

В. В. ДУДКИН

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПРЕДВЕСТНИКИ «БЕСОВ»*

(«Заговор Фиеско в Генуе» Шиллера)

Тема «Достоевский и Шиллер» уже давно обосновалась в исследовательском репертуаре достоеведения, что, однако, совсем не означает ее исчерпанности. Во всяком случае о заявленном здесь аспекте этой темы можно почти с полной уверенностью сказать, что он не исследовался.

Роман Достоевского «Бесы» в шиллеровской ретроспективе актуализируется сразу в нескольких проблемно-тематических и мотивных пластах. За конкретным историческим сюжетом и у Шиллера, и у Достоевского просматривается сюжетный архетип. Причем в нескольких своих модификациях. Этот сюжетный архетип — бунт — запечатлен многократно в доистории — в мифологии. Восстание Крона против Урана — бунт, восстание Зевса против Крона — бунт, восстание Прометея против Зевса — тоже бунт. И хотя Прометей в определенные периоды послеантичной европейской истории был очень популярен именно как бунтарь, в христианской культуре у него появляется двойник — Люцифер, Сатана. У Шиллера, правда в эпиграфе, речь идет о вполне конкретном историческом лице — Катилине. Но у него есть и прорыв к мифологической первооснове, открывающейся в словах Веррины, обращенных к Фиеско: «Клянусь, я ненавижу тебя! Ненавижу, как змия в раю, что впервые бросил на землю злое семя, от которого она страдает уже пять тысячелетий <...> Ты гнусно согрешил против истинного Бога, руками добродетели сотворил свое злодейство...».¹ Смысловая параллель этих слов с эпиграфом: «Сие злодейство почитаю из ряда вон выходящим по необычности и опасности преступления. *Саллюстий о Катилине*» — подтверждает высказанное здесь предположение о том, что Шиллер стремился придать сюжету своей трагедии универсальный историко-мифологический характер. Аналогичная установка очевидна в «Бесах». В высшем, «анагогическом» смысле (по типоло-

* Работа выполнена при финансовой поддержке РГНФ, проект № 06-04-46407а/з.

¹ Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. М., 1955. Т. 1. С. 610. Далее ссылки даются в тексте с обозначением буквой «Ш.» и указанием тома и страницы.

гии Данте) Достоевский повествует в своем романе о грехопадении.² Причем высший смысл заявляет себя в обоих случаях никак не в ущерб исторической и всякой прочей конкретике и полнокровности создаваемой художественной реальности.

Однако высший смысл транслируется через конкретику заговора и бунта у обоих авторов. Шиллер — и как драматург, и как историк — неизменно проявлял пристрастный интерес ко всякого рода «смутам», кризисным моментам европейской истории. Уже незадолго до смерти он приступил к работе над драмой из Смутного времени российской истории под названием «Димитрий», где представлено оригинальное истолкование образа Лжедмитрия и самозванства.

События, изображенные в «Фиеско», относятся к XVI в. Интерес Шиллера к смутам прошлого имел вполне современный, если не сказать, злободневный мотив: «республиканская трагедия» была написана за семь лет (1782) до начала Великой Французской буржуазной революции. Великим художникам дано особое — атмосферное и сейсмографическое — чутье, позволяющее им улавливать незаметные другим симптомы надвигающейся катастрофы. Однако Шиллер не мог облечь свои предчувствия в формы национальной жизни, которая, как известно, была отмечена клеймом «убожества».

В анонимной авторецензии на «Разбойников» Шиллер ссылается только на литературные источники своей знаменитой дебютной драмы: на Плутарха, Сервантеса и Руссо. А Дальбергу она показалась слишком крамольной, и он решил, от греха подальше, перенести действие в XVI в. Однако никакие манипуляции с хронологией не могли нейтрализовать пафос «Разбойников» и «Фиеско», который резонировал с предреволюционными умонастроениями (именно за эти пьесы Шиллер получил почетное звание гражданина Французской Республики).

Достоевскому не нужно было искать аналогий современности в прошлом: динамичная российская действительность властно заявляла о себе, ставя общество перед сложнейшими вопросами о судьбах страны и революции. И подобно тому как шиллеровские «Разбойники» и «Фиеско» получили статус своеобразной революционной диалогии, так и роман «Бесы» после революции 1905 г. приобрел репутацию эпоса и пророчества о русской революции. С одной только существенной разницей: если у Шиллера пафос революционный, то у Достоевского — антиреволюционный. Вроде так оно

² См., например: Дудкин В. В. 1) Нечто о скандале у Достоевского: (Роман «Бесы») // Достоевский и современность: Материалы XVII Международных Старорусских чтений 2002 г. Великий Новгород, 2003. С. 57—67; 2) Протосюжет у Достоевского и Кафки // Достоевский и современность. Великий Новгород, 2005. С. 80—81.

и должно быть: другие времена, другая страна. Но ведь шиллеровский пафос безотказно срабатывал и в 1917 г. «Разбойники» стали в революционной России культовой пьесой. (П. Антокольский даже переложил ее в стихи). Конечно, неизменным, а часто грандиозным успехом «Разбойники» были обязаны кроме пафоса еще и гению Шиллера-драматурга. Уместно упомянуть одно воспоминание Достоевского: «...10-ти лет от роду я видел в Москве представление „Разбойников“ Шиллера с Мочаловым, и, уверяю вас, это сильнейшее впечатление, которое я вынес тогда, подействовало на мою духовную сторону очень плодотворно» (30₁, 212). Десятилетнему ребенку, будущему страстному защитнику «униженных и оскорбленных», не могла не импонировать идея социальной справедливости, так заразительно и красноречиво звучащая в монологах Карла Моора. Может быть, увлечение «Разбойниками» сказалось в финале «Бесов» на уходе Степана Трофимовича, который коррелирует с отречением бунтаря Карла Моора.

В постреволюционную эпоху смысловой акцент драмы Шиллера смещается с революционного пафоса на идею бесперспективности бунта. Потому что задумано было как будто правильно, а в итоге получилось «не то». Эти слова произносит дважды один из убийц Шатова — Вергинский: «Это не то, нет, нет. Это совсем не то!» (10, 462). Наверное, что-то подобное испытал ранее Карл Моор, когда понял, что был знаменем шайки бандитов и убийц. Иван Карамазов не хотел поступиться слезинкой ребенка ради мировой гармонии, а разбойник Шуфтерле (имя-то какое — Schuft — подлец, мерзавец) бросает младенца живым в огонь. Не исключено, что этот эпизод врезался Достоевскому в память, когда ему было 10 лет, из чего выросла сквозная тема его творчества: оскорбленное и поруганное детство. Достоевский не мог не обратить внимание на кощунственный жест «одного из шайки», сорвавшего бахрому с алтарного покрывала церкви, что многократным эхом кощунств отозвалось в «Бесах».

Уже по названию первых двух пьес Шиллера отчетливо проявляется художественная задача драматурга — показать бунт, его причины и последствия в первом случае и дать анатомию заговора — во втором. Или, иначе, раскрыть, как получается «не то».

...В Генуе при номинальной власти дожа Андреа Дориа бесчинствует его племянник Джанеттино Дориа, которому тот собирается передать власть в Генуе на пороге смуты и бунта. Большинство граждан питает ненависть к младшему Дориа как к самозванцу и тирану. Заговоры, интриги и покушения, акты насилия развиваются на фоне бесконечных балов и маскарадов, «пира во время чумы». Любопытно, что первая сцена трагедии Шиллера домашняя, семейная: это сцена ревности Леоноры, жены Фиеско. Тот факт, что первое явление предназначено для того, чтобы представить главного, титульного героя, ничего не меняет. Ведь сделать это можно было

любым другим способом. Шиллер хотел показать, что семейные раздоры и дразги есть серьезный симптом общественного упадка и неблагополучия. В пьесе нет по существу ни одной нормальной семьи. У Андреа Дориа нет никого, кроме племянника, которого он собирается усыновить. У Веррины есть только дочь. Джулия Имперали — вдова. Жена Фиеско Леонора трагически гибнет от руки собственного мужа. Перспектива семейного счастья открывается для Берты и Бургоньино. Но им нет места в Генуе, которую они должны навсегда покинуть.

У Достоевского в «Бесах» (и не только в «Бесах») сплошь и рядом неблагополучные, ущербные полусемьи — симптом общественного и нравственного упадка.

По странному, едва ли объяснимому совпадению ядро заговорщиков (наряду с «недовольными» и «мятежниками») составляет в «Фиеско» и в «Бесах» «пятерка». Но только один из шиллеровских заговорщиков действует бескорыстно и по убеждению — Веррина. Кальканьо мечтает под революционный шумок соблазнить жену Фиеско, а Сакко уповает на то, что государственный переворот избавит его от необходимости платить долги. Бургоньино убивает Джанеттино Дориа, но кого он убивает: «губителя республики» или насильника, обесчестившего его невесту? Наконец, и сам Фиеско, глава заговора, стремится свергнуть тирана, чтобы занять его место.

Фиеско — центральная фигура трагедии и средоточие драматического действия. От него исходят импульсы всех политических и любовных интриг и на нем же они и замыкаются. Его основной политический соперник Джанеттино Дориа, напутствуя наемного убийцу, так мотивирует свой замысел расправиться с Фиеско: «Этот человек — магнит! Все беспокойные умы устремляются к его полюсам!» (Ш., т. 1, с. 502). Честолюбие Фиеско побуждает его вести двойную игру. Перед Дориа он изображает беспечного бонвивана, перед заговорщиками — их единомышленника. Хотя в притче о смуте в царстве зверей, завершающейся воцарением льва, он достаточно прозрачно намекает на свои монархические амбиции. Фиеско — это шиллеровское предчувствие Наполеона. И одновременно — предвестие Ставрогина из «Бесов» Достоевского. Но и не только его. Временами у него проявляются замашки Петра Верховенского. К тому же они тезки: Петр с греческого означает «камень», Лаванья с итальянского — «черный камень». В чем-то существенном они еще и единомышленники. Обоим нужна неограниченная власть. Но чтобы установить новую тиранию, диктатуру, нужна смута, бунт, хаос. Фиеско говорит, и эта его единственная реплика выделена в целое явление драмы: «Отлично! Отлично! Солома республики уже запылала! Огонь перекинулся на дома и башни. Разгорайся, пожар, разгорайся! Раздувай погибельное пламя, свирепый ветер, и пусть оно бушует, все пре-

вращается в хаос!» (Ш., т. 1, с. 534). Ср. слова Верховенского: «... мы сделаем смуту... Мы сделаем такую смуту, что все пойдет с основ» (10, 322). Метафорой смуты (которая потом реализуется) является в обоих произведениях пожар, ее ширмой — бал и/или спектакль, представление.

Второе явление третьего действия также целиком отдано Фиеско. Только на этот раз он произносит не реплику, а развернутый монолог, где излагает свою философию. Там намечены идеи, которые оказались созвучны теориям героев «Бесов» (и не только «Бесов»). Вот к чему сводится философское кредо Фиеско: «Не я ли величайший муж Генуи? Разве не удел малых сил спешить под сень великих? Но я преступаю закон добродетели... Добродетель? Высокий ум знает иные искушения, нежели глупцы, как же ему разделить их добродетель? Придется ли по плечу великану панцирь, в который пигмей втискивает свое жалкое тело? <...>

Как бы ни был хитер обманщик — обман их не станет благородным делом. Зато великая цель облагородит и обманщика! Очистить кошелек — позор; присвоить миллион — наглость. Но похитить венец — несказанное величие! Чем больше грех, тем меньше стыд! <...> Повиноваться и властвовать! Быть или не быть! Кто перешагнет пропасть, зияющую между вседержителем и последним из его ангелов, тому дано будет преодолеть и это расстояние... Стоять на страшной, головокружительной высоте... взирать свысока на бурный людской водоворот... водить закон — этого титана в латах — на помочах <...> Мягкой игрой поводьев укрощать необузданные страсти народа, этого дикого табуна. Одним, одним дыханием повергать во прах гордого вассала... О, при одной этой мысли восхищенный дух рвется из положенных ему пределов...» (Ш., т. 1, с. 555).

В этом монологе слышны голоса многих героев Достоевского: Великого инквизитора, Раскольникова с его наполеоновской идеей, всех нигилистов — бесов и одержимого «филантропа» Шигалева. Как это все близко Достоевскому и как все далеко! Ведь ни Шиллер, ни Фиеско Достоевского не читали. Разумеется, в своих художественных философско-эстетических прозрениях и открытиях Шиллер заглянул далеко вперед, особенно, что касается эксцессов бесконтрольного индивидуализма. Но, с другой стороны, честолюбивые устремления Фиеско были вполне понятны как его современникам, так и современникам Шиллера: за ними стоит вековая практика срывания «венцов» (обычно вместе с головами). В монологе Фиеско Ставрогина не слышно. Их сходство ограничивается, скорее, сферой поэтики. Падшего республиканского ангела Фиеско столкнули в воду, и он утонул. Ставрогин еще при жизни пребывает в ледяном Коците, на самом дне Дантова ада. И должно еще пройти время, чтобы народ превратился в человечество, табун — в стадо, а мягкие поводья обернулись шигалевской удавкой.

Своим временами проявляющимся цинизмом, умением интриговать и провоцировать Фиеско начинает напоминать беса Верховенского, только, само собой, без блефа и хлестаковщины последнего. В груди Фиеско живут «две души», и «обе не в ладах друг с другом». Его черная душа получает даже материальное, онтологическое воплощение в облике наемного убийцы мавра Гассана. Черный цвет кожи мавра говорит не столько об его этнической принадлежности, сколько о нравственной сути. Как и полагается двойнику, он ведет себя по отношению к оригиналу фамильярно и нахально, так что Фиеско вынужден постоянно поддерживать дистанцию и ставить на место своего зарывающегося двойника. Деньги, например, он ему только швыряет — как у Достоевского Ставрогин Федьке Каторжному, который тоже постоянно играет с ножом. Вообще эти две параллели: Фиеско — Гассан и Ставрогин — Федька ассоциативно близки друг к другу, хотя у Шиллера эта параллель «работает» на протяжении всей пьесы, а в романе Достоевского ограничивается лишь эпизодом.

Выбор короны, тирании дается Фиеско очень нелегко, ибо в нем живет и другая — благородная и возвышенная душа, и ею продиктованы многие его поступки и порывы. (Незадолго до цитированного монолога в самом конце второго действия, также в монологе, он, преодолевая соблазны власти, хочет видеть себя «счастливейшим гражданином» свободной Генуи). Колебания Фиеско не укрылись от пронизательного Веррины, и он решил прибегнуть к силе искусства, чтобы наставить блудного сына на путь истинный и укрепить его в республиканских идеалах. Но эксперимент провалился, Фиеско не поддался чарам искусства. Можно увидеть пародийную отсылку к этой сцене в споре Варвары Петровны и Степана Трофимовича о теме выступления на «литературном утре». Степан Трофимович желает говорить о Сикстинской Мадонне (его напыщенная фразеология коррелирует с чрезмерно экзальтированной реакцией на картину художника Романо (Ш., т. 1, с. 548)), но Варвара Петровна дает ему такую же суровую отповедь (10, 264—265), как и Фиеско автору упомянутой картины. Искусством, получается, не проймешь. Веррина и Степан Трофимович оказались в меньшинстве.

Петр Верховенский в каком-то нервическом экстазе делает однажды Ставрогину такое признание: «Ставрогин, вы красавец! <...> В вас даже есть простодушие и наивность. <...> К вам никто не подойдет вас потрепать по плечу. Вы ужасный аристократ. Аристократ, когда идет в демократию, обаятелен!» (10, 323). Верховенский-тактик выдает Ставрогину аванс: Ставрогин, как и Фиеско, в демократию не идет. Но оба обладают огромным обаянием. У Ставрогина — демоническое обаяние. Так Достоевский демонстрирует силу и соблазн зла. Да и чем иначе объяснить обилие его жертв?

Шиллера со времени его литературного дебюта неотвязно преследовал вопрос этого самого обаяния героев, далеко не безупречных. Он попытался ответить на него в анонимной авторецензии на «Разбойников», где под этим углом анализируется образ Карла Моора. В сходстве Карла Моора с Фиеско едва ли можно усомниться. К тому же работа над авторецензией совпала по времени с работой над «Заговором Фиеско в Генуе» (1782).

Итак, обратимся к аргументам Шиллера: «Разбойник Моор не вор, но убийца. Не негодай. Но чудовище». Но:

1. «Ужаснейшее из его преступлений — следствие не столько дурных страстей, сколько нарушенного равновесия хороших».

2. «Руссо восхвалял Плутарха за то, что тот предметом своего изображения избрал выдающихся преступников. Или, во всяком случае, представляется, что последним должна быть присуща столь же большая сила духа, как и выдающимся праведникам, и что чувство отвращения нередко мирится с участием и восхищением».

3. «...Не говоря о том, что яростнейшие атаки и интриги порока — только легкие наскоки на победоносную добродетель, а мы так охотно становимся на сторону побежденного, — прием, посредством которого Мильтон, панегирист ада, даже чувствительнейшего читателя на несколько мгновений превращает в падшего ангела, — не говоря обо всем этом, ведь и самое добродетель я не могу показать в более блистательном торжестве, чем опутав ее интригами порока и отливив ее лучезарность этим мраком».

4. «По бессознательному извечному тяготению души к равновесию мы считаем своим долгом возложить наше сочувствие — льстящее также нашей гордости — на легковесную чашу их безнравственности, дабы она стала на один уровень со справедливостью. Чем отдаленнее они от света, тем ближе к ним наше сердце. Человек, к которому льнет весь мир, который со своей стороны тянется ко всему миру, — чужак для нашего сердца. Мы любим все исключительное в любви и во всем прочем... В силу вечной склонности все вовлекать в круг нашего сочувствия, мы тащим черта к себе наверх, а ангелов сталкиваем вниз» (Ш., т. 6, с. 522—523).

5. «Таким образом, по нашему строгому пристрастию к справедливости, мы увеличиваем вину в чаше более удачливого и уменьшаем ее в чаше наказанного. Первый тем хуже, чем он счастливее, второй тем лучше, чем он несчастнее».

6. Наконец, «при помощи одного-единственного изобретения автор тысячами нитей приковал страшного преступника (имеется в виду Карл Моор. — В. Д.) к нашему сердцу: убийца любит и любим» (Ш., т. 6, с. 524). Эти тезисы комментариив не требуют, поэтому они и представлены в авторском изложении. Разве только стоит обратить внимание на четвертый тезис Шиллера, где он делает замечательное наблюдение из области науки, которой тогда еще не существо-

вало, — психологии. Л. С. Выготский, анализируя басню Крылова «Стрекоза и Муравей», ссылается на опыт одного учителя, утверждавшего, что детям «казалась очень черствой и непривлекательной мораль муравья, и все их сочувствие было на стороне стрекозы, которая хоть лето, да прожила грациозно и весело, а не муравья, который казался детям отталкивающим и прозаическим».³

Напомним еще один классический пример такого рода: роман С. Ричардсона «Кларисса Гарлоу», где явно отрицательный персонаж, имя которого стало нарицательным, — Ловелас, к ужасу автора, приобрел у читателей огромную популярность (Ричардсон решил исправить ошибку и создал печально известного положительного Грандисона, но потерпел фиаско: получился, по Пушкину, «бесподобный Грандисон, который нам наводит сон»).

В подтексте всех выше приведенных аргументов Шиллера сквозит та же озабоченность, что и у Ричардсона, — чтобы преступник (и в широком смысле слова: преступающий границы и нормы человеческого общежития) не получился слишком привлекательным, «обаятельным». Достоевский также высказывался по этому вопросу, и неоднократно. Он считал, что расставляет все на свои места «точка зрения», каковая, однако, должна выражаться не в морализаторстве, а в искусстве.⁴ Первое должно быть преодолено, снято вторым. Кстати, цитированная выше работа Л. С. Выготского как раз и показывает, как это делается в басне, где мораль очень неуступчива, являясь наряду с рассказом (искусством, поэзией) важнейшей составляющей жанра. О том, насколько непросто дается такое решение, свидетельствуют мучительные поиски Шиллером развязки своей трагедии. Как известно, Шиллер сочинял три финала этого произведения.

В первой публикации (1782) Веррина сталкивает Фиеско в море (исторический Фиеско случайно утонул после победы над Дориа) и идет с повинной к Андреа Дориа. Во второй, так называемой мангеймской, редакции Веррина отказывается от намерения убить Фиеско и бросает меч к его ногам, а тот отрекается от власти, ломает скипетр и бросается в объятия Веррины (1784). Третья, дрезденская редакция (1785) заканчивается тем, что Веррина сталкивает Фиеско в воду и отдается на суд не тирана Дориа, а генуэзского народа. Максимального трагического наполнения образа Фиеско Шиллер добивается в последней редакции (являющейся одновременно и логически закономерным завершением действия трагедии). В трагичности образа Фиеско и реализуется то самое «снятие» поэзией морализаторства, о котором шла речь выше.

³ *Выготский Л. С.* Психология искусства. М., 1968. С. 161—162.

⁴ См.: *Дудкин В. В.* Достоевский—Ницше. Петрозаводск, 1994. С. 108—109.

И Достоевскому пришлось пройти через многотрудные поиски трагического героя для своего романа, пока он не вышел на Ставрогина. И тогда все встало на свои места: «Итак, весь пафос романа в Князе, он герой. Всё остальное движется около него как калейдоскоп» (11, 136).

Точно такую же роль отводил Шиллер своему герою. Фиеско — «это главный пункт пьесы, к которому, словно река к океану, стремятся все действия и характеры...». Такое композиционное решение дает возможность авторам представить некоторых основных героев — не поступаясь их индивидуальностями — как потенциальные проекции главных героев. Так, в Веррине видится отражение Фиеско-республиканца, в Джанеттино и отчасти в Андреа Дориа — Фиеско-тиран и узурпатор, а в мавре — его сниженный двойник. «Ставрогиноидами» являются Шатов, Кириллов, Петр Верховенский и — опять же в качестве сниженного двойника — Федька Каторжный.

Шиллер задумал свою драму как «республиканскую трагедию», а в центр поставил честолобца и самозванца Фиеско. Достоевский также отодвинул «Нечаева» — Верховенского на второй план и сконцентрировал все действие вокруг Ставрогина.

Оба героя окружены ореолом тайны, что добавляет обороты и без того стремительно раскручивающейся интриге (хотя загадочность Ставрогина и Фиеско едва ли сопоставимы).

К тому же тайна — конспирация — необходимый атрибут заговора. Оба произведения (и творчество Шиллера и Достоевского вообще) отличает атмосфера скандальности и скандалов, нередко скандалов публичных. В трагедии Шиллера самый громкий скандал разыгрывается в Синьории во время выборов прокуратора (Ш., т. 1, с. 555). В романе Достоевского ему соответствует бал гувернанток, обернувшийся многоактным скандалом.

Любопытно, что в «Фиеско» скандал представлен опосредованно, в пересказе заговорщиков, а у Достоевского описание бала тяготеет к инсценировке. Это — частность, но за ней стоит нечто существенное в творчестве обоих писателей: Шиллер-драматург тяготел к эпическому размаху своих драм («Орлеанская дева», «Валленштейн», «Вильгельм Телль»), Достоевский-эпик создал небывалый синтез романа и драмы — «роман-трагедию».

Атмосфера скандальности и напряженного ожидания катастрофы подогревается, кроме всего прочего, соперничеством женщин. Соперничающие женщины у Шиллера, как и позже у Достоевского, — это излюбленный мотив: соперничают Леонора и Джулия. В «Бесах» Варвара Петровна вступает в поединки с Юлией Михайловной Лембке, с Хромоножкой, с книгоношей.

Сходство обнаруживается и в шекспировских финалах «Заговора Фиеско в Генуе» и «Бесов». У Шиллера гибнут титульный герой, его супруга, Джанеттино Дориа и мавр. В пропорциональном

отношении жертвы событий в романе «Бесы» соотносимы с шиллеровскими: кончают самоубийством его главный герой Ставрогин, Кириллов, убиты Шатов, Лебядкины, Лиза, умирает Степан Трофимович Верховенский, Марья Шатова с новорожденным ребенком.

Все вышеприведенные сходства и параллели, реминисценции или совпадения гораздо легче обнаружить, чем объяснить. Конечно, можно сослаться на общеизвестный факт — влияние Шиллера на Достоевского (неоднократно подтвержденное самим писателем) и на том успокоиться. Но механизм влияния совсем не прост. Недаром же ему приписывается «астрологическое происхождение. Оно обозначало воздействие одного явления на другое, происходящее непрерывно, в течение долгого времени, и порой незаметно, в таинственной форме».⁵ Эти слова как нельзя точно определяют характер воздействия Шиллера на Достоевского что относится к длительности, непрерывности (и незаметности, и таинственности — тоже). Достоевский прошел с Шиллером полвека своей земной жизни и всю свою творческую жизнь.

«Везде и всюду, — говорил Гете, — учатся у тех, кого любят».⁶ Любят же тех, с кем возникает чувство, опять же говоря словами Гете, «избирательного сродства» (пример «от противного»: Толстой и Шекспир). На «избирательное сродство» Достоевского и Шиллера указывают их сходные судьбы: трудное и бедное детство и вечная нужда, блестящий литературный дебют «немецкого Шекспира» и «нового Гоголя»; «благородный адвокат человечества» и защитник униженных и оскорбленных; почетный гражданин Французской Республики и петрашевец; добровольное изгнание и мытарства Шиллера и каторга, ссылка Достоевского, тяжелая неизлечимая болезнь и т. д.

«Избирательное сродство» подкреплялось типологическим сходством исторических эпох Шиллера и Достоевского, отличавшихся ярко выраженной переходностью.

В 1792 г., через 10 лет после создания трагедии «Заговор Фиеско в Генуе», австро-прусская коалиционная армия потерпела поражение от французских революционных войск при Вальми. В день битвы, 20 сентября, свидетель этих событий Гете произнес ставшие известными слова: «С этого момента и с этого дня начинается новая эпоха мировой истории, и вы можете сказать, господа, что присутствуете при этом».⁷ Достоевский воспринимал переходность своего времени уже не в секулярном, а миллениарном масштабе. Переходные состояния отличаются некоторыми общими чертами, в частности, в них

⁵ Дима А. Принципы сравнительного литературоведения. М., 1977. С. 139—140.

⁶ Эккерман Й. П. Разговоры с Гете. М., 1981. С. 163.

⁷ Гете И. В. Собр. соч.: В 10 т. М., 1980. Т. 9. С. 285.

наблюдается «активизация мифа и архетипа».⁸ Не говоря уже о том, что миф вообще составляет подпочву художественного сознания. Мифологизм творчества Достоевского очевиден. Шиллер тяготел к истории, но история для него — одновременно и эвфемизм мифа: Жанна д'Арк — это не только история, но и миф. То же можно сказать и о Елизавете и Марии Стюарт. За интересом Шиллера к истории скрывалась потребность в мифологизации. Мифологизирован отчасти уже в нашей трагедии и сам Фиеско, и Веррина, позже — Валленштейн. А в «Вильгельме Телле» Шиллер создал национальный миф Швейцарии. Есть в их драматургии и пример прямого обращения к мифу («Семела», где, кстати, вскрыт и мифологический архетип соперничества женщин).

Трагедия о Фиеско и роман о бесах представляют собой художественно-историческую трансформацию и синтез мифа о бунте детей против отцов (в качестве богоборца у Шиллера выступает один из вариантов прометеевского типа героя, только у него намечающегося, — «хищный тип»; у Достоевского — черт и бесы; редуцированное богоборчество связано с его любимым ветхозаветным Иовом), взятые в общую рамку мифа о грехопадении.

И все же влияние — это тайна. Достоевский сказал о Шиллере удивительно точные слова, что он, Шиллер, «в кровь всосался», т. е. залег на глубине юнговского архетипа. Влияние, не акцентированное автором, ведет себя как архетип: оно неуловимо, но поддается исследованию.

⁸ См.: Хренов Н. А. Опыт культурологической интерпретации переходных процессов // Искусство. М., 2002. С. 26—32.