

А. В. Тоичкина

**ТРАГЕДИЯ ШИЛЛЕРА «МАРИЯ СТЮАРТ»
В ТВОРЧЕСТВЕ ДОСТОЕВСКОГО
(Роман «Идиот»)**

Тезис о значении Шиллера для Достоевского, с одной стороны, является «общим местом» в достоевсковедении. О значении Шиллера писали в свое время М. П. Алексеев, Л. П. Гроссман, Д. И. Чижевский, позже Н. Н. Вильмонт и другие литературоведы (из зарубежных упомяну книгу Al. Lyngstad «Dostoevsky and Shiller» (1975) и недавнюю статью Н.-J. Gerigka «Dostojewskij und Schiller: Vorbereitung eines poetologischen Vergleichs» (2006)¹). Но тем не менее, несмотря на «изученность», тема «Шиллер и Достоевский», безусловно, требует поиска новых теоретико- и историко-литературных путей исследования.

Меня эта тема интересует в контексте исследования проблемы значения трагедии (шире – драмы) для романного творчества Достоевского. Проблему эту поставили, как известно, в свое время Д. С. Мережковский и Вячеслав Иванов. Неоднократно обращались к ней исследователи и в дальнейшем (упомяну, к примеру, книгу Т. М. Родиной «Достоевский. Повествование и драма» (1984)). Но проблема эта остается в достоевсковедении нерешенной по сей день, видимо, в силу ее теоретической сложности, зыбкости (роман и трагедия — жанры принципиально различные) и трудности в описании. Решение же проблемы жанрового своеобразия романа Достоевского как романа-трагедии представляется важным, ибо позволяет обозначить *объективный подход к описанию авторской позиции* в таких романах как «Преступление и наказание», «Идиот» и «Бесы». То есть конечной целью моего исследования является решение проблемы интерпретации авторской позиции в указанных произведениях Достоевского.

¹ Gerigk H.-J. Dostojewskij und Shiller: Vorbereitung eines poetologischen Vergleichs // Der ganze Schiller – Programm ästhetischer Erziehung. Universitätsverlag Winter Heidelberg, 2006. P. 497-506.

Вопрос о значении трагедии для романа Достоевского не является только теоретическим вопросом. Трагедия, как и любой другой жанр, исторически изменчива. И для решения проблемы значения трагедии для романа Достоевского необходимо описать те исторические виды трагедии, которые были актуальны и значимы для Достоевского, которые вошли в «плоть и кровь» его романного мира. К таким трагедиям, безусловно, относятся трагедии Шекспира, Расина и Корнеля, Гете (напомню, что жанр «Фауста» Гете определил именно как «трагедию») и Пушкина.² Трагедии Шиллера, само имя его, является, безусловной составляющей, своего рода «ферментом», как писал Н. Вильмонт, романного мира Достоевского. «Мария Стюарт» среди других трагедий Шиллера занимает особое место в творческой биографии Достоевского.

Как известно, «Мария Стюарт» Шиллера побудила Достоевского к созданию собственной трагедии под тем же названием (1841-1842). М. П. Алексеев указал на важность для понимания творческой эволюции писателя того факта, что три ранние недошедшие до нас произведения Достоевского («Мария Стюарт», «Борис Годунов» и «Жид Янкель») создавались именно в форме драмы³, а две из них в форме трагедии. Собственно романному периоду творчества Достоевского предшествовал «драматический период» (драмы были оставлены во время создания «Бедных людей»⁴). Существует две гипотетические версии реконструкции содержания «Марии Стюарт» Достоевского. Так, М. П. Алексеев считал, что пьеса написана в подражание Шиллеру, и в центре внимания Достоевского – конфликт сильных характеров. А. А. Гозенпуд, основываясь на воспоминаниях А. Е. Ризенкампа, писал, что пьеса создавалась вопреки Шиллеру, «на историческом материале»⁵. Впрочем, слепым подражателем Достоевский скорее всего никогда не был. Создавая свою «Марию Стюарт», он перерабатывал творческий метод Шиллера, впитывал и преобразовывал его художественные достижения для создания своих оригинальных произведений. И тот же А. А. Гозенпуд пишет: «Сочетание в характере Марии Стюарт противоречивых черт, быть может, впервые угаданных во время сочинения трагедии, получило позднее воплощение в образах Полины в „Игроке“, Настасьи Филипповны и Грушеньки»⁶.

Для романа «Идиот» очень важен контекст трагедии Шиллера. Образ Настасьи Филипповны, по справедливому замечанию Гозенпуда, безусловно,

² Список этот, конечно же, не ограничивается указанными именами. Необходимо было бы описать по степени важности и «знаковости» иерархию значимых для Достоевского авторов трагедий и самих произведений.

³ Алексеев М. П. О драматических опытах Достоевского // Творчество Достоевского: Сб. статей и материалов. Одесса, 1921. С. 41-62.

⁴ «Мария Стюарт» Шиллера весьма значима для понимания «Бедных людей», в частности, образа Вареньки Доброселовой и драматической коллизии произведения. Музыкальная, по сути, архитектура романа (форма диалога в письмах) тоже связана с жанровой формой трагедии.

⁵ Гозенпуд А. А. Достоевский и музыкально-театральное искусство: Исследование. Л., 1981. С. 43-50; Достоевский в воспоминаниях современников. М., 1964. Т. 1. С. 112-114.

⁶ Гозенпуд А. А. Указ. соч. С. 49.

восходит к образу Марии Стюарт Шиллера. Чуть позже я остановлюсь более подробно на параллелях трагедийных коллизий двух «королев» — Марии Стюарт и Настасьи Филипповны (напомню, что Рогожин называет ее «королевой» — 8; 144, 146). Но прежде мне хотелось бы указать на важность в целом канто-шиллеровского понимания человека для Достоевского на этапе создания романа «Идиот». Я сошлюсь на упомянутую в начале доклада статью Х.-Ю. Геригка «Шиллер и Достоевский», в которой он пишет, что для Шиллера и Достоевского ведущим является кантовское определение «*homo noumenon*», (а не кантовское «*homo phaenomenon*») то есть понимание человека по своему существу морального (нравственного) и свободного.⁷ По Канту (не случайно он явился отцом современной антропологии⁸) свобода и нравственность являются достоянием человека, а не даром свыше: «Человек как „вещь в себе“, как ноуменальный субъект морален в полной мере „весь и сразу“ без различений качеств и степеней моральности; люди в качестве моральных существ тождественны друг другу»⁹. Для Шиллера, безусловно, такое понимание человека было очень существенным. Но эта же кантовская постановка проблемы человека явилась одним из источников трагедийных характеров как для Шиллера, так и для Достоевского. Сам замысел создания «положительно прекрасного человека» у Достоевского, как явления самодостаточного и уже состоявшегося, оказывается так или иначе опосредованно через Шиллера связанным и с антропологией Канта. (О значении эстетики Шиллера для образа князя Мышкина пишет Е. И. Лысенкова.¹⁰) Кроме того, одним из (восходящих к Канту) источников трагедии Настасьи Филипповны становится культ нравственной чистоты, заложенный автором в ее характере. Парадоксальность коллизии главной героини состоит в том, что ее убивает ее нравственность. Сам Достоевский позже напишет: «Совесь без Бога есть ужас, она может заблудиться до самого безнравственного» (27; 56). Но совесть может и убить человека, если нет покаяния, надежды на прощение и милосердие Божие.

При сопоставлении образов Марии Стюарт Шиллера и Настасьи Филипповны Достоевского с очевидностью обнаруживается как их общность,

⁷ См.: Gerigk H.-J. Указ. соч. С. 497. Ю. В. Перов указывает на то, что «человек ноуменальный, по Канту, — это человек, представленный „с точки зрения особенности его совершенно сверхчувственной способности к свободе <...> как совершенно независимой от физических определений личности (*homo noumenon*) в отличие от того же субъекта, но обремененного физическими определениями (*homo phaenomenon*)“. Эта формулировка фиксирует, что человек как ноумен и как феномен — тот же самый субъект, всего лишь представленный с двух разных „точек зрения“» (Перов Ю. В. Антропологическое измерение в трансцендентальной философии Канта // Кант И. Антропология с прагматической точки зрения. СПб., 2002. С. 46). Х.-Ю. Геригк рассматривает кантовское определение как эстетическую доминанту в творчестве Достоевского и Шиллера, с одной стороны, Чехова и Беккета — с другой.

⁸ Перов Ю. В. Указ. соч. С. 9-10.

⁹ Перов Ю. В. Указ. соч. С. 27-28.

¹⁰ Лысенкова Е. И. Шиллеровское начало в романе Достоевского «Идиот» // Традиции и новаторство в русской классической литературе (...Гоголь... Достоевский...) СПб., 1992. С. 178-187.

так и различия. Объединяет их тема красоты¹¹, страдания и греха. Кроме того, их связывает столь важная для Достоевского тема приговоренного к смерти. И у Шиллера, и у Достоевского тема эта в связи с образами героинь обретает особое звучание.

В трагедии Шиллера для вынесения смертного приговора шотландской королеве палата лордов принимает специальный закон, по которому ее и осуждают (фактически, приговор выносят по приказу Елизаветы). Весь сюжет исполнения приговора, вынесенного еще до начала событий, которые разворачиваются перед нами в трагедии, построен на приеме ретардации — обманчивого замедления и задержки в развитии драматического действия (попытки спасти Марию Мортимером¹² и Лейстером), — об этом пишет Б. Визе.¹³ Е. И. Лысенкова указывает на то, что Достоевский, выстраивая коллизию судьбы Настасьи Филипповны в «Идиоте», прибегает к драматургическим приемам Шиллера: «Шиллеровская драматургическая манера нашла своеобразное преломление в методе Достоевского, его способах ведения действия, проявляющихся в резких и внезапных переходах от отчаяния к надежде, в сочетании ретардирующих и динамических моментов, в изображении остро драматических ситуаций, например, сцен женского соперничества»¹⁴. Но по сравнению с шиллеровской трагической коллизией Настасьи Филипповны в «Идиоте» обостряется целым рядом обстоятельств. У Шиллера шотландская королева находится в плену у своего врага — Елизаветы. Право на законную власть, религиозное противостояние католиков и протестантов, женская ревность — целый ряд внешних причин обуславливает ненависть Елизаветы к Марии и неизбежность исполнения приговора. Настасья Филипповна у Достоевского так не связана внешними обстоятельствами. Сюжет ее «приговоренности к смерти» проистекает из внутреннего конфликта в характере героини, неутолимости жажды чистоты и целомудрия в ситуации поруганной судьбы (история с Тоцким). Проблема свободы выбора решается у Достоевского несколько иначе, чем у Шиллера. Исходным моментом в ситуации выбора своей судьбы для обеих героинь является внутренняя потребность в искуплении греха, тяготящего их души. И Шиллер, и Достоевский в максимальной степени ослабляют объективный фактор вины героинь, но сами героини, и сам ход событий выдвигает в центр произведений и их судеб факт их грехопадения и единственную возможность искупления греха посредством принятия мученической кончины. Так, трагедия Шиллера начинается в день годовщины убийства мужа Марии Стюарт (в «Идиоте» — в день рождения Настасьи

¹¹ О Настасье Филипповне в подготовительных материалах к роману сказано: «Беспорядок и красота (жертва судьбы)» (9; 280). Для Шиллера сочетание немислимое, неслучайно в ПМ к «Идиоту» появляется имя Шекспира (9; 266).

¹² Образ Мортимера соотносим с образом князя Мышкина: оба героя влюбляются в героиню по портрету, оба жертвуют собой во имя их спасения.

¹³ Wiese B. Friedrich Schiller. Stuttgart, 1959. S. 335.

¹⁴ Лысенкова Е. И. Указ. соч. С. 183-184.

ТРАГЕДИЯ ШИЛЛЕРА «МАРИЯ СТЮАРТ» И РОМАН «ИДИОТ»

Филипповны), к которому она была причастна. Впервые на сцене она появляется «под покрывалом, с распятием в руке» (V; 174)¹⁵. На уговоры кормилицы Мария отвечает:

Я узнаю ее: она, она —
Кровавая тень короля Дарнлея —
Встает, гневна, из гробового свода,
И примиренья между нами нет,
До дня, когда моих страданий мера
Исполнится. <...>

И далее:

...Анна,
Забыла ты, но я, я очень помню:
Годичный день злодейства рокового
Настал! Его я праздную постом,
Раскаяньем (V; 181-182).

Ни годы покаяния и бедствий, ни отпущение греха церковью, ни объективная незначительность степени причастности к убийству мужа героини не ослабляют остроту ее чувства вины. Уже во втором выходе первого акта (в первом своем явлении на сцену) она понимает, что искупить грех можно только ценой жизни, она чувствует себя приговоренной к смерти:

...Дни мои,
Я это вижу, сочтены Всевышним;
Из мира скоро отойду к Нему (V; 177).

Она еще борется с внешними обстоятельствами своего заточения и врагами — суд Елизаветы и ее комиссаров для нее очевидно несправедлив и ложен. Но суд собственной совести свидетельствует о том, что глубинным источником внешней ситуации является ее нравственная вина и внутренняя потребность в искуплении греха.

В процессе развития коллизии внешняя сторона событий ослабляется и как бы теряет существенную значимость. Ни страсть Мортимера (он мечтает погибнуть ради королевы, и желание его исполняется), ни малодушная любовь Лейстера (любовь мужчин в трагедии иллюзорна и не спасительна для героини), ни ненависть-соперничество с Елизаветой не составляют стержня трагедийного действия. Не случайно трагедия названа «Мария Стюарт»: главный стержень трагедии — путь мученического искупления греха героиней (вне зависимости от вопроса о степени ее вины и исторических событий, в которые она втянута). Выбор Марии состоит в добровольном принятии своей судьбы. И главный ее поступок состоит в том, что она, преодолев обманчивые земные соблазны и надежды, принимает свою мученическую смерть. И как в первый раз она появляется на сцене с

¹⁵ Цитирую в переводе А. Шишкова 2-го. Впервые этот перевод был опубликован в 1831 г. в «Избранном Немецком Театре» (Т. 2), переиздан в собрании сочинений Шиллера, вышедшем под редакцией Н. В. Гербеля (СПб., 1857-1860). Это собрание было в библиотеке Достоевского (см.: Библиотека Ф. М. Достоевского. СПб., 2005. С. 102-103). В скобках после цитаты указываю том и страницу гербелевского издания.

распятием в руках, так и в последний раз (шестой выход пятого акта), уже перед казнью, она снова с распятием: «Она одета в белом праздничном платье (белый цвет — цвет мученичества. — *А. Т.*); на шее — *Agnus Dei*, у пояса розовый венок, в руке Распятие, на голове диадема. Длинное, черное покрывало закинута назад» (V; 347). Уже после исповеди и причастия, отправляясь на казнь, она обращается к Распятому Спасителю:

...Отныне ничего

Мне в мире не осталось.

(Берет и целует Распятие.)

Спаситель!

Как на кресте твои простерты руки,

Прости их так — прить меня к себе (V; 363)

Настасья Филипповна (по сравнению с Марией Стюарт) внешне куда свободней в выборе своей судьбы. Но только внешне. Выбор она совершает в сцене званого вечера в финале первой части романа. Князь Мышкин предлагает ей руку и положение княгини. «Значит, в самом деле княгиня!» — восклицает она (8; 140). Но Настасья Филипповна выбирает Рогожина: «Я десять лет в тюрьме просидела, теперь мое счастье! Что же ты, Рогожин? Собирайся, едем!» (8; 143) — и обретает титул «королевы» и ее судьбу (Рогожин кричит: «Моя! Все мое! Королева! Конец!» — 8; 143). Все ее последующие метания между Мышкиным и Рогожиным — мучительные попытки принять свою трагическую судьбу, свой крест. Искупление греха (опять же независимо от степени вины) возможно только ценою жизни, но принять такой удел героине невероятно трудно, а отказаться невозможно (в этом ее «надрыв» и «безумие»). Рогожин и Мышкин являют собой два возможных разрешения трагического конфликта, заложенного в характере героини. За Рогожиным — «нож», мученическая гибель, но только через нее и возможно искупление греха. За Мышкиным — иллюзия спасения от самой себя. Иллюзия, ибо от суда собственной совести героине не уйти. Не случайно Лебедев говорит князю во второй части, что Настасья Филипповна «вас еще более его [Рогожина] боится, и здесь — премудрость!» (8; 166) Рогожин, осмысливая слова князя: «...я ее „не любовью люблю, а жалостью“» (8; 173), приходит к выводу: «...жалость твоя, пожалуй, еще пуще моей любви!» (8; 177). Настасья Филипповна до самого конца цепляется за иллюзию свободы выбора (она упорно твердит о своей свободе). Лебедев рассказывает князю: «Я, говорит, свободна, и, знаете, князь, сильно стоит на том, я, говорит, еще совершенно свободна! <...> ...еще вчера Николаю Ардалионовичу про свою свободу много хвалилась. Признак дурной-с!» (8; 167) В контексте разговора князя с Лебедевым во второй главе второй части, да и в целом романа это постоянное отстаивание своего права на свободу выбора в ситуации, когда выбор фактически совершен и неминуемо приближается трагическая развязка, ассоциируется с историей графини Дюбарри и ее криком на плахе: «Минуточку одну еще повремените, господин буро, всего одну!» (8; 164) Настасья Филипповна говорит Рогожину (своему «палачу»): «Я, говорит, еще сама

себе госпожа; захочу, так и совсем тебя прогоню, а сама за границу поеду» (8; 175). Даже в финале, в последний раз убегая из-под венца от Мышкина к Рогожину, в белом свадебном платье (и Мария Стюарт в день казни одета в праздничное белое платье), Настасья Филипповна строит планы: «,<...> ты меня скроешь, а завтра чем свет в Москву“, а потом в Орел куда-то хотела. И ложилась, все говорила, что в Орел поедem...» (8; 504). Конечно, Настасья Филипповна перед лицом смерти не проявляет мужества, присущего шотландской королеве, хотя мотив метаний в надежде на спасение взят именно из Шиллера. Но по Достоевскому (воспользуюсь словами Лебедева о «минутке» графини Дюбарри), «может, ей Господь и простит, ибо дальше этакого мизера с человеческою душою вообразить невозможно» (8; 164). Вопрос о спасении души героини остается открытым.¹⁶ Не случайно Лебедев молится «„Упокой, Господи, душу великой грешницы графини Дюбарри и всех ей подобных“ <...> ибо много таких грешниц великих, и образцов перемены фортуны, и вытерпевших, которые там теперь мнутся, и стонут, и ждут» (8; 165).

Принципиальные различия в художественном воплощении судеб трагических героинь связаны с разными эстетическими воззрениями авторов на жанр трагедии и категорию трагического. Шиллеру в контексте его эстетических представлений о воспитательном значении искусства было важно дать в «Марии Стюарт» образец судьбы героини, которая, преодолевая греховность и немощь человеческой (особенно женской) природы, ценою жизни земной и преходящей обретает жизнь вечную и нетленную. Форма внутренней трагедии в рамках романного целого позволяла Достоевскому «замолвить слово» перед Богом за грешных своих современников, которые «мнутся, и стонут, и ждут». В трактовке трагедии Шиллера и Достоевского объединяло их главное требование к искусству — требование нравственного преображения, духовного воскресения человека. Жанр трагедии и был в наибольшей степени подчинен исторически этой задаче. Именно поэтому трагедия и трагическое так важно для Шиллера и Достоевского. И именно форма внутренней трагедии позволяет адекватно проанализировать авторскую позицию Достоевского, для которого слабый и немощный человек XIX столетия составлял абсолютную ценность.

¹⁶ См. в ПМ к роману запись: «Одни блудники и прелюбодееи никогда не войдут в Царствие Небесное» (9; 280).