

ДРАМЫ ФРИДРИХА ШИЛЛЕРА: СОЗВУЧИЕ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ИСКУССТВ

© 2010 г. Ю. В. Каминская

Автор статьи исследует роль живописных изображений в пьесах Шиллера, сосредоточивая внимание на том, каким образом в литературных текстах 1780-х годов проявляются характерные для эпохи сближение и взаимодействие различных видов творчества. Анализ драм дополнен сопоставлением с одновременно возникшими произведениями других искусств, что позволяет обнаружить их созвучие, а также черты, объединяющие наследие писателя и его современников.

The author examines the part that pictorial images play in Friedrich Schiller's dramas focusing on how correspondences and interaction between different fields of art that were characteristic of the 1780s manifest themselves in literary texts. Comparison between Schiller's work and that of his fellow artists practicing different kinds of art allows to see a certain accord between them as well as features common to them all.

“А ведь там, где в истории духа располагаются решающие виражи, нельзя формировать суждений, наблюдая лишь за каким-либо одним искусством”, – утверждал более семидесяти лет назад немецкий филолог Курт Ваис [1, S. 51]. В этих словах ученого – продолжение уже сложившейся традиции, которая существует до сих пор, традиции размышлять о “взаимном озарении” и “солидарности” искусств [2]. Действительно, рассуждая о переломных моментах человеческой истории, особенно легко согласиться с известными словами Фридриха Шиллера: “Что верно по отношению к поэзии и искусству вообще, то относится и ко всем его видам <...>” [3, с. 659].

Время, которое выпало на долю их автора, несомненно, было одним из таких “решающих виражей” в истории. Особенно знаменитые, ранние драмы Шиллера созданы им в 1780-е годы (указываем даты премьер): “Разбойники”, 1782; “Заговор Фиеско в Генуе”, 1783; “Коварство и любовь”, 1784; наконец “Дон Карлос”, 1787, который станет самой востребованной театральной пьесой писателя – “das am häufigsten gespielte Drama” [4, с. 741]. Важные премьеры двух произведений из четырех приходятся на один год, оказавшийся для Шиллера плодотворным и мучительным одновременно, стоивший ему здоровья¹ и давший опыт “мрачнейшего состояния духа”² – “einer der traurigsten Stimmungen meines Herzens”

[5, с. 178]. “Фиеско” в постановке барона Дальберга, директора Мангеймского театра³, и “Коварство и любовь” появились на сцене в феврале и апреле 1784 г. Первые результаты работы над пьесой “Дон Карлос” обнаруживаются лишь несколькими месяцами позже: ее первый акт Шиллер прочел герцогу Карлу Августу Веймарскому в декабре 1784 г.

Эта цифра как особенная дата вошла и в историю архитектуры. В том же 1784 году, когда Шиллер увлекался чтением Корнеля, Расина и Вольтера⁴, французский архитектор Этьен Луи Булле (1728–1799) создал одну из самых удивительных фантазий XVIII века – знаменитый кенотаф Ньютона (1643–1727) (см. [7, с. 116]).

Слово “кенотаф” происходит от греческого kenotáphion, восходящего к kenós и táphos. Оно распространилось через латинское cenotaphium и значит “пустая могила”. Сейчас это не вполне

¹ В письме к Генриетте фон Вольцоген, предоставившей Шиллеру убежище в тяжелый момент его жизни, Шиллер в начале 1784 года сообщил, что для него “эта зима станет ударом по здоровью на всю жизнь” – “auf Zeitlebens einen Stoß versetzt” [5, с. 79].

² Так пишет Шиллер в письме к своему другу Фердинанду Губеру 7 декабря 1784 г. [3, т. 7, с. 64].

³ Самой первой постановкой “Фиеско” стал спектакль 20 июля 1783 года в Бонне (см.: [6, S. 757]). Более поздняя премьера, подготовленная в Мангеймском театре его интендантом Дальбергом, особенно важна в истории пьесы, поскольку ранее, в 1782 г., именно с этих подмостков началось триумфальное шествие “Разбойников” по всем ведущим сценам Германии. Вероятно, поэтому о боннском представлении нередко забывают. Ничего не сказано о нем и в комментариях к пьесе, приведенных в семитомном издании сочинений Шиллера на русском языке [3, т. 1, с. 763].

⁴ В письме к Дальбергу 24 августа 1784 г. Шиллер, страстный поклонник Шекспира, сообщил, что тщательно распределяет время между работой над собственными пьесами и “французским чтением” – (“französische Lecture”), пытаясь привести в “целительное равновесие” – (“in ein heilsames Gleichgewicht”) французский и английский вкусы [5, S. 79].

забытый тип сооружений⁵, который отсылает к греко-римской традиции, связанной с неизменной потребностью чтить заслуги современников и предшественников. Так называют погребальные памятники, установленные не над прахом умершего, а в любом другом месте мира – в память о покойном.

На рисунках Этьена Луи Булле, посвященных кенотафу, предстают плоды его попыток создать новую архитектуру. Знаменитый француз, размышлявший о “возвышенном и прекрасном” не менее интенсивно, чем Фридрих Шиллер, считал сооружение памяти Ньютона своей особенной удачей. Оно должно было воплотить представления о возвышенном⁶, близкие к тем, что отражены в наследии Шиллера. Архитектором со всей очевидностью движет стремление создать возвышенный объект, “при представлении которого наша чувственная природа ощущает свою ограниченность, разумная же природа – свое превосходство, свою свободу от всяких ограничений” [3, т. 6, с. 171].

Грандиозное здание Булле, придуманное, как и готический собор, не столько для посещения людьми, сколько “для вечности”, а потому, как это ни парадоксально, существующее лишь на бумаге⁷, – гигантская полая сфера, ее высота должна была составлять 150 метров. Совершенно одинаковые живые кипарисы, обрамляющие сферу, подчеркивали бы строгость формы. Ночами в шаре исполинских размеров должно было гореть искусственное солнце, днем – светились бы звезды в темноте. Вселенная наоборот, выстроенная на месте встречи рациональной просветительской мысли и беспредельной космической шири (см. подробнее [10, с. 394]).

Подобно литературе, так называемая “говорящая архитектура” Булле показывает, что эта встреча вызывает у человека благоговейный ужас

и священный трепет. Человек достаточно разумен, для того чтобы оценить собственную малость по сравнению со Вселенной – молчащим, бесконечным, вечным, неописуемым и непонятым космосом. Хозяина вселенной невозможно помыслить. Но невозможно и ощутить себя хозяином в мире, созданном людьми. В огромном пространстве выдуманного сооружения едва ли удастся ориентироваться. Кому в действительности установлен этот бумажный кенотаф – остается вопросом. Перед таким пустым надгробием стоит человек XVIII века, полный надежд и одновременно ощущающий собственное одиночество в мире.

Какими словами заговорит этот человек, если захочет прибегнуть не только к речи геометрических форм, предположить можно. Ему легко удастся найти вокруг себя готовые литературные тексты. Вполне вероятно, что это могли бы быть слова Карла Моора из “Разбойников”: “Кто просветит меня?.. Все так сумрачно! Запутанные лабиринты... Нет выхода, нет путеводной звезды. <...> Но к чему эта страстная жажда райского счастья? К чему этот идеал недостижимого совершенства? Откладывание недовершенных замыслов? <...> Божественная гармония царит в бездушной природе, – так откуда же этот разлад в разумном существе?” [3, т. 1, с. 468]. Сходные восклицания и вопросы формулирует доступным ей языком и “говорящая архитектура” Булле как один из грандиозных “недовершенных замыслов” [3, т. 1, с. 468].

Мир Шиллера также напоминает “запутанные лабиринты” [3, т. 1, с. 468]. Он предстает хаотичным и населен фантомами. Склонность создавать художественную реальность подобного рода проявляется уже в дебютной драме писателя. Так, во второй сцене второго действия “Разбойников” читателям и зрителям открывается удивительное множество призрачных образов, обнаруживающих столь сложные связи друг с другом, что смятение кажется единственно возможным ответом на представленное положение дел. Максимилиан фон Моор, задремав в кресле, видит во сне своих сыновей: Франц изгоняет Карла, что приблизительно соответствует событию, произошедшему прежде в художественной действительности. Читатель и зритель узнают о мучительном видении из восклицаний спящего старика, как будто наблюдающего незримо присутствующих рядом с ним персонажей. Стремясь развеять устрашающую картину, его будит Амалия, которая хранит в душе образ Карла, своего жениха, отличный от того образа, который доступен взору несчастного отца: “Проснитесь! Это только сон! Придите в себя!” [3, т. 1, с. 406].

⁵ Современные кенотафы обычно располагают на кладбищах или, как у древних греков и римлян, в той точке пространства, где человека настигла смерть. Современный облик “пустых могил” разнообразен – от монументальных сооружений, подобных кенотафу погибшим советским воинам, который находится в Трептов-парке в Берлине, до импровизированных памятников, одним из которых может стать, например, дерево, растущее поблизости от места гибели автомобилиста, украшенное венком из искусственных цветов или траурной лентой.

⁶ См. об этом ключевую работу Этьена Луи Булле, обнаруженную лишь в середине XX века [8, 9].

⁷ К разряду так называемой “бумажной архитектуры” относится большая часть наследия Булле. Архитектора-теоретика, как кажется, в весьма незначительной степени занимали вопросы, связанные с реальным воплощением его грандиозных замыслов.

Казалось бы, после пробуждения чары могут рассеяться, ведь фигуры из сновидения исчезли. Однако к двум зримым персонажам, старику и девушке, вновь присоединяются фантомы. Проснувшись, отец показывает невесте Карла его портрет, некогда ею написанный. Амалия сравнивает изображение на портрете с образом в ее памяти и обнаруживает различия: “Блеклые краски не могут повторить высокий дух, блиставший в его огненных глазах!” [3, т. 1, с. 406–407]. Затем она идет к клавесину и исполняет песню о Гекторе, имея в виду Карла. На сцене лишь актер и актриса, но даже при чтении пьесы возникает ощущение тесноты. Ведь они окружены незримыми или почти незримыми образами – из снов, воспоминаний, представлений, а также из живописи, поэзии и музыки.

Образы отличаются друг от друга, и все же это один и тот же персонаж, отсутствующий на подмостках. В видимой оболочке зритель наблюдал Карла во второй сцене первого действия, то есть незадолго до представленного сонма его отражений. Переход персонажа от телесного к бестелесному присутствию, выраженному в рассматриваемой части второго действия, дополняется в этой же сцене движением противоположной направленности. Вторая составляющая сна, мучительного для старика своим сходством с пережитым наяву, вновь обретает плоть. Как материализация кошмарного видения появляется Франц, будто бы вызванный к жизни сочетанием живописного изображения, стихотворного песенного текста и музыки, посвященных брату.

С приходом интригана бестелесное присутствие Карла не прекращается, ведь и Франц хранит в своей душе образ брата, в отличие от других окрашенный ненавистью. С Францем появляется Герман, который выдает себя за друга Карла и рассказывает о нем и о его смерти. При этом читателю заведомо известно, что рассказанная Германом история – ложь, а горестные возгласы Франца о любви к брату – притворство. Так число отражений Карла оказывается пополненным новыми образами, которые чрезвычайно слабо связаны с “реальным” персонажем.

Фантомы лабиринтом окружают отца и возлюбленную героя. Оба запутываются в сетях обмана, и в конце сцены неотвратимость катастрофы уже очевидна. Лишь на мгновение проблеснула надежда увидеть истинное положение вещей. Это происходит, когда на сцене рядом с портретом Карла вдруг появляется еще один

портрет – Амалии, якобы переданный женихом своему вероломному брату. Влюбленные встречаются в одном пространстве лишь в виде живописных изображений. Но и этого достаточно, для того чтобы героиня на миг прозрела и догадалась об обмане. Она кричит Герману: “Низкий, подкупленный обманщик! (*Пристально смотрит на него*)” [3, т. 1, с. 410]. Интриганы оказываются в замешательстве:

“Герман. Вы ошибаетесь, сударыня! Взгляните, разве это не ваш портрет? Вы, верно, сами его дали ему?”

Франц. Клянусь богом, Амалия, это твой портрет! Право же, твой!” [3, т. 1, с. 410].

Они побуждают Амалию всмотреться в изображение, и уже в следующий миг она поверит лжи. Истина ускользает от героини, когда портрет оказывается в ее руках, то есть происходит еще одна встреча. Встречаются уже не живописные произведения, изображающие влюбленных, а модель со своим изображением. Она вдруг видит соответствие: “Амалия (*отдавая портрет*): Мой, мой! О боже!” [3, т. 1, с. 410], не замечая, что всякое воспроизведение искажает. Отсвет истины рассеивается, а наваждение сгущается.

Портрет вносит в “запутанные лабиринты” [3, т. 1, с. 468] созданного Шиллером мира не более определенности, чем художественное произведение в нехудожественную действительность. Живописное изображение подчеркивает сложность реальности, иллюзорность представлений о ней, изменчивость жизни, не поддающейся фиксации и всегда отличающейся от любых отображений, как “реальный” Карл отличается от своего портрета, пусть и написанного с пониманием, любящей рукой. Вынесенное на сцену полотно, обнаруживая родственные связи с музыкальным и словесным произведениями, становится своего рода макетом искусства в целом. Оно проявляет амбивалентную сущность – может сблизить персонажей, подобно тому, как сближаются Амалия и старик Моор благодаря портрету Карла, может нести разрушение, как, например, портрет Амалии в руках обманщиков, может помочь ненадолго прозреть, но может и ослепить. Реальность, представленная Шиллером, в любом случае остается пугающей и туманной.

Некоторую определенность относительно особенностей построения этой реальности могут внести два крошечных фрагмента из более поздней пьесы “Дон Карлос”, в которых упоминаются портреты. В первом из них маркиз де Поза повествует о том, как Карлос, называе-

мый Фернандо, полюбил свою невесту, ставшую затем его мачехой:

Noch hatte seine liebenswürdig'ge Braut
Fernando nur im Bildnis angetestet –
Wie zitterte Fernando, wahr zu finden,
Was seine feurigsten Erwartungen
Dem Bilde nicht zu glauben sich getrauten!
[11, S. 218].

Лишь по портрету знал пока Фернандо
И обожал прекрасную невесту
И трепетал при мысли, что живая
Еще прекрасней может быть, чем образ,
Сияющий в его воображении.
[3, т. 2, с. 32].

Живописное изображение, представленное в этих строках, сложным образом приведено в соприкосновение с самим предметом. Герой истории пытается вообразить, как соотносится портрет с реальной девушкой. Более того, изображаемая на портрете и в истории персона, бывшая невеста Карлоса королева Елизавета, в момент произнесения текста находится на сцене и выступает в роли слушательницы, то есть может выступить и в качестве объекта, необходимого для сравнения. Очевидно, что на первом плане оказывается проблема связи художественного произведения с истинным положением вещей. С одной стороны, перед читателем разворачивается история о портрете, сообщающем юноше правду, ведь Елизавета “живая” оказалась не менее прекрасной и достойной любви, чем на картине. С другой стороны, рассказ о портрете помогает узнать правду и самой Елизавете. Вместе с героиней зарождение любви пассивно к ней наблюдает и читатель. Поразительно, но ни та, ни другая правда не добавляют в жизнь персонажей ни ясности, ни гармонии. Напротив, с этого рассказа начинается ускоренное движение влюбленных к трагической развязке.

Не только об этом могут свидетельствовать приведенные пять строк. Если присмотреться к самим формулировкам, перед читателем, как и перед королевой, выслушивающей рассказ о собственном портрете, оказываются три элемента, нашедшие поэтическое воплощение: портрет, живая девушка и представление о ней в виде образа, обитающего в воображении влюбленного. В этом отношении фрагмент корреспондирует с другим участком текста, в котором также упоминается портретная живопись. На этот раз речь идет об изображении короля. Елизавета упрекает влюбленного в нее Карлоса:

Warum nicht? Oh! Der neu erwählte König
Kann mehr als das – kann die Verordnungen
Des Abgeschiednen durch das Feur vertilgen,
Kann seine Bilder stürzen, kann sogar –

Wer hindert ihn? – die Mumie des Toten...
Aus ihrer Ruhe zu Eskurial
Hervor ans Licht der Sonne reißen, seinen
Entweiheten Staub in die vier Winde streun...
[11, S. 223]

Кто новому монарху запретит
Над памятью покойного глумиться,
Его предначертанья уничтожить,
Его портреты сжечь иль растоптать!
Кто запретит извлечь его останки
Из тишины святой Эскуриала
На свет дневной и оскверненный прах
На все четыре стороны развезть!
[3, т. 2, с. 40]

Присутствие человека в мире живых и после смерти определяют три составляющие. Ими становятся портрет, останки умершего и представление о нем, сохраняющееся в памяти благодаря “предначертаньям”. Элементы, обозначенные в повествовании о жене, находятся в точном соответствии с теми, что проявляются в ее речи, призванной защитить мужа. Различия, во всяком случае с точки зрения вечности, не так значительны: прекрасная девушка уступает место мумии, мечты влюбленного – воспоминаниям. Живописное изображение остается неизменным.

Элементы, соотносимые с живыми и мертвыми, с женщинами и мужчинами, со всем родом человеческим, представлены в поэтическом слове. Позже, в 1803 г. Шиллер писал, рассуждая о сходстве живописи и поэзии: “Все, что высказывает в отвлеченной форме рассудок, равно как то, что просто возбуждает чувства, представляет собой в поэтическом произведении лишь материю и грубый элемент и неизбежно разрушит все поэтическое там, где получит преобладание; ибо произведение заключается именно в равновесии идеального и чувственного” [3, с. 661]. Создается впечатление, что, помещая изображения живописных полотен наряду с образами людей из плоти и крови, а также с фантомами представлений о персонажах в ткань художественной речи, Шиллер пытается привести материальное и нематериальное начала в состояние поэтического равновесия. Картины оказываются своего рода промежуточными звеньями. Они обеспечивают более тесную связь между материей, способной “своей жизненностью, полнотой и гармоничностью заслужить себе место” в “художественном целом” [3, с. 661], и рефлексией, которая сумеет “выразительностью возместить то, чего ей не хватает в чувственной жизненности” [3, с. 662]. Такая связь или как минимум уравновешенное соотношение противоположностей представлялись Шиллеру необходимым условием словесного творчества – “иначе нет поэзии” [3, с. 662].

Активное обращение к изобразительному искусству, несомненно, является одной из особенностей творчества Шиллера, заметной и при самом поверхностном знакомстве с его наследием. Знаменитый драматург, опираясь на синтетическую природу театрального спектакля как такового, обогащает свои произведения невиданным множеством детально представленных или лишь упомянутых полотен и отводит им чрезвычайно важную, а порой и центральную роль. Вместе с тем признаки сближения литературы и живописи можно также с уверенностью считать приметами времени. Одним из наиболее наглядных подтверждений тому может послужить созданная почти одновременно с пьесой Шиллера картина Ангелики Кауфман (1741–1807) “Поэзия обнимает Живопись” (1782) (Лондон, наследие лорда Айви). Швейцарская художница пользовалась значительной известностью в 1780-е и 1790-е годы. Она была знакома со многими литераторами, в том числе и с Иоганном Вольфгангом Гете, который в 1788 г. с восторгом рассказывал о ней друзьям, вспоминая недавнюю поездку по Италии (см. подробнее [12, S. 440–441]). Шиллер написал об этом в одном из писем Кристиану Готфриду Кернеру (1756–1831): “Он очень хвалит Анжелику Кауфман как за ее искусство, так и за душевные качества. Она живет в самых благоприятных условиях; но он с восторгом говорит о том, как великодушно распоряжается она своим состоянием. При всем ее богатстве ни ее любовь к искусству, ни ее прилежание не ослабевают. Он, видимо, ярко жил в этом доме и грустит от разлуки” [3, т. 7, с. 170]⁸.

На полотне Кауфман – две девушки в воздушных одеяниях, напоминающих об античности. Одна из них держит в руках кисть и папку для набросков, а другая изображена с лирой. Справа от женских фигур видны основания двух одинаковых колонн, примыкающих друг к другу. За спиной Живописи и Поэзии пейзаж, имеющий сходство со швейцарскими Альпами. У подножия горы можно рассмотреть два дерева, ветви которых сплелись, образуя почти единую крону. Одежды Поэзии темнее, ее лицо оказывается в тени, она смотрит на Живопись в светлых одеждах, озаренную солнцем, пристально вглядывающуюся в зрителя. Рука Поэзии покоится на плече Живописи.

⁸ В оригинале определенный артикль перед именем художницы (die Angelika Kaufmann), а также перфектная форма фразы о том, что ее любовь к искусству и прилежание не ослабевают (hat ... nachgelassen), позволяют предположить: Шиллер и до разговора с Гете был знаком с Кауфман и ее творчеством или слышал о ней [5, S. 303].

Подобное единение можно наблюдать и на страницах произведений Шиллера. Смещены лишь акценты: в литературном тексте внимание, разумеется, сосредоточено главным образом на поэтическом начале, тогда как изобразительное искусство служит, прежде всего, иллюстрацией рассуждениям о художественном творчестве в целом.

Мир шиллеровских произведений населяют живописные изображения. Их образы возникают в стихотворениях “Вечер. По одной картине” (1789–1805) [3, т. 1, с. 185–186] или “Помпея и Геркуланум” (1796):

Свежи еще на стене огневые, пышные краски,
Где же художник, ужель только что кисть отложил?
[3, т. 1, с. 223]

Мечты о единении искусств мерцают в концовке знаменитых “Художников”, ставших отражением эстетических взглядов Шиллера:

Многообразными путями
Сойдетесь вы со всех сторон
И здесь узрите перед вами
Великого Единства трон.
Как ярких семь лучей рождает,
Переломившись, луч дневной,
Как, в белый свет сливаясь, тают
Семь красок радуги цветной, –
Так вы, чарующей картиной
Неутолимый взор маня,
Сольетесь в Истине единой,
В едином, ярком свете дня.
[3, т. 1, с. 176]

В пьесах произведения изобразительного искусства подобны персонажам. С ними можно беседовать, как это делает вернувшийся в свой замок Карл Моор, беседуя с портретом отца и неожиданно для себя прозревая: “Не это ли покои отчего дома? (*Растроганный портретом отца.*) Ты, ты! Глаза твои извергают огонь! Проклятье, проклятье! Отречение! Где я? Ночь перед моими глазами. Кары господни! Я, я убил его! (*Убегает.*)” [3, т. 1, с. 450]. Можно беседовать и о картинах с другими персонажами, например, с Амалией в портретной галерее:

Амалия. И вы думаете узнать его портрет среди всех других?

Моор. О, безусловно. Его образ всегда стоял перед моими глазами. (*Осматривает картины.*) Это не он.

Амалия. Вы угадали! <...>

[3, т. 1, с. 449–450]

Можно прибегнуть к изображениям в качестве своего рода дополнительных посредников в про-

цессе коммуникации и преследовать при этом разного рода цели. Так, Джулия в “Заговоре Фиеско в Генуе” оскорбляет Леонору, передавая ей медальон с ее же собственным силуэтом как доказательство супружеской измены и как орудие лжи:

Джулия. <...> стоит мне вернуть вам эту побрякушку – и Фиеско снова ваш. (*Подает ей медальон и злобно смеется.*)

Леонора. (*с прорвавшейся горечью*). Мой медальон? У вас? (*В отчаянии бросается в кресла.*)

[3, т. 1, с. 526]

Подкрепляются портретами и добрые устремления персонажей. Так, старик Моор в уже рассмотренной сцене с портретом в руках рассказывает Амалии правду о своей любви к сыну [3, т. 1, с. 406].

Картины, не обнаруживая предпочтений относительно положительно или отрицательно отмеченных персонажей, часто помогают объяснить или понять нечто существенное. В “Разбойниках” они использованы особенно многообразно. Франц, рассматривая и описывая изображение Карла в галерее замка, вдруг догадывается, что под видом графа фон Бранда в дом проник объект его жгучей ненависти:

Франц Моор. (*входит погруженный в раздумье*). <...> Берегись, Франц! За всем этим кроется какое-то гибельное чудовище! (*Пытливо вглядывается в портрет Карла.*) Его длинная, гусиная шея, его огненные глаза, гм-гм-гм, темные нависшие густые брови. (*Вздрагивая.*) Злорадствующий ад, не ты ли насылаешь на меня это предчувствие? Да, это Карл. Теперь все его черты ожили передо мною. Это Он! Он! Личина его не скроет! Это он! Смерть и проклятие!” [3, т. 1, с. 450].

Открытие противоположного характера, видимым образом укрепляющее круг читательских и зрительских симпатий, помогает совершить другой портрет того же персонажа. Картина в руках Амалии позволяет герою узнать о ее любви, а героине – убедиться в том, что гость, на самом деле, изменившийся до неузнаваемости предмет ее душевной привязанности [3, т. 1, с. 460 и далее].

Особенно заметную роль живописное полотно играет в “Заговоре Фиеско в Генуе”. По выполняемым задачам оно уподобляется чрезвычайно значимому персонажу, самостоятельно раскрывающему истинную сущность главного героя. Шиллер, работая над пьесой, использовал исторические сведения о заговоре в Генуе XVI века. Фиеско, граф ди Лаванья, в изображении Шиллера ведет двойную игру. Его загадочная фигура уже в ремарках определена многомерно: “Горд, но без заносчивости. Величественно при-

ветлив. Светски ловок и столь же коварен” [3, т. 1, с. 498]. Фиеско, с одной стороны, разыгрывает влюбленность в племянницу дожа, который формально возглавляет республику, постепенно переродившуюся в тиранию. С другой стороны, он руководит заговором патриотов-республиканцев, стремящихся отстранить от власти дожа и его семью, чтобы вернуть генуэзцам былые свободы. В действительности же целью удивительно сложно выстроенного персонажа является безраздельная власть над Генуей, которая, по его плану, в результате переворота должна превратиться из республики в герцогство. Истинные намерения графа оказываются неожиданностью не только для заговорщиков, но и для его жены Леоноры.

С помощью картины Веррина и другие республиканцы пытаются обнаружить подлинные намерения Фиеско, поэтому к нему приводят живописца Романо. Одним из его прототипов, вероятнее всего, стал художник Джулио Романо⁹ (1499–1546), который умер за год до отмеченного в пьесе времени действия. Ученик Рафаэля был знаменит своими фресками и, например, тем, что после смерти своего учителя возглавил работу над росписью зала Константина в Ватикане.

В драме Шиллера Романо показывает Фиеско и заговорщикам картину, которая не могла быть создана действительно существовавшим художником. Выдуманное Шиллером полотно “Смерть Виргинии” представляет собой образец политически ангажированной живописи, получившей широкое распространение в конце XVIII в. Наиболее заметным представителем изобразительного искусства такого рода принято считать прославленного Жака Луи Давида (1748–1825)¹⁰. Своими учителями французский художник провозгласил античность и Рафаэля. Давид служил примером для подражания многим европейским живописцам, в том числе и немецким. Неслучайно последнюю треть XVIII и начало XIX века специалисты по европейскому искусству называют “эпохой Давида” (см. [14, с. 130–237]). Одним из наиболее характерных примеров, с помощью которых нередко иллюстрируют рассуждения о новой живописи тех лет, стало полотно “Клятва Горациев” (1784) [14, с. 166–167;

⁹ Псевдоним Джулио Пиппи. Шиллер писал о Джулио Романо 9 ноября 1795 г. в письме к Вильгельму фон Гумбольдту (см.: [5, S. 566]) Едва ли могут возникнуть сомнения в том, что Шиллер был знаком с творчеством этого художника и прежде.

¹⁰ Исследователь роли истории в литературе П.М. Лютцелер упомянул Жака Луи Давида как художника, представлявшего тип шиллеровского Романо в самой действительности. См. об этом: [13, S. 69].

13, S. 322–323; 15, с. 51], появившееся в том же году, что “Фиеско” в постановке Дальберга и “Коварство и любовь” Шиллера, а также знаменитая архитектурная фантазия Булле.

Произведения Давида, по аналогии с современной ему архитектурой, можно было бы называть “говорящей живописью”. Художник считал: “Лишь светоч разума может указывать путь гению искусства” (цит. по [15, с. 51]). Исходя из этого утверждения, он создавал картины, смысл которых можно было “прочесть”, как словесный текст. Они оказывали мощное воздействие на зрителей и служили призывом к действию, подобно пропагандистским плакатам удивительной сложности.

Зная о силе впечатления, производимого в те годы подобного рода живописью, можно легко понять в высшей степени эмоциональное восприятие полотна шиллеровскими заговорщиками. Словесную оболочку энергии, воплощенной в картине, находит Веррина, рассматривающий произведение как воззвание к борьбе и перевороту:

Долгая выразительная пауза. Все рассматривают картину.

Верина (*с воодушевлением*). <...> Тесак сверкнул!.. За мной, генуэзцы! Что вы стоите, как истуканы?.. Смерть Дория! Смерть! Смерть! (*Замахивается на картину.*)

Фиеско (*улыбаясь художнику*). Каков успех? Ваше искусство превратило этого старца в безусого мечтателя! [3, т. 1, с. 548–549].

Легко понять и гордость воодушевленного политикой живописца Романо: “Честь – высшая награда художнику” [3, т. 1, с. 549], который с удовлетворением ощущал себя влиятельным участником исторических событий.

Придуманная Шиллером картина посвящена истории Виргинии, известной читающей публике благодаря знаменитому труду Тита Ливия (59 до н.э.–17 н.э.) “Римская история от основания города” (“Ab urbe condit”). Древнеримский историк, из наследия которого римляне поколениями черпали сведения об истоках своего государства, увлекательно рассказал о судьбе римской плебейки Виргинии, которую хотел взять в наложницы патриций Аппий Клавдий. Бессильный спасти дочь от бесчестия, отец Виргинии предпочел заколоть ее на глазах у народа. Его поступок послужил толчком к восстанию плебеев. Власть патрициев была низложена. Аппий Клавдий покончил с собой в темнице, куда его бросил разъяренный народ.

Известно, что в последние десятилетия XVIII века интерес к этому эпизоду древнеримской истории был довольно велик. Центральную роль мотив Виргинии играет в пьесе Готхольда Эфраима Лессинга (1729–1781) “Эмилия Галотти” (1772) (см. подробнее: [16, с. 108–110]), драматические произведения которого Шиллер в период работы над “Фиеско” считал для себя особенно важными (“*meinem gegenwärtigen Wunsch am nächsten liegen*”)¹¹. Большим успехом пользовалась, например, исполненная ненависти к тиранам трагедия “Виргиния” (1788) итальянского драматурга графа Витторио Альфьери (1749–1803), целиком посвященная римской плебейке (об этой и других пьесах Альфьери см. [17]). В изобразительном искусстве того времени история Виргинии также нашла свой отклик. Чтобы убедиться в этом, следует вспомнить картины ныне забытого немецкого художника Фридриха Генриха Фюгера (1751–1818), сосредоточившего свои усилия, главным образом, на исторической и портретной живописи. Фюгер в конце 1770-х – начале 1780-х годов активно разрабатывал мотив смерти Виргинии в своих произведениях (упоминание об этом цикле работ Фюгера см.: [13, S. 67]).

В пьесе Шиллера Веррина и другие заговорщики, используя картину, пытаются обнаружить, присущи ли Фиеско добродетели другой античной исторической фигуры – республиканца Брута: Романо сообщает, что “в настоящее время он занят поисками (*низко кланяясь*) хорошей натуры для головы Брута” [3, т. 1, с. 548]. Граф выдает себя. Он не обращает никакого внимания на пафос картины. Именно голова римлянина, к недоумению художника, совершенно не занимает его воображение. Фиеско говорит Веррине: “Ты восхищен головой этого римлянина? Что ты нашел в ней?” [3, т. 1, с. 549].

Ди Лаванья утверждает, что главное в картине – “головка Виргинии” [3, т. 1, с. 549], знаменитую героиню он называет “нимфой” [3, т. 1, с. 549]: “Взгляни лучше на девушку! Сколько нежности, сколь женственен весь ее облик! Как прелестны эти увядающие уста! Какая нега в гаснущем зоре! Неподражаемо! Божественно, Романо!.. А эта ослепительно белая грудь, как живописно приподнял ее последний вздох! Пишите побольше таких нимф, Романо, и я преклоню колена перед вашими вымыслами и дам отставку природе!” [3, т. 1, с. 549]. Шиллеру несколькими фразами удастся высветить в Фиеско черты аристократа, свойственное ему отношение к искусству как к

¹¹ Шиллер писал об этом в письме к Вильгельму Фридриху Герману Рейнвальду 9 декабря 1882 г. См.: [5, S. 149].

объекту наслаждения, служащему украшением придворной жизни. Так можно было бы рассматривать более ранние картины, например, полотно середины XVIII века. Любоваться женской привлекательностью казалось бы уместным при рассматривании такой картины, как “Рождение Венеры” Франсуа Буше 1750 г., сущность которой состоит в изображении прекрасной богини с лицом мадам де Помпадур. Аналогичное восприятие “Смерти Виргинии”, произведения политически ангажированного, призывающего к борьбе против тирании, выглядит в глазах республиканцев кощунством.

Таким образом, изображение живописного полотна, посвященного смерти Виргинии, позволяет воспринимающему сознанию на некоторое время найти определенные ориентиры в сложном художественном мире драмы, главный персонаж которой постоянно меняет маски. Фиеско обнаруживает свое истинное лицо, а читатель или зритель, вместе с Верриной, получает возможность предположить, что надежды республиканцев не оправдаются.

Более того, картина как будто трижды материализуется в ходе пьесы. Во-первых, трагическую историю Виргинии в “Фиеско” воспроизводит линия Берты. О ней ведут беседу племянник дожа Джанеттино и его доверенный Ломеллино в пятом явлении первого акта. Речь идет о красивой девушке, дочери Веррины, с которой тиран встретился в церкви, как и принц с Эмилией Галотти в драме Лессинга, и которую властитель намерен превратить в свою любовницу, воспользовавшись всеми доступными средствами [3, т. 1, с. 506–507]. Бертю, готовую погибнуть от руки отца, ожидает судьба Виргинии и Эмили: “Радуйся: ты приносишь себя в жертву отечеству” [3, т. 1, с. 522]. Лишь убийство обидчика во время переворота спасает ее от смерти.

Во-вторых, любясь заколотой Виргинией на картине, Фиеско, как оказывается позже, имеет дело со страшным предсказанием. Именно он в скором будущем по несчастному стечению обстоятельств станет убийцей, заколовшим самую близкую ему женщину – собственную любимую жену. Неудивительно, что он не замечает головы убийцы на картине. Этим убийцей станет он сам. В-третьих, Фиеско, как и Виргиния, вскоре также будет убит истинным республиканцем, и не из ненависти, а во имя республики. Его убийцей станет Веррина, оставивший в живых свою обесчещенную дочь.

Поразительно, закалывая свою жену, принятую им за врага, Фиеско восклицает: “Если в тебе

три жизни, попробуй встань” [3, т. 1, с. 602]. Три жизни обнаруживаются только у картины, трижды обретающей плоть в пьесе и таким образом восстающей, выходящей за рамки отведенной ей плоскости холста, пересекающей собственные границы. Шагнув за свои пределы, живопись оказывается в сфере театра и литературы, обогащая их мир, придавая большую выразительность.

Именно так удастся передать, насколько сложна и противоречива реальность, насколько непонятен и человек сам себе. “Мыслящий тростник”, “слабейшее из творений природы” [18, с. 93], как писал Паскаль (1623–1662) (см.: [19, с. 417–419]), он велик и ничтожен одновременно, в нем не могут прийти в равновесие противоположные силы: “Величие человека тем и велико, что он сознает свое горестное ничтожество. <...> Итак, человек чувствует себя ничтожным, потому что сознает свое ничтожество; этим-то он и велик” [18, с. 91]. Или: “Короче говоря, человек сознает свое ничтожество, и он воистину ничтожен, поскольку так оно и есть, но он исполнен величия, поскольку сознает свое ничтожество” [18, с. 106]. Подобные представления о противоречивости человека и, соответственно, непостижимости мира не только отражены в философском наследии XVII и XVIII веков. Они находят художественное воплощение в рамках самых разных искусств, а также в сферах их соприкосновения. И в них пьесы Шиллера, несомненно, занимают значительное место.

Шиллеру, как и Паскалю, свойственно искать положительное начало в человеке “со слезами на глазах” [19, с. 419] и без надежды на торжество добра. Как сказано в романе Фридриха Максимилиана Клингера (1752–1831) “Фауст, его жизнь, деяния и низвержение в ад”, опубликованном до гетевского “Фауста”, в 1791 г.: “Может ли остановиться человеческий дух, если уж он начал исследовать то, чему раньше поклонялся как святыне?” [20, с. 25]. Неслучайно эти слова произносит сатана, ожидая большого пополнения в рядах грешников, томящихся в аду.

С “сатанинской чернильной тьмой” [10, с. 338], становившейся все более заметной в столь ясных начинаниях и отчетливых представлениях просветителей, был, несомненно, знаком и другой представитель культуры того времени – Вольфганг Амадей Моцарт. Ужас его “Реквиема” отмечает все тот же 1791 год. Разумеется, в “Реквиеме” слышится не величественный “страх Божий” более набожных эпох, а совершенно иное – ощущение от встречи с космосом. Оно связано с чудовищным открытием свободного

разума: “бодрствующий разум рождает чудовищ не менее страшных, нежели спящий разум” [10, с. 338]. Знаменитые звуки *Dies irae* могли бы послужить дополняющим музыкальным рядом архитектурной фантазии Булле, кенотафу Ньютона, обнаруживая внутреннюю согласованность искусств. Их созвучие, а нередко и взаимодействие позволяет увидеть литературные произведения в более ярком свете.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Wais K.* Symbiose der Künste: Forschungsgrundlagen zur Wechselberührung zwischen Dichtung, Bild- und Tonkunst // *Literatur und bildende Kunst: ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes.* Berlin, 1992. S. 34–53.
2. *Walzel O.* Wechselseitige Erhellung der Künste. Berlin, 1917.
3. *Шиллер Ф.* Собрание сочинений. В 7 т. М., 1955–1957.
4. *Koopmann H.* Nachwort // *Schiller F.* Die großen Dramen. Düsseldorf; Zürich, 2005. S. 731–754.
5. *Schiller F.* Schillers Leben in Briefen. Weimar, 2000.
6. *Zeittafel // Schiller F.* Die grossen Dramen. Düsseldorf; Zürich, 2005. S. 756–758.
7. *Gebaute Weltbilder von Boullée bis Buckminster Fuller.* Aachen, 1993.
8. *Boullée E.-L.* Architecture. Essai sur l’art. Paris, 1968.
9. *Boullée E.-L.* Architektur. Abhandlung über die Kunst. Zürich; München, 1987.
10. *Якимович А.* Новое время. Искусство и культура XVII–XVIII веков. СПб., 2004.
11. *Schiller F.* Don Carlos // *Schiller F.* Die großen Dramen. Düsseldorf; Zürich, 2005. S. 199–387.
12. *Koopmann H.* Der Briefwechsel mit Goethe // *Schiller F.* Schillers Leben in Briefen. Weimar, 2000. S. 439–454.
13. *Lützel P.M.* Geschichte in der Literatur. Studien zu Werken von Lessing bis Hebbel. München; Zürich, 1987.
14. *Даниэль С.* Европейский классицизм. СПб., 2003 (глава “Классицизм эпохи Давида”).
15. *Раздольская В.* Европейское искусство XIX века. СПб., 2005.
16. *Каминская Ю.* Диалектика Просвещения и элементы античного наследия в пьесах “Эмилия Галлотти” Г.Э. Лессинга и “Заговор Фиеско в Генуе” Ф. Шиллера // *Вопросы филологии.* 2006. Вып. 12. С. 104–117.
17. *Володина И.П.* Альфьери и Шекспир // *Володина И.П.* Итальянская традиция сквозь века. Из истории итальянской литературы XVI–XX веков. СПб., 2004. С. 135–156.
18. *Паскаль, Блез.* Мысли. Перевод Э. Фельдман-Линенхой. СПб., 2005.
19. *Реале Дж.; Антисери Д.* Западная философия от истоков до наших дней. Т. 3. СПб., 1996.
20. *Клинггер Ф.М.* Фауст, его жизнь, деяния и низвержение в ад. СПб., 2005.