Пащенко М.В.* Сюжет для мистерии: Парсифаль – Китеж – Золотой Петушок (историческая поэтика оперы в канун модерна). М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2018. С. 98).

<sup>106</sup> См. трактат Лютера «О рабстве воли» (1525): *Лютер М.* Избранные произведения. СПб: Фонд «Лютеранское наследие», 1997. С. 178–382.

<sup>107</sup> Подробно см.: *Юрьев А.А.* Мистерияльная традиция в театре Хенрика Ибсена. С. 41–44.

<sup>108</sup> Это обстоятельство, игнорировать которое невозможно, придает весомость мысли одного из крупнейших немецких шиллероведов Бенно фон Визе, согласно которой трагическая концепция «Дон Карлоса» имеет *религиозное значение*, (см.: *Wise B. von.* Die Deutsche Tragödie von Lessing bei Hebbel. Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag, 1964. S. 191–213). Поэтому попытка Берковского оспорить такой подход к драматической поэме Шиллера не выглядит достаточно убедительной (см.: *Берковский Н.Я.* Лекции и статьи по зарубежной литературе. С. 396–397). Уязвимость позиции Визе состоит лишь в том, что он пытается представить шиллеровскую трагедию как драматургически безупречно выстроенную *теодицею*, в то время как у мятежного гуманиста Шиллера желания оправдать Бога ничуть не больше, чем у автора «Легенды о Великом Инквизиторе» – Ивана Карамазова, явно проникшего (вслед за своим создателем) в самую *сердцевину* концепции «Дон Карлоса».

<sup>109</sup> *Берковский Н.Я.* Лекции и статьи по зарубежной литературе. С. 400.

<sup>110</sup> Там же. С. 401–402.

<sup>111</sup> Там же. С. 400.

<sup>112</sup> Там же. С. 404.

<sup>115</sup> См.: *Гейман Б.Я.* Шиллер и наследство театра просветителей XVIII века // Ученые записки Государственного педагогического института им. А.И. Герцена. Кафедра зарубежной литературы. Т. 158. С. С. 133.