

Р. Ю. ДАНИЛЕВСКИЙ

**ГЕРОИНЯ РОМАНА «ИДИОТ»
И НЕКОТОРЫЕ ЖЕНСКИЕ ХАРАКТЕРЫ
В ДРАМАТУРГИИ НЕМЕЦКОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ**

Летом 1755 года, во Франкфурте-на-Одере, была впервые сыграна пьеса «Мисс Сара Сампсон» двадцатипятилетнего берлинского драматурга и поэта Готхольда Эфраима Лессинга, уже известного журнального полемиста, который бесстрашно ниспровергал ученые авторитеты и атаковал общественные предрассудки.

В пьесе шла речь о происшествии в благородном английском семействе Сампсонов, из которого светский прожигатель жизни Меллефонт увез влюбившуюся в него дочь. Сбежавшую пару разыскивает сэр Вильям Сампсон, добродетельный отец, готовый простить и дочь, и ее возлюбленного. И одновременно их преследует леди Марвуд, лондонская куртизанка, у которой был роман с Меллефонтом, и от этой связи родилась дочь. Решительно настроенная леди не желает терять Меллефонта, считая его очень богатым и, очевидно, любя его. Не связанная строгими моральными нормами, она готова на все ради этой цели.

Пьеса, жанр которой автор определил как трагедию, не была похожа на классицистские трагедии Ж. Расина или И. К. Готшеда. Она была написана прозой и более всего напоминала английскую сентиментально-нравоучительную драму вроде «Лондонского купца» (1731) Джорджа Лилло. Этот популярный драматург создал в своей драме фигуру коварной и порочной куртизанки Мильвуд, несомненно повлиявшую на образ леди Марвуд в пьесе Лессинга. Однако не только своей концовкой, в которой любовники гибнут, пьеса заслуживает называться трагедией. В ней кипят страсти и сталкиваются характеры, достойные Еврипида и Корнелия, а морализация и чувствительность являются не более чем данью моде. Впрочем, в соответствии с эстетическими вкусами эпохи за персонажами, одетыми в современные зрителям костюмы, все-таки маячат классические образцы. «Считай меня новой Медеей!» — заявляет у Лессинга леди своему неверному любовнику, угрожая убить дочь ради отмщения отцу и покушаясь даже на его жизнь.¹

¹*Lessing G. E. Gesammelte Werke: Neue rechtmäßige Ausgabe. Leipzig, 1853. Bd 2. S. 39* (если не указывается имя переводчика, русский перевод цитаты принадлежит автору статьи). Списки предшественников Лессинга в создании жен-

В этой злодейке есть некая странность. Подобно своей разъяренной античной предшественнице — Медее у Еврипида, — она демонстрирует перед зрителями сложность и противоречивость своих чувств. Но у Лессинга она не волшебница и не царица, а обычная и даже «падшая» женщина середины XVIII в. В разговоре с соперницей она сама себя вызывающе именуется женщиной «ohne Lebensart», т. е. «без правил», презирующей светскость, в общем — «беспутной».²

Она умна и прекрасно видит слабости Меллефонта, «доброго дурачка».³ Она быстро плетет тонкую интригу, чтобы отвлечь его от любви к Саре и заодно вызвать в сопернице сомнения в этой любви и сочувствие к судьбе ее самой. Рассказывая Саре о себе (причем неизвестно, преувеличивает ли леди свои несчастья или же она искренна, что также вполне возможно), она говорит, что она «хорошего рода», но осталась вдовой без средств и полюбила Меллефонта, обещавшего жениться, однако бросившего ее с ребенком. Попутно леди Марвуд произносит смелую тираду, несомненно обращенную к женской части публики, которая в этот момент должна забыть, что перед ней «отрицательная» героиня. «Мы, женщины, — провозглашает Марвуд, — непременно должны на всякое оскорбление, нанесенное одной из нас, смотреть как на оскорбление всего нашего рода и должны сделать ответ нашим общим делом, в котором без колебаний следует принять участие и сестрам, и матери обидчика».⁴ Она хочет убедить Сару в легкомыслии ее возлюбленного, сравнивая его с птицей, которая всегда предпочтет клетке «чистое поле».⁵

Две сцены пьесы — два диалога Марвуд и Сары (действие III, явление 5 и действие IV, явления 6—8) являются кульминациями борьбы двух сильных женщин за одного мужчину. Заметим, что эта сюжетная «диспозиция», которую очень условно можно назвать комплексом Медее, повторится затем во множестве литературных и драматических произведений, высвечивая поединок двух женских характеров.

Сару Сампсон одолевают предчувствия, она считает себя преступницей по отношению к отцу, но не раскаивается в любви. Ей снится вещий сон, в котором некая соперница спасает ее от падения в

ских характеров и перечни литературных параллелей к женским образам его пьес очень широки — от «Медее» Сенеки до «Новой Элоизы» Ж.-Ж. Руссо (см.: *Sanna S. Von der Ratio zur Weisheit: Drei Studien zu Lessing.* Bielefeld, 1999. S. 19—50; *Wosgien G.A. Literarische Frauenbilder von Lessing bis zum Sturm und Drang: Ihre Entwicklung unter dem Einfluß Rousseaus.* Frankfurt a. / M., 1999. S. 353—359).

² *Lessing G. E. Gesammelte Werke.* Bd 2. S. 39.

³ *Ibid.* S. 25.

⁴ *Ibid.* S. 83.

⁵ *Ibid.* S. 90.

пропасть, но тут же бросается на нее с кинжалом. «Как бьется мое сердце, — жалуется она Меллефонту, — и как неровно стучит оно! Вот теперь так сильно, так быстро! А теперь так слабо, так робко, с такую дрожью! Вот оно опять спешит, словно это его последние удары, которые оно старается побыстрее отстучать. Бедное сердце!».⁶ Но в явлении восьмом, встретившись с Марвуд, она бросается в бой. «Ваш язык ядовит!» — заявляет она и называет Марвуд «бессо-вестной соперницей», а свое общение с ней «унизительной парал-лелью».⁷ Но понимая сердцем силу ее чувств, она готова даже про-стить соперницу, если та отступится от своих требований. Однако леди не такова. Это — по-своему цельный характер («Я не люблю играть свои роли наполовину»)⁸ Она подает служанке для Сары, по-терявшей сознание от горя, вместо лекарства ядовитый порошок, ко-торый берегла для себя. Сара умирает на глазах у отца, а раскаявший-ся Меллефонт, назвав Марвуд «чудовищем в женском обличье», в отчаянии закалывается. Но перед смертью главная героиня прощает свою убийцу: «Я умираю и прощаю это той руке, с помощью которой Бог послал мне испытание». Она считает это платой за то, что ее доб-родетель в борьбе с соблазном «оказалась слабой».⁹

Таким образом Лессинг отдал все-таки долг нравственному нази-данию. Но сочувствие героям его первой трагедии распространялось не только на их несчастные судьбы. Оно подразумевало интерес к пе-рипетиям их внутренней жизни. «Настоящий поэт распределяет со-страдание по всей своей трагедии», — писал Лессинг Мозесу Мен-дельсону в конце 1756 года.¹⁰ Следует сострадать не одним королям, но просто людям, — напишет он много позже, в 1787 году, в своем театральном журнале «Гамбургская драматургия» именно по поводу постановки «Сары Сампсон». — «Если благодаря сану их несчастья приобретают большее значение, то для нас оно не делается от этого более интересным».¹¹

За «Мисс Сарой Сампсон» последовали драмы Лессинга, в кото-рых он продолжил разработку сильных женских характеров — свое-образный драматургический цикл. Это была комедия из времен Се-милетней войны «Минна фон Барнхельм, или Солдатское счастье» (1763) и трагедия «Эмилия Галотти» (1772), действие которой было перенесено в вымышленное итальянское княжество, поскольку сю-жет пьесы был слишком острым в социальном отношении, чтобы ра-зыгрываться в немецких землях. Именно в этой трагедии вновь появ-

⁶ Ibid. S. 67.

⁷ Ibid. S. 91.

⁸ Ibid. S. 77.

⁹ Ibid. S. 111—112.

¹⁰ Ibid. Bd 10. S. 60.

¹¹ Лессинг Г. Э. Гамбургская драматургия / (Пер. И.П.Рассадиной). М.; Л., 1936. С. 56.

ляется пресловутый «треугольник» — две женщины и мужчина между ними, и опять проступает комплекс Медеи, стойко занимающий внимание Лессинга.

Сюжет трагедии классически прост. Влюбчивый принц видит портрет красавицы Эмилии, дочери честного служака Одоардо Галотти, и с помощью ловкого придворного Маринелли устраивает ее похищение, в то самое время, когда она отправляется венчаться с добродетельным графом Аппиани. Под видом разбойников люди Маринелли нападают на карету молодых, убивают графа и привозят Эмилию и ее мать в загородный замок принца. Одоардо попадает туда в поисках жены и дочери и встречается там с отвергнутой метрессой принца, графиней Орсиной, желающей отомстить монарху, но продолжающей любить его. Орсина дарит Одоардо свой кинжал. По примеру рассказанной Титом Ливием истории римской плебейки Виргинии отец убивает дочь, чтобы спасти ее от поползновений правителя.¹²

Лессинг вносит в эту безусловно тираноборческую фабулу существенные и тонкие психологические дополнения. Видно, как развивается в творческом сознании поэта, условно говоря, тип Медеи, приобретая новые грани. В характере Эмилии подчеркивается не столько ум, сколько чистота и жертвенность. Ее внутренняя жизнь передана лишь намеками, что было большим новшеством в драматургии XVIII в., в которой персонажи обычно подробно декларировали свои переживания. Она позволяет отцу убить ее (совершая фактически самоубийство его рукой), словно бы из чувства дочернего долга, но по нескольким ее словам можно судить, что она не любила своего жениха, а любит или начинает любить принца, хотя сама и не желала бы этого, тем более что и отец считает это «соблазном». «В моих жилах течет кровь, отец, такая молодая и горячая кровь. И мои чувства — живые чувства. Я ни за что не отвечаю, ни за что не могу поручиться!».¹³ Эти слова героини отвлекают зрительский интерес от проблемы нравственного ригоризма и притягивают его к человеческой, к женской психологии. Подавляя свое чувство, Эмилия в то же время ратует за его свободу. Лессинг написал и для нее слова, явно обращенные к зрительному залу. Даже несколько вопреки своей внешне робкой манере поведения Эмилия произносит с гордым пафосом: «Я хочу посмотреть, кто меня удержит, кто заставит, кто тот человек, который вправе принуждать другого». И это звучит со сцены в автократическом Брауншвейге и в Берлине времен Фридриха II, в 1772 году! Дочери вторит отец, который высказывает одну из

¹² Лессингу были известны две предыдущие драматические обработки сюжета о Виргинии — трагедии испанца А. де Монтиано-и-Луиандо и англичанина Г.С.Криспа.

¹³ Лессинг Г. Э. Избранное / Пер. с нем. М., 1980. С. 171 (пер. П. Мелковой).

ключевых мыслей женской темы у Лессинга: «Я всегда говорил, что природа намеревалась сделать женщину вершиной творения, но ошиблась глиной и выбрала слишком мягкую. Во всем остальном — вы нас выше».¹⁴ Умирая, Эмилия говорит: «Сорвали розу, прежде чем буря успела измять лепестки...».¹⁵ Сравнение девушки с розой еще не было тогда банальным, и Эмилия, возможно, предпочла бы погибнуть в буре чувств, нежели от кинжала отца.

Графиня Орсина уж и вовсе не злодейка. Это — отвергнутая любящая женщина, которой остается искать спасения лишь в сарказме и мечтах о мщении. Но при этом она, как и леди Марвуд, саркастически высказывается от имени всех женщин: «Неудивительно, что принц разлюбил меня. Как может мужчина любить особу, которая, вопреки его воле, еще позволяет себе мыслить? Женщина, которая мыслит, так же отвратительна, как мужчина, который румянится. Ей следует смеяться, только лишь смеяться, для того чтобы поддерживать хорошее настроение у своего строгого господина — владыки всего живущего». Орсина сочувствует Эмили и Одоардо: «Добрый, хороший отец! Чего бы я не дала за то, чтобы вы были и моим отцом!».¹⁶ Она в раздражении сравнивает себя с мстительной вакханкой и фурией и приносит с собой кинжал, чтобы убить принца («Я — я только женщина, но пришла сюда с твердым решением»)¹⁷ Однако едва ли она решилась бы на это. Лессинг возлагал на образ Орсины особенные надежды и хотел, чтобы роль графини играла хорошая актриса. Орсина и Эмилия не сталкиваются в пьесе друг с другом, так как их соперничество — мнимое, они, скорее, сестры по несчастью, по характеру и по сложности чувств, хотя и с различной судьбой.

Трудно ответить с уверенностью на вопрос, почему Лессинга долгие годы так волновала именно женская тема. Ни литературная традиция, ни гуманизм и свойственная поэту острая жажда справедливости не могут этого полностью объяснить. Современники связывали лессинговских героинь с теми или иными реальными персонами — например, в Брауншвейге узнавали в Орсине маркизу Бранкони, возлюбленную наследного принца.

Но у Лессинга был иной образец сильной женщины, пытавшейся переломить судьбу. По нашему мнению, это была немецкая актриса Каролина Нейбер (1697 — 1760), великая Нейберша, продолжившая реформу немецкой сцены, начатую Готшедом и пытавшаяся соединить высокий стиль классицизма с правдой жизни. После возвращения из кратких гастролей в Петербурге ее труппа играет в 1740-х годах в Лейпциге, где тогда учился юный Лессинг. Он переводит пьесы

¹⁴ Там же. С. 170.

¹⁵ Там же. С. 172.

¹⁶ Там же. С. 153, 158.

¹⁷ Там же. С. 160.

для Нейбер, и она ставит его первый драматургический опыт — комедию «Молодой ученый». У Нейбер Лессинг постигает азы театрального искусства и даже влюбляется в одну из ее учениц.

Характер Каролины Нейбер должен был произвести глубокое впечатление на Лессинга. Это был тип сильной и смелой, властной, предприимчивой и одаренной, но в сущности несчастной и одинокой женщины (умерла в полной нищете и забвении). Всю свою жизнь она сражалась, с переменным успехом, за то, чтобы ее уважали и считались с ней как с руководительницей театра и актрисой. Бежав из дома от деспотического отца, будущая актриса, несмотря на свое «низкое» происхождение и на традиционное, вдвойне презрительное отношение общества к ней как к женщине и как к «актерке», добилась европейской громкой славы и большого авторитета на немецкой сцене. Были известны и принесли ей немало успехов — находчивость в обхождении с властями и немало бед — язвительность по отношению к недругам. Можно предположить, что в нескольких героинях пьес Лессинга отразился противоречивый и обаятельный, трудный и яркий характер этой необыкновенной немецкой женщины XVIII в., единственной в своем роде.

Эстафету женской темы перенял от Лессинга Фридрих Шиллер. Его знаменитая «мещанская трагедия» была названа сперва, совершенно в духе Лессинга, по имени главной героини — «Луиза Миллер» (точнее — «Луиза Миллерин», т. е. «Миллерша», как произносили в народе фамилии женщин «из простых»). Лишь затем издатель эффектно озаглавил пьесу «Коварство и любовь» (1784). Так же, как это было у Лессинга, общественный протест соединился в ней с психологическими откровениями. Но если Лессинг делал своих героинь преимущественно думающими и рассуждающими, то персонажи Шиллера не столько мыслят, сколько чувствуют. Яростная чувствительность, даже чувственность «бури и натиска» — течения, к которому присоединился молодой поэт, отвергала рационализм как признак уходящей эпохи классицизма и Просвещения. Между тем в поэтических замыслах Шиллера всегда присутствовала а priori эстетическая мысль, и в этом он был похож на Лессинга, которого, однако, не особенно любил.

«Коварство и любовь» с ее живописной речью, бурными и сильными страстями и эффектными мизансценами, с ее характерами, выписанными броско и ярко, более крупными и резкими мазками, чем у Лессинга (они подобны гриму уличных комедиантов, рассчитанному на то, чтобы произвести впечатление даже на неискушенного зрителя), скоро потеснила на сцене лессинговские пьесы. В обратной исторической перспективе они словно слились с драматургией Шиллера как ее кровные, но ушедшие предки.

Напомним в нескольких словах сюжет трагедии. Сын всесильного вельможи при дворе немецкого герцога (Шиллер уже не боится

переносить действие пьесы в Германию), «президента» фон Вальтера, Фердинанд и дочь городского музыканта Луиза Миллер любят друг друга. Однако «президент», дабы укрепить свое положение временщика, собирается женить сына на герцогской фаворитке леди Мильфорд, которая также тайно влюблена в Фердинанда. «Я продала герцогу свою честь, — говорит она, — но сердце мое осталось свободным...».¹⁸ Для того чтобы разорвать отношения между своим сыном и Луизой, Вальтер-отец с помощью своего секретаря Вурма (говорящая фамилия, означающая «червяк»), пообещав ему Луизу в жены, составляет коварный план. Уверив Луизу в том, что ее отец попал в тюрьму из-за ее романа с Фердинандом, Вурм заставляет девушку написать любовную записку к одному из придворных. Таким способом, по его словам, Луиза охладит чувство Фердинанда и тем самым вызволит своего отца из темницы, а заодно спасет любимого от грозящего ему проклятия со стороны его родителя, которое означало бы для него конец военной карьеры и лишение наследства. Записку Луизы Вурм подсовывает Фердинанду, который, почему-то легко поверив довольно грубой лжи, в порыве ревности отравляет любимую и затем сам допивает отравленный лимонад. «Президент» и его секретарь разоблачены и арестованы, но влюбленные гибнут — все рушится, как в трагедиях Шекспира, и, подобно тому как это происходит в концовках «Гамлета» или «Ромео и Джульетты», в конце трагедии Шиллера справедливость торжествует, но, так сказать, по-смертно.

У Шиллера также действуют две женщины — две соперницы, влюбленные в одного и того же юношу, благородного и чистого сердцем, но несколько простодушного и подвластного скорее порывам чувств, нежели логике. Обе женщины, очевидно, по примеру героинь Лессинга, представляют собой два типа характера. Луиза исповедует жертвенность и самоотречение, но не ради долга, а ради любви. Леди Мильфорд, явно связанная литературным родством с лессинговской леди Марвуд, но задуманная в противоположность ей и похожая характером скорее на Орсину, чем на убийцу Сары Сампсон, не столько рассуждает, сколько чувствует (у персонажей Шиллера, повторяем, над рассудком господствуют страсти — даже у циничного властолюбивого «президента», даже у хитрого Вурма, которому нравится Луиза). В душе всевластной метрессы борются между собой сильные чувства — любовь к Фердинанду и искреннее сочувствие Луизе, высокомерие герцогской фаворитки и человечность много страдавшей женщины. В сцене встречи и словесного поединка соперниц (7-е явление действия IV) она кричит Луизе: «Посмей только думать о нем или же быть одною из его мыслей!.. Послушай, не-

¹⁸ Шиллер Ф. Коварство и любовь: Мещанская трагедия / Общая ред. А. Аникста, А. Дейча. (Пер. Н. Любимова). М., 1967. С. 28.

счастливая, я всемогуща! Я могу быть беспощадной, клянусь тебе Богом! Ты погибла!».¹⁹ Она готова разбить, растоптать сердце «нищенки», однако та пронизательно видит в ней товарку по несчастью. «Вы неспособны обрушить на меня все то, чем вы грозите, — отвечает Луиза. — Вы неспособны мучить существо, которое не причинило вам никакого зла, разве только питало те же чувства, что и вы. Но за этот порыв я готова полюбить вас, миледи». Гордячка побеждена, но еще не окончательно: «О, Луиза, возвышенная, великая, чудная душа! Прости меня, безумную! Я ни единого волоса не трону на тебе, дитя мое! (...) Только отрекись от него!».²⁰ Но и бюргерская дочка не менее горда. Она с горечью сообщает зрителям, что душевные силы ее на исходе: «О, если так, то я могу еще изобразить героиню и вменить себе в заслугу собственное бессилие!». В этом месте Шиллер вписывает свою характерную подробную авторско-режиссерскую ремарку, полностью реализовать которую можно разве что в очень камерном спектакле или перед кинообъективом: «Задумывается на несколько секунд, затем подходит к леди, берет ее за руку и вперяет в нее сосредоточенный и многозначительный взгляд». «Берите его себе!»²¹ — говорит она; самой же ей остается только смерть, чью близость она начала ощущать уже во втором действии пьесы. После ухода Луизы леди Мильфорд остается одна на сцене и произносит большой монолог. Она выразительно повествует о своей душевной борьбе, в которой наконец побеждает добродетель, достойная «прекрасного имени британской женщины». Леди отказывается и от своей любви, и от покровительства герцога: «Одно лишь сердце мое будет сопутствовать мне в гордом этом изгнании».²² Поединок соперниц превратился в соревнование двух женских душ в благородстве и самоотверженности.

Врожденное человеческое, а не сословное благородство Мильфорд — в этом отношении прямой наследницы лессинговской Орсины — всячески подчеркивается автором. Этой цели служит, например, знаменитая сцена с камердинером (2-е явление II действия), который рассказывает леди о том, как герцог, для того чтобы преподнести своей фаворитке шкатулку с драгоценностями, продал в Америку семь тысяч солдат и в их числе двоих сыновей этого старого слуги. Леди возмущена: «А меня еще убеждали, что я осушила все слезы отечества. Глаза у меня открылись и я в ужасе, в ужасе смотрю...».²³

¹⁹ Там же. С. 80.

²⁰ Там же. С. 81.

²¹ Там же.

²² Там же. С. 82.

²³ Там же. С. 31. В этой сцене отразился реальный факт. Вюртембергский герцог Карл Евгений, монарх родины Ф. Шиллера, торговал солдатами. Известно, что отец поэта, военный хирург, должен был присутствовать при казнях новобранцев, противившихся герцогской воле. На вырученные деньги герцог при-

Ни миледи, ни Луиза не лишены внутренней борьбы противоречивых чувств, что и составляет драматургию этих характеров. При этом окружающие персонажи плохо понимают их обеих. Мильфорд благодаря своему уму пользуется этим и помыкает герцогом и двором, как ей заблагорассудится: «Обманутые лжецы, которых перехитрила слабая женщина!».²⁴ Ревнивый Фердинанд называет Луизу скорпионом, змеей, потаскухой и даже самим сатаной; в разговоре его со старым Миллером проскальзывает напоминание о том, что «яблоко» (в русском переводе — просто «плод»), т.е. яблоко Евы, ввергшей женщин и мужчин в грех, наполнено ядом. Он даже считает, что его слепая месть продиктована небесами. По меньшей мере он готов спорить с Богом за право мстить женщине (в монологе 4-го явления IV действия). «Погиб! — оценивает он свое состояние, но он не желает гибнуть один. — Я погиб. И ты тоже. Да, свидетель Бог, если я, то и ты...». «Девушка эта — моя»,²⁵ — твердит он. При этом Шиллер не обвиняет напрямую своего героя в собственнических чувствах и в женоненавистничестве. Права на Луизу дает Фердинанду в какой-то мере его и ее любовь. Правда, едва ли он мог бы иметь право на ее жизнь. И поскольку именно Луиза, женщина, не опускается, как он, до площадной ругани и готова пожертвовать своей любовью ради счастья любимого, она оказывается тоньше и благороднее Фердинанда и, возможно, потому несчастнее. На его обвинения, уже отравленная им, она отвечает: «Не доводите меня до крайности, Вальтер! Душевной твердости у меня не меньше, чем у всякой другой, и все же душа моя способна выдержать только такое испытание, которое не превышает человеческих сил».²⁶

Ученик Шекспира, Лессинга и Руссо, Шиллер далек от прямолинейной интерпретации движений женской психики. Он заставляет леди Мильфорд не просто lamentировать по поводу унижения женщин мужчинами, но придавать женскому «рабству» некий имманентный психологически оправдательный смысл: «У нас, женщин, выбор один: властвовать или покоряться. Но даже упоение самой неограниченной властью — это только жалкое самоутешение, если мы лишены наивысшего счастья — быть рабыней любимого человека».²⁷ Идея эмансипации женщины в традиционно патриархальном социуме, где женская власть если и была возможна, то только при поддержке мужчин, дополняется психологическими оттенками, ко-

обретал драгоценности для своих метресс, среди которых была англичанка Нэнси Хеттон. Главным прототипом леди Мильфорд считается, однако, Франсиска фон Гогенгейм, имевшая большое влияние на герцога и впоследствии ставшая его законной супругой.

²⁴ Шиллер Ф. Коварство и любовь. С. 29.

²⁵ Там же. С. 73.

²⁶ Там же. С. 104.

²⁷ Там же. С. 29.

торые значительно модифицируют и, так сказать, «подправляют» эту идею.

Драматургический материал, рассмотренный нами, показывает, как от пьесы к пьесе, от Лессинга к Шиллеру усиливается сочувственный интерес авторов-мужчин к женской душе и усложняется их представление о ее внутренней жизни.

Фридрих Шиллер, особенно в своей драматургии, обогатил мировую сцену новой трактовкой женских образов. Его женщины уже не только замыкались в сфере любви и семьи, падали жертвами прихоти, похоти, ревности, честолюбия мужчин, а подчас и собственно злодейства — как Медея или Федра, и как это было принято в драматической литературе и до Ренессанса, и в последующие времена, не исключая девушек и женщин Шекспира, а отчасти и Лессинга. Женские образы Шиллера, вслед за Сарой Сампсон, Орсиной и Эмилией Лессинга, вслед за новооткрытыми в литературе характерами, такими как Юлия у Руссо и Лотта у Гете, принесли в искусство свою сложную психику, в которой *парадоксально* сочетались хрупкость и сила, склонность искать в мужчине защиту, опору, готовность следовать за любимым, «как нитка — за иголкой» и одновременно тяготение к внутренней независимости и социальной самостоятельности.

Наиболее выразителен в этом отношении пример шиллеровской Иоанны — Орлеанской девы. Парадоксы внутренней жизни человека, особенно острые и болезненные у женщин, стали после Шиллера одной из главных тем художественной антропологии, поэтического проникновения в человеческую душу. То, что существовало потенциально в реальном женском характере всегда, но оставалось вне искусства, не фиксировалось мыслью (по преимуществу — мужской), стало откровением и темой искусства начиная именно с эпохи Просвещения.

В русской литературе, в драматургии такие женщины «нового типа» появились, пожалуй, после войны 1812 года, вместе с Татьяной из «Евгения Онегина» А. Пушкина и Верой в драме М. Лермонтова «Маскарад». Особую проблему представляют собой, как известно, девичьи образы, созданные затем И. Тургеневым и И. Гончаровым, женщины в поэмах Н. Некрасова. Вспомним также и о Катерине в драме А. Островского «Гроза», о «Леди Макбет Мценского уезда» Н. Лескова, о женских образах в произведениях Л. Толстого, А. Чехова, М. Горького и других, на которые следовало бы взглянуть как на отражение и эволюцию женской темы в отечественной литературе. В этих женских характерах мы встретим в различных вариантах и покорность судьбе, и жертвенность, и властолюбие, и бунт, но зачастую эти образы все-таки еще подсвечиваются мужским умилением или удивлением. Они в большинстве случаев действуют в сюжете в зависимости от отношения к ним мужских персонажей — не вполне *самостоятельно*.

Как представляется, характеры женщин, энергично, даже яростно отстаивающих свое самосознание²⁸ и право на него, были с особенной силой и глубиной изображены именно в романах Достоевского, который, вслед за Пушкиным и Гоголем, «страстно и горячо утверждал, что всякий — даже самый малый и незаметный человек — самостоятельная, полноценная и сложная личность».²⁹

О том, что Достоевский был поклонником шиллеровского творчества, известно давно, и проблема «Достоевский и Шиллер» довольно тщательно изучалась.³⁰ Исследователи обращали при этом больше всего внимания на роман «Братья Карамазовы» с явными отголосками в нем «Разбойников» и «Дона Карлоса», на «Униженных и оскорбленных» и на другие произведения писателя. О «Коварстве и любви» в этой связи упоминалось значительно реже, как и о романе «Идиот» в связи с Шиллером. Николай Вильмонт пронизательно заметил, правда, что «ни одна из драматических „points“ Шиллера в „Коварстве и любви“ не осталась незамеченной, более того — не использованной Достоевским». Но касаясь следов интереса к Шиллеру в романе «Идиот», исследователь говорил преимущественно не об этой трагедии, а о «Марии Стюарт». Он видел некоторое влияние сцены встречи королевы Елизаветы и Марии на встречу Настасьи Филипповны и Аглаи (как и на подобные же столкновения соперниц в других романах Достоевского).³¹

Между тем если обратиться специально к женским образам Достоевского, то именно в романе о князе Мышкине проступает женская проблематика, присущая «Коварству и любви» и тем этапам развития типа Медеи, или «женщины бунтующей», которые предшествовали этой трагедии Шиллера и ярко проявились в немецкой драматургии.

Сопоставление романа «Идиот» с произведениями предшественников Достоевского в трактовке женской темы начнем с частных. Одно из конкретных доказательств присутствия в романе эмоционально-стилистических реминисценций из трагедии Шиллера — неожиданное для читателя или зрителя бурное выражение отцовских чувств к дочерям, к созданиям своевольным, по мнению суровых пожилых мужчин, к существам, мало им понятным, но нежно любимым: «Милый друг, идол ты мой!» — так у Достоевского обращается

²⁸ Об этой черте, характерной для героев Достоевского, см.: Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С.54 и след.

²⁹ Фридендер Г. М. Достоевский и мировая литература. Л., 1985. С. 51.

³⁰ См.: Вильмонт Н. Н. Достоевский и Шиллер: Заметки русского германиста. М., 1984 (1-е изд., 1964); Wegner M. Fedor Dostoevskij und Friedrich Schiller // Wegner M. Erbe und Verpflichtung : Zur internationalen Wirkung der russischen und sowjetischen Literatur im 19. und 20. Jahrhundert : Artikel 1967—1985. Jena, 1985. S. 56—70.

³¹ См.: Вильмонт Н. Н. Достоевский и Шиллер. С. 50—51.

к Аглае ее отец, генерал Епанчин (8, 428), почти цитируя слова музыканта Миллера, сказанные Луизе: «Ты была моим кумиром».³² Уже одна только такая лирическая вспышка словно освещает обеих девушек ярким световым пятном, подчеркивая значимость их роли в сюжете.

Русская реалистическая литература, выросшая из «натуральной школы», претендовавшей на то, чтобы отображать непосредственно реальность, неохотно признавала, что подчас пользуется традиционными литературными мотивами и сюжетными ходами. Между тем у Достоевского, и в частности в «Идиоте», встречается целый ряд «бродячих» мотивов.

Один из них — мотив влюбленности в портрет, открывающий собой фабулу романа. Этот мотив, восходящий едва ли не к фольклору, ведет наблюдателя напрямик к Лессингу, к той сцене в «Эмилии Галотти» (действие I, явление 4), где принц рассматривает портрет девушки. Правда, он уже видел Эмилию и говорил с ней, он уже увлечен ею, но сцена с портретом помогает драматургу показать характер этого персонажа — то, что его чувство искренно и вместе с тем поверхностно и мелко.

Другой мотив имеет свою примечательную историю в литературе. Это — мотив предсмертного чтения книги, которая тем самым вовлекается в действие, соответствуя состоянию героя, прямо предвещающая гибель или, напротив, зловеще контрастируя с ситуацией (ранняя парадигма — история Франчески и Паоло из V песни «Ада» Данте, убитых ревнивцем за чтением любовного эпизода в рыцарском романе). В комнате Настасьи Филипповны после рокового бегства ее с Рогожиным остается раскрытая книга — роман Флобера «Госпожа Бовари» — история «бунта» и гибели другой женщины. Тотчас же приходит на память томик Шиллера в руках Владимира Ленского перед дуэлью его с Онегиным в пушкинском романе в стихах. Но Пушкин следовал здесь за Вертером Гете. Значит, можно взглянуть на героиню Достоевского, так же и как на своего рода «Вертера в юбке». В ее отчаянной судьбе, словно обложившей ее со всех сторон, как затравленного зверя, действительно есть общее с героем романа Гете «Страдания молодого Вертера».

Напомним, что на конторке застрелившегося Вертера нашли (и это знаменательно для нашего рассуждения!) раскрытое издание Лессинговой «Эмилии Галотти». Сама же эта пьеса также содержит мотив книги, предваряющей события, хотя этот мотив скрыт в самом замысле пьесы. Это — упоминавшаяся выше история древнеримской девушки Виргинии, заколотой собственным родителем. Начитанная Эмилия, призывая Одоардо убить ее, говорит: «Были времена, когда отец, чтобы спасти свою дочь от позора, вонзал ей в сердце

³² Шиллер Ф. Коварство и любовь. С. 89.

острую сталь...».³³ Героиня Лессинга перед гибелью также вспоминает о книжном примере.

Таким образом, в «Идиоте» присутствуют несомненные реминисценции не только из Шиллера, но и из Лессинга — наряду, разумеется, с воздействием множества иных литературных источников.³⁴

Настасья Филипповна появляется в романе как существо привлекательное, но отвергаемое не только «приличным» обществом Тоцкого и Епанчиных («тварью» обзывает ее офицер в Павловске) (8, 290), но даже и компанией прихлебателей Рогожина, которые «хотя и не вслух, но в сердце своем относились к Настасье Филипповне с глубочайшим презрением и даже с ненавистью...» (8, 134). Она и сама, как нищенка Мари из рассказа князя Мышкина и как Марвуд из «Мисс Сары Сампсон», считает себя конченным существом. «Это я-то честная? — восклицает она в ответ на уверения князя, что она-де вышла чистой из «такого ада». — ⟨...⟩ Ну, это там... из романов!» (8, 138). Сама себя она называет «уличной» и «бесстыдницей» (8, 143) и в то же время настаивает на своей «гордости» и сознает свою власть над Ганей Иволгиным, над Рогожиным и даже над Тоцким, ее бывшим владельцем и «эксплуататором» («...я всё еще сама себе госпожа») (8, 177). Лебедев так характеризует беспокойный характер Настасьи Филипповны, пребывающей в постоянном напряжении всех чувств, или, как сказали бы теперь, — в неврозе и стрессе: «искательна» («как бы всё ищет чего-то»), «беспокойна, насмешлива, двуязычна» (т.е. противоречит самой себе), «вскидчива» (8, 167). «Злосчастной гордячкой» называет себя у Шиллера леди Мильфорд (в монологе после разговора с Луизой; в явлении 8-м действия IV).³⁵ Мстительность от отчаяния — эту болезненную черту мы встречаем у всех метресс в пьесах Лессинга и Шиллера. По словам князя, Настасья Филипповна бежала из-под венца, «именно чтобы доказать, что она — низкая»; она испытывает при этом «какое-то ужасное, неестественное наслаждение, точно отмщение кому-то», пребывая в «бесперывном сознании позора» (8, 361). Впрочем, в другом месте, в размышлениях князя Мышкина, но по сути дела — словами автора, Настасья Филипповна характеризуется следующим образом: «...эта женщина, — иногда с такими циническими и дерзкими приемами, — на самом деле была гораздо стыдливее, нежнее и доверчивее, чем бы можно было о ней заключить. Правда, в ней было много книжного, мечтательного, затворившегося в себе и фантастического, но зато сильного и глубокого...» (8, 473). Леди Мильфорд признается своей служанке в том, что всякое «теплое искреннее сло-

³³ Лессинг Г. Э. Избранное... С. 171.

³⁴ О литературных и философских реминисценциях в романе «Идиот» см. в комментариях Г. М. Фридендера, Т. П. Головановой и др. (9, 337—410).

³⁵ Шиллер Ф. Коварство и любовь. С. 82.

во», которое невзначай срывается у нее с языка, встречается при дворе полное непонимание, и поэтому она испытывает в толпе «сердечный голод»³⁶ — та же самая картина душевного одиночества.

Фабулу «Идиота» связывает с Лессингом мотив «ножа». В разговорах героев, особенно в беседе князя с Рогожиным, почти навязчиво фигурирует нож, подобно кинжалу в «Эмилии Галотти». Князь говорит, что, согласившись выйти за Рогожина, Настасья Филипповна «сознательно в воду или под нож идет» (8, 179). «Нож» связан, конечно, с темой жертвенности, одной из важнейших тем как для Лессинга и Шиллера, так и для Достоевского. Жертвуют собой и мисс Сара Сампсон, и леди Мильфорд (отказывается от своей любви к Фердинанду), и Луиза Миллер, и Эмилия, которая с готовностью гибнет от отцовского удара кинжалом, уходя и от себя самой и от обстоятельств, точно так же, как это сделает Настасья Филипповна, «идя под нож» Рогожина.

Возвращает нас к Лессингу, напомним, и тема сострадания.³⁷ Несомненно, ее следует прежде всего объяснять всем строем творчества Достоевского, гуманистическими традициями русской литературы, принципами христианской морали. Сострадает не только автор своим персонажам и призывает читателей сострадать им. Сострадание — один из основных мотивов поведения главных героев романа «Идиот», прежде всего — князя Мышкина, который даже от Рогожина ждет сострадания к Настасье Филипповне, утверждая, что «сострадание есть главнейший и, может быть, единственный закон бытия всего человечества» (8, 192). Тем самым расширяется мысль Лессинга о решающей роли сострадания в трагедии.

Сострадание у Достоевского сливается с самопожертвованием (как у Шиллера в «Коварстве и любви») и оказывается действительно трагическим чувством, заставляя Настасью Филипповну спасаться от любви к князю ради него же самого («Что я делаю! Что я с тобой-то делаю!») (8, 491).

С немецкой классической драматургией «Идиот» связан также и ситуацией столкновения двух соперниц, любящих одного и того же мужчину. Но если словесный поединок двух королев в шиллеровской «Марии Стюарт» — это поединок двух политических противниц, двух «врагинь», непримиримых также и в психологическом отношении, то столкновение Аглаи и Настасьи Филипповны — это поединок в общем мнимый, поединок двух сестер, хотя и с разной судьбой, подобный поединку Орсины и Эмилии у Лессинга и в осо-

³⁶ См.: Там же. С. 27, 28.

³⁷ Пьеса Г. Э. Лессинга, в которой тема уважения к человеку и к его верованиям, тема сострадания выражена со всей полнотой, — стихотворная драма «Натан Мудрый», в переводе Виктора Крылова (СПб., 1875), — сохранилась в личной библиотеке Достоевского.

бенности диалогу Мильфорд и Луизы у Шиллера. Генеральская дочь, Аглая точно так же, как ее соперница, сидит «закупоренная как в бутылке» (8, 358). Аглая так же хочет счастья Настасье Филипповне и князю, как шиллеровская леди — Луизе и Фердинанду и так же борется со своей собственной любовью. Вся психологическая ситуация столкновения Аглаи и Настасьи Филипповны в письмах и при встрече — проявление взаимного благородства (обе готовы уступить князя одна другой) вперемешку со вспышками ненависти и гнева — очень близка к сцене встречи леди Мильфорд с Луизой в «Коварстве и любви», но она напоминает и еще более давний спор Сары Сампсон и леди Марвуд, хотя психологически все это теперь намного сложнее и противоречивее.

Идеал Аглаи — цельность и чистота чувств, верность в любви, служение людям, т. е. все то же самое, к чему стремится душа Настасьи Филипповны.³⁸ Аглая так же храбра и почти повторяет слова лессинговской графини Орсины, говоря о дуэли: «Я хоть женщина, а ни за что бы не убежала» (8, 293). И так же, как Настасья Филипповна, Аглая в конце концов, убежав из дому с каким-то проходимцем, безрассудно губит себя (в кратком описании ее позднейшей судьбы есть, очевидно, элемент пародии на судьбу Елены из новой тогда повести Тургенева «Накануне»).

Характер князя Мышкина, безотносительно к замыслу писателя о нем, в ситуации между двумя женщинами напоминает характер лессинговского Меллефонта, одинаково склонного к обеим и не могущего решить, что ему делать со своими чувствами. В данном случае нерешительность князя лишь подчеркивает силу и масштабность обоих женских образов — Настасьи Филипповны и Аглаи.

«Женский вопрос», о котором с иронией упоминает мать Аглаи, генеральша Лизавета Прокофьевна, имея в виду модную либеральную тему, выступает в романе Достоевского в более широком и серьезном смысле в виде многих женских характеров. Это — и сама генеральша с дочерьми, и Варя Иволгина, и Вера Лебедева, и швейцарская нищенка Мари. И все же о том, как Достоевский представлял себе ценности женского характера, можно судить по двум основным героиням. Отношение к ним мужских персонажей романа можно рассматривать как верно схваченное писателем типичное отношение к женщине в русском да и в западноевропейском обществе его времени.

Аглая видит в служении «рыцаря бедного» даме идеальное служение женщине (имея в виду и князя, и Настасью Филипповну, и саму себя), даже «если б она потом хоть воровкой была» (8, 207). И в то же время она не желала бы быть Дульсинеей при Дон Кихоте —

³⁸ Сестра говорит Гане об Аглае: «Не знаешь ты ее характера; она от первого жениха отвернется, а к студенту какому-нибудь умирать с голоду, на чердак, с удовольствием бы побежала, — вот ее мечта!» (8, 391).

только «функцией», только объектом поклонения, притом и выдуманым, а не личностью. Она наивными словами признается князю на «зеленой скамейке», что не желает, чтобы ее «беспрерывно выдавали замуж» («Я хочу быть смелою и ничего не бояться. Я не хочу по их балам ездить, я хочу пользу приносить») (8, 356).

Настасья Филипповна протестует еще яростнее против того, чтобы смотрели на нее как на собственность или, в лучшем случае, как на «нешлифованный алмаз» (слова Тоцкого) (8, 149). Между тем на нее именно так и смотрят — даже безумно влюбленный в нее Рогожин. Он торгуется, напомним, с князем и Ганей за нее как за товар. И Ганя Иволгин, в котором борются корысть и совесть и которого вынуждают взять Настасью Филипповну в жены, все-таки «скрежещет»: «В бараний рог сверну!» (8, 74). Даже князь Мышкин, умеющий искренне ценить обеих женщин, способен их только жалеть, сочувствовать их несчастьям и мучить своей нерешительностью, оставаясь, как и все остальные мужчины, вне их мира. Для него Настасья Филипповна чистая, но «бедная, больная душа» — и только (8, 490). Обе женщины, она и Аглая, в сущности так же одиноки, как была одинока реальная Каролина Нейбер, далекая их предшественница, и как были одинокими вымышленные героини Лессинга и Шиллера.

Можно с уверенностью сказать, что одиночество женщины в обществе, которым, как правило, управляют мужчины, если она не поглощена детьми и семьей, мелкой суетой и повседневной рутинной, всегда было и остается более глубоким в экзистенциальном отношении, чем одиночество мужчины. Ей приходится платить жизни, так сказать, двойную плату — за социальные предрассудки и за свою природу — более тонко устроенную и более ранимую психику. Подросток Коля Иволгин говорит о пресловутой «капитанше», любовнице своего отца: «...мужскому полу в таком случае нет бесчестия. А впрочем, это, может быть, предрассудок насчет преобладания в этом случае полов» (8, 112).

После драматургов немецкого Просвещения, которые впервые дали обыкновенной современной женщине возможность высказаться со сцены, Достоевский создал образы женщин, готовых жертвовать собой не только ради любви или долга, но и ради своего самоутверждения.