

# К 250-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ФРИДРИХА ШИЛЛЕРА



Х.-Ю. ГЕРИК

## ДОСТОЕВСКИЙ И ШИЛЛЕР

### Предварительный опыт поэтологического сравнения<sup>1</sup>

*Памяти Вольфа-Даниэля Хартвига*

#### Хронология макроструктуры — от Шиллера к Беккету

Достоевский и Шиллер, предварительная попытка сопоставления их поэтики — таков план выявления макроструктуры, которая, сложившись в творчестве Фридриха Шиллера (1759—1805), оставалась так или иначе значимой даже для Сэмюэля Беккета (1906—1989). Шиллер создает «интеллигибельного» человека, т. е. интеллигибельные характеры в духе философии И. Канта. Беккет создает «эмпирического» человека, если воспользоваться понятием того же философа. «Ното пошменон» — это «интеллигибельный» человек, который, по определению, может лишь мыслиться: это человек свободный, человек как моральный идеал. «Ното рхаепоменон» — это «эмпирический» человек, т. е. человек телесный и живой, зависимый от болезни и смерти, голода и жажды, холода и тепла. Речь идет о долговременном процессе развития европейской литературы, разделяющемся на две фазы. Первая фаза достигает своего пика в творчестве Ф. М. Достоевского (1821—1881), вторая начинается с А. П. Чехова (1860—1904). С Чеховым приходит в литературу нечто новое, и полного развития достигает оно у С. Беккета. Линия наших рассуждений прочерчивается, таким образом, через историю двух этих фаз. Первая фаза — Шиллер и Достоевский, вторая фаза — Чехов и Беккет. Каждая из фаз располагает своей «антропологической предпосылкой».

---

<sup>1</sup> Перевод статьи Х.-Ю. Герика осуществлен Р. Ю. Данилевским по изданию *Der ganze Schiller—Programm ästhetischer Erziehung / Hrg. K. Manger Heidelberg, 2006 S. 497—506*

Для Шиллера и Достоевского важен интеллигибельный человек, для Чехова и Беккета — человек эмпирический. С современной точки зрения можно сказать, что литература XIX в. искала опору в понятии интеллигибельного человека. Человек моральный был ее «проклятым» требованием и ее идеалом. Самым решительным образом эта тенденция проявилась в творчестве Шиллера и Достоевского.

С приходом Чехова господствующий литературный идеал человека кардинально меняется. Во главу угла теперь поставлен эмпирический человек. Это сказывается и на литературной форме. Чехов говорил Ивану Бунину: «По-моему, написал рассказ, следует вычеркивать его начало и конец. Тут мы, беллетристы, больше всего врем»<sup>2</sup>

По сути дела, Чехов хочет, чтобы опыт жизни победил литературу. Ведь искусство склонно к чистому конструированию событий. Вспомним о записной книжке Тригорина в пьесе «Чайка». Преуспевающий писатель Борис Тригорин на наших глазах заносит в эту книжку сюжеты, приходящие ему в голову при взгляде на окружающий мир. Это и есть пример того, как именно представляет себе Чехов отношение «литературы» к «жизни». Начало и конец взаимообусловлены, о концовке можно догадаться по зачину.

Глядя на убитую чайку, брошенную на скамью, Тригорин делает запись в своей книжке, и Нина, поклонница его таланта, спрашивает: «Что это вы пишете?» Он отвечает: «Так, записываю. Сюжет мелькнул (*Пряча книжку*)». Сюжет для небольшого рассказа: на берегу озера с детства живет молодая девушка, такая, как вы, любит озеро, как чайка, и счастлива, и свободна, как чайка. Но случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил ее, как вот эту чайку»<sup>3</sup>

Мысль Чехова следовало бы понимать так: то, что записал Тригорин, не сбывается. Гибнет, наоборот, литератор Треплев, убив себя. А Нина, вопреки всему, остается верна своей мечте стать великой актрисой. Реальная жизнь, как она есть, знает лишь «слепые», случайные мотивы. Чеховская «Чайка» принципиально демонстрирует на сцене такую действительность, которая обманывает все литературные, зрительские ожидания. Искусство Чехова — в сущности, это антиискусство. Жизнь показана как простая смена событий. Никакой обязательности. Есть лишь мгновение и наша иллюзия. С формальной точки зрения какой-либо конец вообще невозможен. Все продолжает идти своим чередом, подобно гегелевской «дурной бесконечности», причем всяческие мечты рано или поздно пожираются повседневностью.

---

<sup>2</sup> Бунин И. В. Собр. соч. В 9 т. М., 1967. Т. 9. С. 179.

<sup>3</sup> Чехов А. П. Собр. соч. В 7 т. М., 1970. Т. 7. С. 169—170.

В противоположность этому Достоевский с предельной тщательностью создает в своей лаборатории обстоятельства, которые должны показать человека, поставленного между добром и злом, — интеллигибельного человека. Начало и конец сюжета не вычеркиваются, они указывают границы, в которых происходит разбирательство личности с ее внутренним судьей. «Что может быть фантастичнее действительности!» — восклицает Достоевский, имея в виду внезапное превращение случайности в событие, полное смысла, — реальный опыт обращается на службу теодицее. Фантастично как раз телеологическое осмысление сиюминутного события.

Ничего подобного у Чехова быть не может. Болезнь и смерть, не дающие забыть о тленности, весьма далеки от фантастики. Повсюду сквозит не смысл, а его отсутствие. Один лишь обманчивый флер иллюзий питает жизнь личности. «Ожидание Годо» становится символом иллюзорности трансцендентности, которую персонажи Беккета осознают, но отменить не в силах. У Чехова и у Беккета категорический императив утрачивает свой объект.

### **Достоевский и Шиллер — общий фундамент**

Вернемся к нашей теме. Антропологические предпосылки имеют у Достоевского и Шиллера один и тот же фундамент, а именно образ интеллигибельного человека в том смысле, как его понимал Кант. Эмпирический человек в их мире не уживается. Общая для них тема — человек как «моральная личность», находящаяся под пристальным присмотром совести.

«Во всей истории человека нет главы поучительнее для сердца и разума, нежели летопись его заблуждений. В каждом великом преступлении проявляют себя достаточно могучие силы», — так начинается повесть Шиллера «Преступник из-за потерянной чести».

Это утверждение подошло бы и для романов Достоевского. Оба автора занимаются человеком, охваченным преступными страстями. Они знают, что зло может принести определенный доход, но показывают это для того, чтобы отвратить от зла, ибо зло не имеет положительной цели.

Для обоих — как для Шиллера, так и для Достоевского — характерно, что они ищут убедительные примеры человеческой сущности, проявляющейся не в нормальном и достойном подражания виде, но в исключениях из правил, в искажениях. Что касается Шиллера, то это его качество удачно определяет Лотар Пикулик в своей работе «Психология и эстетика убийства у Шиллера». Там говорится, что преступник, по Шиллеру, «это не только особый случай, это парадигма человека. (...) Всякий раз то, что Шиллер привносит в познание человека, есть отступление от нормы, от положительного начала к на-

чалу искаженному. Это означает не что иное, как утверждение, что парадигма состоит не в правиле, а в исключениях из него».<sup>4</sup>

Заметим, что сказанное можно вполне отнести к Достоевскому. В то же время в указанной работе Л. Пикулика мысль эта перенесена на Э. Т. А. Гофмана, поскольку Шиллер как предшественник этого писателя еще только «стоит на пороге эпохи, которая вырабатывает новое отношение к действительности, находя правду не в нормальном, а в аномальном».<sup>5</sup> Согласно представлениям романтизма, безумие — не болезнь, оно «выражает то, что на самом деле прячется на дне души любого человека». Читаем об этом у Гофмана. «...глупости и безумные выходки до того присущи всем людям, что тот, кто пожелает специально заняться изучением симптомов сумасшествия, не ощутит никакой надобности посещать дома умалишенных, а гораздо лучше сделает, если станет присматриваться к поступкам обыкновенных людей и особенно обратит внимание на собственное Я, в коем достаточно любых осадков химического процесса жизни».<sup>6</sup> Так говорит Киприан в «Серапионовых братьях». Перебрасывая мостик от Шиллера к Гофману, Л. Пикулик помогает нам понять, почему из всех немецких и даже вообще из всех зарубежных писателей именно эти два автора так много значили для Достоевского. Но оставим Гофмана на этот раз в стороне.

Наша главная тема — Достоевский и Шиллер. Оба рисуют человека как психосоматическое единство тела, души и духа с общим для них двигателем — совестью. В этой связи наиболее интересен трактат Шиллера «О связи животной и духовной природы человека», относящийся к 1780 г. В параграфе пятнадцатом там сказано. «Дрожь, охватывающая того, кто намеревается совершить порочный поступок или уже совершил его, есть не что иное, как та же самая дрожь, которая сотрясает страдающего лихорадкой ( . ). Ночные кошмары тех, кого мучает совесть, всегда сопровождаемые лихорадочным пульсом, это и есть подлинная лихорадка, которая связывает машину организма с душой ( . . ). — Итак, не является ли тот, кого изводит дурное настроение, кто извлекает яд и желчь из всех жизненных положений; не порочный ли человек, живущий в постоянной злобе и в гневе, не завистник ли, для которого любое совершенство ближнего есть пытка, — не являются ли все они злейшими врагами своего собственного здоровья?». И в параграфе четырнадцатом. «( . . )

---

<sup>4</sup> *Pikulik L. Psychologie und Asthetik des Moides bei Schiller / Der «Moid» Darstellung und Deutung in den Wissenschaften und Künsten / Hsg. D. Engelhardt, M. Oehmichen. Lubeck, 2007. S. 111—129. Человек П. Собр. соч. В 7 т. Т. 7. С. 169—170.*

<sup>5</sup> *Pikulik L. Psychologie und Asthetik des Moides bei Schiller.*

<sup>6</sup> *Гофман Т. Собр. соч. СПб., 1896. Т. 4. С. 12 (перевод А. А. Соколовского с поправками).*



состояние сильнейшей душевной боли есть в то же время состояние сильнейшего телесного недуга»<sup>7</sup>

Не составляет труда применить эти рассуждения к героям романов Достоевского. Правда, Достоевский не оставил прямых высказываний относительно принципов, на которых строятся характеры его героев. Достаточно, однако, вспомнить лишь Раскольникова, чтобы убедиться в том, что писатель едва ли не слово в слово воспроизводит антропологические предпосылки Шиллера Лихорадка, которая мучает Раскольникова перед преступлением, его физический крах и многодневное затворничество после преступления — что это как не реакция «машины» на душевные муки, которые он сам на себя накликнул, строя преступный план и приводя его в действие? Болезнь Раскольникова — это следствие его безнравственных замыслов, ведущих к безнравственному поступку.

Реализм изображения, присущий Достоевскому, может, впрочем, ввести читателя в заблуждение и внушить ему, будто преступные мысли возникли у Раскольникова из-за того, что он простудился и заболел в своей камере. Но дело обстоит как раз наоборот. Раскольников и камеру-то эту находит и заболевает потому, что им овладело «безумное самомнение» (как выразился Гегель), которое привело его к полной изоляции от людей.

В трагедии «Смерть Валленштейна» Шиллер вкладывает в уста своего героя такие слова: «Один лишь дух творит собою тело» (действ. 3, явл. 13). Эти слова могли бы послужить эпиграфом не только ко всему театру Шиллера, но и ко всем пяти романам Достоевского: «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Подросток», «Братья Карамазовы». Понятие тела для обоих писателей, разумеется, шире физического понятия. Это — местопребывание истинной свободы, «среда», в которой существует, «располагается» индивид. Свобода при этом — не плод реального опыта, не свобода от трудных обстоятельств, она, вполне по Канту, — факт разума, способность самоопределения только через разум и не косвенно, а непосредственно, т. е. морально. Из этой способности герои Шиллера и Достоевского черпают свое самосознание, которое объективно проявляет себя в моменты напряжения их мысли.

Гегель утверждает, что если судьбу для эпического героя создают заранее, то герой драматический сам творит ее для себя. Это в равной степени приложимо как к драмам Шиллера, так и к романам Достоевского, которые можно отнести к особому жанру «драматургических» романов.

---

<sup>7</sup> Schiller G. Werke National-Ausgabe Weimar, 1962 Bd 20 S 59 60

## Мораль и «свободная красота» — различные понятия

Может показаться, что и для Шиллера, и для Достоевского, поскольку оба они видят в моральной личности истинный объект искусства, мораль выше искусства. Но в том и в другом случае это не так. Шиллер говорит: «Масса людей как бы слепо переживает воздействие художника на человеческие сердца, не осознавая той магии, с помощью которой искусство совершает свое действие». Более того, Шиллер считает, что «для оценки достоинства искусства ( ) никакого значения не имеет, моральна ли цель его или же моральны лишь средства для ее достижения». Однако для «оценки совершенства искусства» отнюдь не безразлично, «что есть цель, а что — средство». «Если цель (искусства — *X-Ю Г*) сама по себе моральна, то оно утрачивает то, что одно лишь составляет его силу, — свою свободу, а с нею и то, что обуславливает его широкое воздействие, а именно прелесть удовольствия». И Шиллер поясняет: «Игра превращается в серьезное занятие, но это именно игра, с помощью которой искусство может решать свои задачи наилучшим образом».

И далее следует вывод, в котором Шиллер формулирует свою философию искусства: «Лишь исполнив свою высшую эстетическую миссию, оно (искусство — *X-Ю Г*) окажет благотворное действие на нравственность, но эту высшую эстетическую миссию оно сможет исполнить, лишь достигнув полной свободы»<sup>8</sup>.

Эти цитаты взяты нами из статьи Шиллера «О причинах удовольствия от трагических предметов» (1792). В ней Шиллер исследует разницу между искусством и задачами морали.

В том же самом году, когда была написана эта статья, Шиллер размышлял над «Критикой способности суждения» И. Канта. Пометы, сделанные его рукой на полях принадлежавшего ему экземпляра этого сочинения, ныне опубликованы.<sup>9</sup> В замечании под номером 51 говорится: «Определив различие между *pulchritudo vaga* и *pulchritudo adhaerens*, можно положить конец многим спорам о прекрасном, что ведутся законодателями вкуса»<sup>10</sup>.

Для нас это означает, что, говоря о «совершенстве искусства» и о его «высшем эстетическом действии», Шиллер имеет в виду *pulchritudo vaga* — «свободную красоту», у которой нет конкретной цели, но одна лишь свободная игра познавательных способностей, воображения и рассудка. Говоря же об изображении добродетели, он подразумевает *pulchritudo adhaerens* — «прикладную красоту», т. е. нечто, характеризующее изображаемый предмет.

<sup>8</sup> Ibid S 135

<sup>9</sup> Materialien zu Kants «Kritik der Urteilstkraft» / Hsg. J. Kulenkampff Frankfurt a/M 1974 S 126—144

<sup>10</sup> Ibid S 134

Когда Достоевский хочет сказать о «свободной красоте», о «совершенстве искусства», тогда он употребляет слово «художественность». Это понятие означает для него, как поясняется в его статье «Г-н-бов и вопрос об искусстве» (1861), наглядное соответствие художественной идеи форме, ее выражающей. Художественность — это способность так воплотить замысел в образах и картинах романа, чтобы читатель смог адекватно понять смысл, вложенный автором в этот роман: «Следственно, попросту: художественность в писателе есть способность писать хорошо» (18, 80).

«Свободная красота» предполагает, следовательно, что автор умеет «писать хорошо». И всё тут. Это звучит насмешкой, но это вовсе не такая насмешка, ибо об «эстетических идеях» Канта невозможно высказаться. От них, однако, зависит, удачно или нет данное произведение. Если Достоевский скрывается в трюизме, то дело в том, что здесь скрывается настоящая проблема.

### **Что такое «эстетическое воспитание»?**

Начнем с того, что трактат Шиллера «Письма об эстетическом воспитании человека» не является руководством к наилучшему пониманию произведений искусства, это — руководство, предназначенное для воспитания самопознания, для самовоспитания человека морального. Процесс этот состоит из трех этапов — физического, эстетического и собственно морального. Дословно Шиллер говорит так: «Человек в своем физическом состоянии подвержен воздействию лишь природных сил; он освобождается от них в эстетическом состоянии, а в моральном состоянии обретает власть над ними» (Письмо 24).<sup>11</sup>

Не имеется «никакого иного пути, для того чтобы человека, руководимого чувствами, сделать человеком, который руководствуется разумом, кроме пути, ведущего сначала к эстетическому человеку» (Письмо 23).<sup>12</sup> Путь к «истине и долгу» ведет через «красоту», т. е. через воспитание «эстетической культуры». Но под этой последней как раз и подразумевается «прикладная красота» (*pulchritudo adhaerens*) в кантовском смысле.

Этим рассуждениям и понятиям в точности соответствует ход мысли всех пяти больших романов Достоевского в том, что касается развития характеров или нарушений этого развития у любого из персонажей. Движение к эстетической культуре остается предварительным условием создания морального человека.

---

<sup>11</sup> *Schiller Fr. Werke*. Bd 20. S. 388.

<sup>12</sup> *Ibid.* S. 383.

Наиболее выразительным образцом, если не программой эстетического воспитания человека по Шиллеру выглядит предпоследний роман Достоевского «Подросток». Я имею в виду так называемое «Заключение» романа — третью подглавку последней главы, содержащую отзыв о записках героя его бывшего воспитателя. Достоевский очерчивает здесь в ироническом преломлении положение писателя в России 1874 г. и сжимает социологическую характеристику общества до краткого выражения «случайное семейство». Нет «законченности форм чести и долга», нет «красивого типа», все течет, все изменяется. Тот, кто взялся бы писать роман, не сумеет поэтому создать «художественно законченные типы». Только впоследствии какой-нибудь художник сумеет, может быть, найти «красивые формы» для нынешнего «беспорядка и хаоса». Записки Аркадия представляют собой лишь «материал» для этого будущего художника (13, 452—455).

Это «Заключение» очень повредило восприятию «Подростка» как литературного произведения. Публике показалось, что Достоевский признается в том, что не уверен в себе, в своем таланте. Но там ведь нет речи о художественности, о *pulchritudo vaga*, о мастерстве обработки сюжета. Там имеется в виду исключительно только *pulchritudo adhaerens*, а именно, трудность эстетического воспитания подростка в России первой половины 70-х гг. XIX столетия. Имеется в виду деяние, а не наблюдение. Это — отнюдь не «эстетическое» отношение к жизни в том смысле, в каком практикует его Степан Трофимович в «Бесах».

Помимо принципиального различия между свободной и прикладной красотой, подчеркнутого в «Заключении» к «Подростку», Достоевский явственно дает нам понять, что изящные манеры старого князя Сокольского, так подробно описанные в первой части романа, более ничего не значат. В характере подростка Аркадия Долгорукого формируются новые формы поведения, и их христианскую суть подкрепляет фигура странника Макара. А понятийный инструментарий для обветшавших принципов старого князя Сокольского, точно так же как и для жизненного пути Аркадия Долгорукого, пролегающего между *virtus* (добродетелью) и *turpitude* (порочностью), дают нам эстетические «Письма» Шиллера. Применение их итогов к поэтике находим в его же статье «О причинах удовольствия от трагических предметов».

### Путь к поэтологическому сравнению Шиллера с Достоевским

Мы говорили об общности антропологических предпосылок творчества Шиллера как драматурга и Достоевского как писателя-романиста. Остается выяснить, каковыми были причины воздействия



их произведений, а для этого надо представить себе принципы их поэтики. Такого рода реконструкция предполагает проверку творческой значимости их антропологических предпосылок, т. е. отношения обоих авторов к миссии человека (*conditio humana*).

Обратим внимание на исторические и внеисторические парадигмы. Принцип интеллигентного человека, близкий обоим писателям, грозит свести повествование только к демонстрации морального блага, поскольку саморазрушение, вызванное злом, диалектически соотносится всегда с противоположным, добрым началом. Когда Шиллер называет «моральное благо» высшей целью человечества и ожидает «сильнейшего эстетического действия» от демонстрации этой цели в произведениях искусства, он тем самым ограничивает идею Канта одним-единственным объектом изображения, только одной, отдельно взятой областью нашего интереса — интересом к добру. Как я уже подчеркивал, это заранее ставит в центр нашего внимания только человеческие заблуждения. Однако существуют совершенно иные области человеческой жизни, достойные отображения в литературе. Эти области занимают Канта, но не Шиллера, который ждет от трагических предметов самого сильного воздействия на читателя или зрителя.

У Достоевского видим то же самое. Это ограничение тематики объясняется тем, что оба — Шиллер и Достоевский — творят интеллигентного человека. От этого предмет повествования сужается. Так, в его пределы не попадают, например, природные катастрофы или физические болезни, внеположные моральному смыслу. Самое же существенное в том, что оба автора, никак не оговаривая это, смешивают в едином понятии прекрасного свободную и прикладную красоту. Между тем красота как предмет чистого суждения вкуса и совсем иная красота как предмет не чистого суждения вкуса, т. е. как литературная тема, — понятия очень и очень разные.

Чехов и Беккет сломали прежние рамки искусства, сосредоточенного на моральных предметах. И тут возникает вопрос более широкого плана. «Является ли самоценная личность европейским изобретением?» Так озаглавлен сборник, подготовленный этнологом Клаусом-Петером Кеппингом, теологом Михаэлем Велькером и философом Райнером Вилем и не так давно вышедший в Мюнхене.<sup>13</sup> Последним, кто писал о муках совести, был, пожалуй, Франц Кафка. Чехов и Беккет занимаются человеком совсем в иной плоскости.

Что касается Достоевского и Шиллера, то оба они пишут только о том, каким образом люди злодейством воздействуют друг на друга

---

<sup>13</sup> Die autonome Person — eine europäische Erfindung? / Hsg. K.-P. Köpping, M. Welke, R. Wiehl. München, 2002. Понятие автономной, самоценной личности по-видимому, идентично здесь понятию человека морального (*Примеч. перев.*)

Такой ракурс «интеллигбельного» характера делает окружающий мир с его реалиями, с его предметной материальностью внешним продолжением души. Герой сам творит свою судьбу — это именно «драмы», а не «эпический» герой, чья судьба сконструирована заранее.

Иначе говоря, герой видит внешний мир только как проявление своей души вовне. Чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить шиллеровских «Разбойников» и роман «Преступление и наказание». В статье «О грации и достоинстве» Шиллер пишет: «Строго говоря, моральная сила в человеке не поддается отображению, ибо сверхчувственное никак не может быть выражено через чувства. Но ее можно представить рассудку опосредованно, с помощью чувственных знаков».<sup>14</sup> Это означает, если несколько заострить проблему, что нечто, что Шиллер изображает на сцене, а Достоевский показывает нам средствами «реализма в высшем смысле» (по его выражению), — это не реальная действительность, но «чувственный знак» того, что может видеть лишь духовный взор. Чехов и Беккет, напротив, относятся ко всему тому, что доступно духовному взору, с обоснованным скепсисом. Они это также видят, но оценивают иначе и стараются «снизить».

## Заключение

Мир внешний и мир внутренний связаны между собой у Шиллера и Достоевского настолько тесно, что эти два мира невозможно разделить. Остается в этом случае говорить — в терминах структурно-динамической психиатрии Вернера Янцарика — о «психическом поле», в котором выражается «единство данного переживания».<sup>15</sup> В нашем контексте это означает, что Шиллер и Достоевский требуют к себе особого герменевтического подхода, так как у обоих отношение героя к миру определяется тем, что так называемый внешний мир «реализуется» только благодаря участию внутреннего мира и воображения, т. е. в «психическом поле». Лишь такой подход позволяет разобраться с проблемами вымысла и воображения как проблемами психики, включив их в то понятие реализма, которое применимо к драмам Шиллера и к сходным с ними в принципе романам Достоевского.

Интеллигбельный человек (*homo noumenon*) достигает у Шиллера и Достоевского высшей убедительности. У Чехова и Беккета царит иной человек — человек эмпирический (*homo phaenomenon*).

---

<sup>14</sup> *Schiller Fr Werke*. Bd. 20 S 294.

<sup>15</sup> *Janzarik W*. *Strukturdynamische Grundlagen der Psychiatrie*. Stuttgart, 1988.

Заметим, что из немецких классиков чаще всего пародируют именно Шиллера, потому что он попытался сделать реально зримым того интеллигибельного человека, который доступен только духовному взору. Напротив, Беккет не поддается пародированию. Его пьесы сами по себе уже являются пародиями на интеллигибельного человека. Человек на сцене — это эмпирический человек, чей порыв в трансцендентальные области смешон a priori. Но в этом-то как раз и заключается трагедия. Больше нет высоты, с которой можно было бы упасть.