

Оригинальная статья / Original Article

DOI: 10.31857/S160578800022741-1

“У него мания величия”: образ “гения силы” в трагедии Ф. Шиллера “Разбойники”

© 2022 г. Д. Д. Черепанов

Кандидат филологических наук,
старший преподаватель Московского государственного
университета имени М.В. Ломоносова,
Россия, 119991, Москва, Ленинские горы, д. 1, стр. 51
ddcherep@gmail.com

Резюме. Первая драма Шиллера, “Разбойники”, в отечественном литературоведении традиционно относится к направлению “Бури и натиска”. В данной статье предпринимается попытка пересмотреть этот тезис. Интерес Шиллера к образу “сильного человека” (“Kraftmensch”) бесспорен: о нем свидетельствуют параллели между текстом “Разбойников” и драмами “бурных гениев”. Однако отношение Шиллера к этому типу персонажей более сложное, чем принято считать. Это становится очевидным при сопоставлении двух вариантов трагедии, драмы для чтения и сценической редакции. Последняя имеет вполне “штюрмерский” характер, она утверждает величие героя, который противостоит всему миру и переживает своего рода трагический триумф. Принося в жертву свою возлюбленную и себя самого, Карл Моор в сценической версии выступает в роли жреца некоей своеобразной религии. Реплики и действия Моора в финале содержат очевидные аллюзии на Евангелие, а сам герой оказывается новым искупителем, примиряющим своих товарищей с небесным Отцом. Первая редакция “Разбойников” организована иначе: образ “сильного человека” в ней рассматривается как проблема, а мессианские притязания “бурного гения” трактуются как самообман. В качестве альтернативы драматург уже в первой трагедии вводит тему “терпения”, объединяющую “Разбойников” с последующими произведениями. Эта тема ярче всего выражена в образе Луизы Миллер, вынужденной противостоять “штюрмерским” действиям Фердинанда. Представляется, что расхождение между вариантами первой трагедии Шиллера свидетельствует о том, что Шиллер уже на этом этапе критически переосмысливает штюрмерский культ “гения силы” или “сильного человека”.

Ключевые слова: Ф. Шиллер, “Буря и натиск”, “бурный гений”, Милтон, Достоевский, история драмы, история немецкой литературы.

Для цитирования: Черепанов Д.Д. “У него мания величия”: образ “гения силы” в трагедии Ф. Шиллера “Разбойники” // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2022. Т. 81. № 5. С. 18–25. DOI: 10.31857/S160578800022741-1

“Es ist die Großmannsucht”: The “Kraftgenie” as Reconsidered in “The Robbers” by F. Schiller

© 2022 Daniil D. Cherepanov

Cand. Sci. (Philol.),
Senior Teacher at the M.V. Lomonosov Moscow State University,
1 bild. 51 Leninskie Gory, Moscow, 119991, Russia
ddcherep@gmail.com

Abstract. Schiller’s early play, “The Robbers” (“Die Räuber”), is broadly considered to be a typical example of the Sturm and Drang movement. This article suggests rethinking of that conjecture. Schiller’s interest in the image of the “strong man” (“Kraftmensch”) is undeniable: it is evidenced by the parallels between the text

of “The Robbers” and the plays by several Sturm und Drang authors. However, Schiller’s attitude towards this type of character is more complex than is commonly believed. This becomes apparent when comparing the two versions of the tragedy, i.e. the closet drama printed in 1781 and the version adapted for the theatre in Mannheim. The latter version fits well into the Sturm und Drang canon: it asserts the greatness of a strong person who opposes the entire world reaching a tragic triumph. In the scenic version, Karl Moor acts as a pagan priest sacrificing Amalia and himself. Some parts of Karl’s speech and action obviously allude to the Gospel, and Karl himself acts as the redeemer who is able to reconcile his fellow robbers with the heavenly Father. In the closet drama, by contrast, the “Kraftmensch” is treated as a problematic figure; his messianic pretensions are shown to be inadequate. Instead of relying on the character’s strength, Schiller stresses the necessity of patience, an idea that the first version of “The Robbers” has in common with Schiller’s next works. The motive of patience is clearly expressed in Luise Miller, while Ferdinand (whom Luise on certain occasions opposes) acts according to the Sturm und Drang model. It appears that the difference between the two variants of “The Robbers” is caused not by external circumstances, but by internal factors: Schiller’s first play is a critical reconsideration of such Sturm und Drang notions as the “Kraftgenie” or “Kraftmensch”.

Key words: F. Schiller, Sturm und Drang, Kraftgenie, Milton, Dostoevsky, history of drama, history of German literature.

For citation: Cherepanov, D.D. “*U nego maniya velichiya*”: obraz “geniya sily” v tragedii F. Shillera “*Razbojniki*” [“Es ist die Großmannsucht”: The “Kraftgenie” as Reconsidered in “The Robbers” by F. Schiller]. *Izvestiâ Rossijskoj akademii nauk. Seriâ literatury i âzyka* [Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Literature and Language]. 2022, Vol. 81, No. 5, pp. 18–25. (In Russ.) DOI: 10.31857/S160578800022741-1

Как известно, Н.Я. Берковский охарактеризовал первые три драмы Шиллера — “Разбойники” (1781), “Заговор Фиеско в Генуе” (1783), “Коварство и любовь” (1784) — как принадлежащие к направлению “Бури и натиска”, которое “снова возродилось” под рукой Шиллера [1, с. 155]. Это суждение повторяется до последнего времени и вошло в учебные пособия [2, с. 256]; [3, с. 265]. В таком ключе “Разбойники” интерпретируются и в относительно недавней биографии Шиллера: с точки зрения биографа, Р. Сафрански, Карл — персонаж вполне штюрмерский, гордо отстаивающий свою свободу, в том числе свободу от “трансцендентного”. “Карлу, а вместе с ним и Шиллеру, — пишет Сафрански, — удалось здесь благополучно избежать обращения к идее божественного миропорядка”, поэтому финал пьесы — это “триумф гордой свободы Карла, оставшегося верным самому себе” [4, с. 113]; см. также [5, S. 137].

Представляется, однако, что на самом деле отношение между ранним творчеством Шиллера и поэтикой штюрмеров — иное, более сложное. Было бы излишне доказывать, что фигура “бурного гения” занимала Шиллера. В предисловии к первому изданию “Разбойников” он пишет о намерении подвергнуть анализу “трех необычайных людей” [6, S. [4–5]]. Первый из них — Карл Моор, которого, по замечанию Шиллера, “великий грех влечет лишь из-за того *величия* (Größe), которое с ним связано, из-за той *силы*, которую он дает” [7, S. 486]. Некоторые детали подчеркивают сходство Карла и героев предыдущей

эпохи. В частности, главного персонажа драмы Ф.М. Клингера “Буря и натиск”, давшей впоследствии название всему движению, тоже звали Карл. Подобно тому как Гвельфо, центральное действующее лицо “Близнецов” Клингера, вдохновляется жизнеописанием Брута (отдавая, впрочем, предпочтение Кассию), Карл Моор читает Плутарха и противопоставляет великих людей древности измелывавшим современникам. На роль “необычайного человека”, “гения” претендует и Франц Моор. В своем стремлении к величию и силе он оказывается близок своему брату: “Неужто моим замыслам склониться под железное ярмо естества? Неужто мне приковать свой парящий дух к медленному, черепашьему шагу материи?” [8, с. 400]. Здесь Франц пользуется категориями “органической поэтики”, а себя хотел бы считать художником-гением: “Отравить тело через дух... Ха! Вот — подлинное, оригинальное произведение (ein Originalwerk)! <...> Вот новое искусство (eine Kunst), достойное быть твоим изобретением!” [7, S. 522]. Легко узнается и ряд мотивов, типичных для драмы “Бури и натиска”. Конфликт двух братьев, которые борются за признание, наследство и любимую женщину, причем один из братьев — сильный человек, открыто выражающий необузданные чувства и именно из-за них страдающий, — мотив, хорошо знакомый по “Близнецам” Ф.М. Клингера и “Юлию Тарентскому” И.А. Лейзевица. Борьба за правду, критерием которой выступает чувство героя, и конфликт с обществом измелывавших людей роднит Карла Моора с Гёцем фон Берлихингом (на сходство “Разбойников” с драмой Гёте

обращал внимание еще К.Ф. Тимме, автор одной из первых рецензий, появившейся в 1781 г.). Следует отметить и некоторое стилистическое сходство: Моор, как и Берлихинген, прибегает к подчеркнуто крепким выражениям, отсылающим к стихии “телесного низа”¹.

Однако отношение раннего Шиллера к образу “бурного гения” сложнее, чем может показаться. Хорошо известно, что последние сцены второй драмы Шиллера — “Заговор Фиеско в Генуе” — возникали не просто и существуют в нескольких вариантах [4, с. 149]: 1) печатное издание (“книжная редакция”), 2) сценическая редакция для театра в Мангейме, 3) две переработки для театров в Лейпциге и Дрездене. Расхождения между вариантами существенные: в печатном издании Фиеско, свергнув старого дожа, собирается стать новым единоличным правителем и гибнет от руки республиканца Веррины. Во втором варианте, театральном, Фиеско отрекается от власти и становится “счастливейшим гражданином” новой республики [9, S. 229]. Для Лейпцига и Дрездена Шиллер переработал текст и вновь сделал Фиеско узурпатором, которого Веррина, как новый Брут, убивает на глазах у толпы, преклоняющейся перед гением Фиеско. Эти варианты объединены фигурой Фиеско, “сильного человека” и творца, причем Шиллера, по-видимому, привлекала именно амбивалентность этого персонажа, существование которого в одно и то же время жизненно необходимо и смертельно опасно для республики [10]. Гораздо меньше внимания привлекало до сих пор то обстоятельство, что и первая трагедия Шиллера, “Разбойники”, существует в нескольких версиях. Редакторы историко-критического издания произведений Шиллера выделяют два основных варианта: первый восходит к анонимно опубликованной в 1781 г. драме для чтения (“Разбойники. Драма” — “Die Räuber. Ein Schauspiel”), которая была переиздана в 1782 г. уже с указанием имени Шиллера; второй — к сценической редакции (“Мангеймская книга суфлера”), которая в чистовой версии была напечатана в том же 1782 г. под названием “Разбойники. Трагедия” (“Die Räuber. Ein Trauerspiel”). Существующие интерпретации “Разбойников”, как правило, не учитывают принципиальных различий

между этими вариантами, особенно заметных в финальной сцене. Вторая версия, сценическая, вполне может быть отнесена к поздним драмам “Бури и натиска”. Основное содержание ее финала излагает сам Шиллер в анонимной рецензии: после смерти Моора-отца Амалия по-прежнему верна Карлу, “но против него восстает шайка, напоминающая о торжественно принесенной им клятве”. Герой, предвкушавший состояние “счастливейшего из смертных”, внезапно и навсегда лишается этой надежды. В этих тяжелых обстоятельствах Карл приносит “нечеловеческую жертву”: убивает Амалию и “добровольно отдается в руки правосудия”, проявляя тем самым свою внутреннюю силу [11, с. 521–522]. Именно мотив особой власти “мужественного человека” (в оригинале просто “Mann” — “мужчина”, “муж”) находится здесь в центре внимания. Карл не только как “господин” (“Herr”) возвышается над разбойниками и силой прокладывает себе дорогу, когда шайка пытается задержать бывшего атамана; его воля способна преодолеть законы природы: “Доселе — природа! Здесь начинается муж” [11, с. 532]. Речь идет о преодолении клятвы, соединившей Карла с разбойниками, и — шире — о достижении состояния “по ту сторону добра и зла”: “И пусть теперь небеса влекут ее к себе, а меня к себе — ад! — Любовь выше всех клятв!” [12, S. 233]. Карл спасает себя сам силой собственного чувства, а затем “мечом” обручает себе невесту, минуя “стороживших ее волшебных псов, поставленных враждебным роком” [12, S. 234]. Здесь в произведении Шиллера появляются отчетливые аллюзии на религиозные тексты; изменяя известную цитату из Евангелия от Матфея (“что Бог сочетал, того человек да не разлучает”, Мф. 19:6), Карл провозглашает: “Что природа сочетала — кто возьмется разделить?” [12, S. 233]. “Гений силы” выступает как жрец некоей своеобразной религии. Он закалывает Амалию на камне со словами: “Благословение священника не соединит нас, но я знаю лучший путь!” [12, S. 233]. Такое жертвоприношение трактуется в сценической редакции “Разбойников” как единственный путь к соединению возлюбленных и как поступок “великого человека”: “Отныне она моя! <...> И долго еще земля будет вращаться в танце вокруг Солнца, прежде чем она породит великий поступок (Tat), подобный этому” [12, S. 234]. Далее Моор не только уходит от разбойников, но и благословляет их, направляя на королевскую службу. Для Косинского и Швейцера он проводит особый обряд очищения:

¹ Кажется закономерным, что, например, фраза Карла, посвященная акту зачатия (“Kerls, die in Ohnmacht fallen, wenn sie einen Buben gemacht haben, kritteln über die Taktik des Hannibals”, [7, S. 503], в переводе Н. Ман была смягчена: “молодчики, которые, единожды сплутовав, готовы тут же упасть в обморок от страха, критикуют тактику Ганнибала” [8, с. 381] (курсив мой. — Д.Ч.).

Моор: Дай мне твою правую руку, Косинский; ты, Швейцер, дай левую. <...> Я глубоко погрузил эту руку в кровь — <...> и этим пожатием беру обратно то, что сделал я. <...> Швейцер, и ты чист. (*С молитвенным возмущением возносит их руки к небу*). Отец Небесный! Я возвращаю их тебе... [12, S. 235].

Жесты и слова Моора напоминают описание Тайной вечери в Евангелии от Иоанна (гл. 13–16). Впечатление, что Карл играет роль “нового спасителя”, закрепляется, так как Моор добровольно предает себя на смерть, говоря в связи с этим о своем “завещании” или “завете” (“Testament”) [12, S. 235]. Согласно Мангеймской театральной рукописи, эта сцена и вся драма завершались словами Карла: “Так я умру великим человеком!” (“Ich sterbe groß durch eine solche Tat!”) [12, S. 385]. При издании сценической редакции Шиллер снял эти слова, но главная мысль финала осталась неизменной: “Моор должен быть свободен, если он хочет быть великим” [12, S. 234]. “Триумф” Карла-бунтаря напоминает рассуждения милтоновского Архиврага (здесь можно согласиться с Дж. Гутри, писавшего о сходстве этих персонажей [5]). Сатана говорит о победе в смысле сохранения “неукротимой воли” и “мужества — не уступать вовек” (“unconquerable Will”, “courage never to submit or yield”) [13, с. 10], Карл же готов противостоять “какому угодно иному миру”, если только у него «останется это мое “я” (“mein Selbst”)»: “Я сам для себя — рай и ад. <...> Ты можешь уничтожить меня, но этой свободы отнять у меня не можешь” [7, S. 592].

Именно такая, штюрмерская, трактовка сюжета (смягченная интендантом Мангеймского театра, Ф.Х. фон Дальбергом, превратившим жертвоприношение Амалии в ее самоубийство [12, S. 318]) обусловила реакцию публики и, в частности, часто цитируемые воспоминания очевидца о “сжатых кулаках”, “хриплых выкриках” и братании незнакомых людей после представления [14, S. 67–68]. При сопоставлении с драмой для чтения (в ненапечатанном предисловии автор назвал ее “драматическим романом” [11, с. 516]) очевидно, что финал последней организован сложнее. Первые акты драмы подобны своего рода мысленному эксперименту, в ходе которого рассматривается судьба героя, отчетливо ощутившего, что “век расшатался”, и решившего *силой* бороться с “вывихами” падшего мира. Восстание Карла вызвано уверенностью, что повсеместно попираются не только законы естества — Карл призывает в союзники “воздух, сушу и море”, т.е. “всю природу” [7, S. 514], — но и законы божественные: неслучайно решающим толчком, сделавшим Карла разбойником, было

нарушение образца, заданного притчей о блудном сыне, — отец не ответил на покаяние сына (письмо, сухо сообщающее о проклятии, было написано Францем якобы по указанию Максимилиана фон Моора). Подспудно ссылаясь на текст Евангелия, Карл, очевидно, проводит параллель между действиями “правящего графа” и Провидением и с горечью отмечает, что миром правит не Провидение, но “непреклонная судьба” (“ein unbeugsames Fatum”) [7, S. 516]². Соответственно, бунт Карла (здесь сложно не вспомнить Ивана Карамазова) обусловлен стремлением к правде и направлен не только против человечества, но и “против мироправителей тьмы века сего” (Еф. 6:12), против некой безликой враждебной силы, занявшей место Отца. Однако герой-бунтарь быстро сталкивается с печальным парадоксом: начав как новый Робин Гуд с борьбы против богатых и сильных, которую он обосновывает их злодеяниями [8, с. 420, 431–432], он оказывается в союзе с резко отрицательными персонажами, подобными Шуфтерле и Шпигельбергу, и сам становится причиной гибели слабых и незащищенных людей. Так Карл именно из-за своих положительных качеств оказывается причастен мировому злу: “Слышите этот взрыв пороховой башни над постелями рожениц? <...> Вот он, твой венчальный факел! <...> А потому любовь для меня пытка! Вот оно, возмездие!” [8, с. 491–492]. Параллельно крепнет связь Карла с его товарищами: их союз проверяется во втором акте, когда разбойники ради своего атамана отказываются от предложенной амнистии, а затем скрепляется кровью, включая кровь только что спасенного Роллера. Такой союз, состоящий из свободных людей, напоминающих гётевских Гёца и Лерзе, оказывается сильнее “девяти кругов ада” и окружившей разбойников армии [7, S. 555]. В третьем действии — неожиданно коротком, состоящем только из двух сцен, — Карл проговаривает эту двойную связь: осознавая себя “чудовищем”, “прикованным ко греху железными цепями” [7, S. 561], он в то же время дважды повторяет клятву: “Клянусь душой моей! *Я никогда вас не оставлю*” [7, S. 563]. Представляется, что эта клятва, соединяющая Карла с его друзьями-разбойниками и одновременно закрепляющая состояние “Абадонны, рыдающего среди цветения

² Здесь возможен еще один отголосок “Потерянного рая”: Архивраг, потерпев поражение, уверяет соратников, что судьба или природа стоят над ними и их врагом, Богом. Ср. “... since by Fate the strength of Gods / And this Empyrean substance cannot fail” — “... волею судеб / нетленны эмпирейский наш состав / И сила богоравная” [13, с. 11].

счастливого мира” [8, с. 441], находится в композиционном центре драмы.

К этой ситуации союза, сопоставимого с браком, Карл возвращается при встрече с отцом и Амалией в последнем явлении. Узнав, что Амалия его по-прежнему любит, он *субъективно* ощущает себя спасенным: “Она прощает меня, она любит меня! Я чист, как небесный эфир <...> Благодарю тебя, милостивый Боже! <...> Мир души моей восстановлен” [7, S. 613]. Однако Карлу напоминают о его *объективной* связи со злом: разбойники клинками разделяют Карла и Амалию со словами — “Вспомни богемские леса! <...> Мы кровью нашего сердца купили тебя, ты наш крепостной” [7, S. 614–615]. В театральной версии Моор разгоняет разбойников, а в книжном варианте, напротив, признает, что собственной силой разорвать союз и спастись от греха не может: “Все кончено! — Я хотел покаяться и вернуться к моему отцу, но Отец небесный решил, что этому не быть” [7, S. 615]. В театральной версии жертвоприношение Амалии происходит по инициативе Карла, совершающего “великий поступок”. В драме для чтения, напротив, Амалия не может жить без Карла и собирается совершить самоубийство (“Дидона, научи меня умереть”) [8, с. 494]. Ее гибель на сцене кажется скорее драматическим приемом, позволяющим ярко завершить действие; Карл действует спонтанно и как бы неожиданно для самого себя. Теперь уже Амалия выступает как искупительница, освобождающая своей смертью Моора от связи с разбойниками: “Ваши шрамы и богемские леса! Да, да, за них, конечно, нужно было расплатиться, — говорит Карл разбойникам. — <...> Больше нам с вами вовек не сойтись” [7, S. 616]. Вероятно, будет преувеличением считать “Разбойников” “богословской драмой”, как это делает Б. фон Визе [15, S. 164], или же “богословской драмой наоборот” [5, S. 137], однако можно согласиться с тем, что мотив греха и искупления играет заметную роль в “Разбойниках”. Следует отметить, что трактовка данной темы может свидетельствовать о влиянии “Эмилии Галотти” Лессинга. Однако на этом проблема “большого человека” в драме не исчерпана. Последующее ее обсуждение строится как диалог-спор Карла и разбойников. Освобожденный от клятвы Карл собирается принести себя в “жертву” и — как в театральной редакции — говорит о себе как о новом Примирителе: чтобы восстановить погрязшие законы, необходима “жертва, которая всему человечеству покажет нерушимое величие порядка, и эта жертва — я сам” [7, S. 617]. Разбойники трактуют эти слова как намерение совершить самоубийство: “Отнимите у него

шпагу — он хочет себя заколоть” [7, S. 617]. Карл поясняет, что намерен добровольно сдаться властям. В этом месте появляется важное различие между вариантом для театра и драмой для чтения. В последней автор устами разбойников *критикует* намерение Карла, используя для этого неологизм: “Пусть идет! У него мания величия (die Großmannsucht)” [7, S. 617]. Данная реплика отвечает на очередную попытку Карла повлиять на “все человечество” и одновременно резюмирует центральную проблему драмы: бунт Карла был вызван не столько протестом против социальной или метафизической неправды, сколько стремлением к величию или, как выражается в четвертом действии сам герой, “гордыней” (“Stolz”) [8, с. 469]. В этом отношении характерна песня Карла, в которой Брут и Цезарь представлены как два равновеликих близнеца: “Лишь Цезарь Рим был в силах уничтожить, / Один лишь Брут мог Цезаря столкнуть” [8, с. 468]. На первый взгляд, предметом подражания для Карла является Брут, образец добродетелей, борец за свободу и одновременно отцеубийца; но возможно, что разбойник Моор не менее похож на Цезаря, тирана и узурпатора, занявшего не подобающее ему место. Сравнение героя-бунтовщика с Мессией-искупителем получает в таком контексте новое значение: среди литературных прототипов Карла не только милтоновский Сатана, но и образ Антихриста, т.е. “лжехриста” (ср. Мф. 24:24), подменяющего собой Иисуса из Назарета. В театральной версии Карл до самого конца желает быть именно *великим человеком*. Намереваясь сдаться бедняку, чтобы облагодетельствовать последнего (как это происходит и в театральной версии), Карл продолжает ту же линию “самоспасения”. В драме для чтения Карл, услышав упрек в “мании величия”, задумывается: “Действительно, мной могут восхищаться” [7, S. 617]. По-видимому, Шиллер имел в виду именно этот момент, когда писал в предисловии к первому изданию драмы, что его герой имел все задатки, чтобы стать и Брутом, и Катилиной, и лишь после “чудовищного заблуждения” вернулся к первому из этих двух путей [6, S. 7]]. Очевидно, что во время “некоторого размышления” Моор ищет решение. Мало было бы просто сдаться бедняку, а не представителю властей: это лишь добавило бы еще одну причину для восхищения поступком Карла. Приходится предположить, что Карл намерен *сделать вид*, будто бедняк захватил его случайно. Из-за своего активного, волевого, сильного начала Карл стал “раскаленным быком, во чреве которого страдает человечество” [7, S. 591], и чуть не разрушил “здание нравственного миропорядка” [8, с. 495], поэтому

решение проблемы он видит в отказе от своеволия и умалении себя: “Тебе отмщение, и ты воздашь! Нет нужды тебе в руке человеческой!” [8, с. 495–496]. Впрочем, приходится признать, что ответ Моора на упрек разбойников не вполне удовлетворителен. Карл оказался в союзе со злом, поскольку действовал как “сильный человек”, “Kraftmensch”, отказаться же от своей силы он не может. Его последний жест, намерение сдаться, может быть истолкован как попытка умалить себя, но эта попытка может быть отравлена если не “изумлением толпы” [8, с. 496], то самолюбованием: ведь сам Карл знает, что сдается добровольно. С этой точки зрения финал первой трагедии Шиллера остается открытым. Однако тема “великого человека” продолжала волновать Шиллера и после завершения работы над “Разбойниками”. Это отчетливо видно во второй трагедии Шиллера, “Заговор Фиеско в Генуе”, главный герой которой, охарактеризованный как “великий человек” (“großer Mensch”), предстает как гений-художник, рассматривающий заговор как “удивительное произведение” (“das erstaunliche Werk”). Как наследник “диких”³ героев “Бури и натиска” Фиеско соединяет “опасную мудрость” с “самыми неистовыми желаниями” [7, S. 693]. Гораздо менее очевидно появление схожих мотивов в мещанской трагедии “Коварство и любовь”. В “снятой” форме они собраны в образе Фердинанда, повторяющего за Карлом Моором жалобы на “капающий чернилами век”: “Полюбуйтесь на этот позор шестому дню творения! Можно подумать, что он — не творение Всевышнего, а пиратская копия тюбингенского книгопродавца!” [7, S. 820], ср. [8, с. 682]. В этих трагедиях развивается линия, начинающаяся в последнем явлении “Разбойников” с аллюзии на известный стих “Мне отмщение, Я воздам, говорит Господь” (Рим. 12:19). Ее девизом могло бы стать слово “dulden” (“терпеть”, “страдать”): она объединяет образы Амалии, Леоноры (жены Фиеско), Луизы Миллер. Последней принадлежит программный ответ на штюрмерские призывы Фердинанда: “Позволь теперь *мне* быть героиней. <...> Мой долг велит мне оставаться здесь и терпеть” [7, S. 809]. Речь Луизы почти дословно повторяет покаянные слова Карла Моора (она призывает возлюбленного “отказаться от союза, который <...> уничтожит вечный мировой порядок” [8, с. 670]). При этом вновь наблюдается сближение семейной ситуации героев и притчи о блудном сыне: Луиза надеется с помощью отречения от страстной любви

“вернуть отцу сбежавшего сына” [8, с. 670]. В тот же период творчества Шиллера тема терпения звучит в “Оде к радости”: “Duldet mutig, Millionen! / Duldet für die beßre Welt!” (“Терпите мужественно, о миллионы! / Терпите ради лучшего мира!” [7, S. 134]). Луиза как олицетворение смирения противопоставляет Фердинанду, который, подобно Карлу Моору в сценической версии “Разбойников”, берется заменить собой Провидение и “сочетать браком” разделенных возлюбленных: “Судия вселенной! Предоставь действовать мне самому. <...> Какое это страшное обручение, но зато вечное!” [7, S. 822], ср. [8, с. 684]. Именно “штюрмерство” Фердинанда не позволило ему дослушать до конца гофмаршала Кальба, который был готов рассказать ему подробности заговора и тем самым предупредить трагическую развязку [8, с. 683–684]. Так в третьей драме в упрощенной форме повторяются действия Карла и показывается их ошибочность: Моор поднял бунт из-за “мнимого проклятия” [8, с. 491] (курсив мой. — Д.Ч.). Не исчезает полностью проблема “сильного человека” и во второй половине 1780-х годов. Как отметил И.Л. Альми, Шиллер рассматривал образ маркиза Позы, “великого человека”, как проблемный [16, с. 89–90]. Подобно тому, как разные редакции “Разбойников” предлагают противоположные оценки Карла, Шиллер дает две почти взаимоисключающие характеристики Позе; в трагедии “Дон Карлос” он изображен “как идеальный герой”, а в «Письмах о “Доне Карлосе”» подвергается обвинению [16, с. 90]. При этом было отмечено, что Поза, как и Карл Моор, “присваивает себе божественную привилегию править миром” и на этом пути терпит крах [17, с. 6].

Такая двойственная трактовка “сильного человека” в последующих драмах Шиллера позволяет думать, что различия между редакциями “Разбойников” не объясняются исключительно вмешательством Дальберга, вкусами публики или иными внешними факторами. Представляется, что варианты трагедии с разных сторон показывают единого героя, “гения силы” или “сильного человека”, и демонстрируют сложное отношение Шиллера к этому образу. Герой сохраняет свою привлекательность не только для зрителя, но и для автора, и в то же время является предметом внимательного анализа, в результате которого драматург выявляет неразрешимую в рамках поэтики “Бури и натиска” проблему. Здесь выражается творческий поиск Шиллера, который не столько выражает “штюрмерскую идеологию”, сколько доводит ее до логического предела и подвергает критическому осмыслению.

³ Характерно, что Карл Буши, герой “Бури и натиска”, использует псевдоним “Wild” (“дикий”, “необузданный”).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Берковский Н.Я. Театр Шиллера (К двухсотлетию со дня рождения Шиллера – 10 ноября 1759 года) // Вопросы литературы. 1959. № 11. С. 155–185.
2. Лагутина И.Н. Движение “Буря и натиск” // История немецкой литературы: Новое и новейшее время. М.: РГГУ, 2014. С. 252–257.
3. Маркин А.В. Фридрих Шиллер // История немецкой литературы: Новое и новейшее время. М.: РГГУ, 2014. С. 263–272.
4. Сафрански Р. Шиллер, или Открытие немецкого идеализма / Пер. с нем. А. Гугнина. М.: Текст, 2007. 551+[6] с.
5. Guthrie J. Karl Moors satanische Rebellion // Schillers Theaterpraxis. Berlin, Boston u.a.: De Gruyter, 2020. S. 124–137.
6. Schiller F. Die Räuber. [Stuttgart], Frankfurt u Leipzig, 1781. [8]+222 S.
7. Schiller F. Sämtliche Werke. Bd. 1. München, 1962. [8]+858 S.
8. Шиллер Ф. Собр. соч. в 7 т. Т. 1. М.: ГИХЛ, 1955. 779 с.
9. Schiller F. Werke: National-Ausgabe. Bd. 4. Weimar: Böhlau, 1983. 520 S.
10. Черепанов Д.Д. Тайные движения души и жизнь государства: проблематика сильного человека в ранних драмах Ф. фон Шиллера // XVIII век: интимное и публичное. СПб.: Алетейя, 2021. С. 478–488.
11. Шиллер Ф. Собр. соч. в 7 т. Т. 6. М.: ГИХЛ, 1957. 791 с.
12. Schiller F. Werke: National-Ausgabe. Bd. 3. Weimar: Böhlau, 1953. XXXI+463 S.
13. Милтон Дж. Потерянный рай. Возвращенный рай. М.: Наука, 2006. 860 с.
14. Pichler A. Chronik des großherzoglichen Hof- und Nationaltheaters in Mannheim. Mannheim: Bensheimer, 1879. [4]+359 S.
15. Wiese B. v. Friedrich Schiller. Stuttgart: Metzler, 1978. XXI+866 S.
16. Альми Г.И. Идеологический комплекс “Преступления и наказания” и «Письма о “Доне Карлосе”» Ф. Шиллера // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 13. СПб.: Наука, 1996. С. 88–97.
17. Жеребин А.И. Маркиз Поза и “русские мальчики” (К 250-летию со дня рождения Фридриха Шиллера) // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2009. Т. 68. № 6. С. 3–7.
2. Lagutina, I.N. *Dvizhenie “Burya i natisk”* [“The Sturm und Drang” Movement]. *Istoriya nemetskoi literatury: Novoe i noveishee vremya* [History of German Literature: Modern and Late Modern Periods]. Moscow, 2014, pp. 252–257. (In Russ.)
3. Markin, A.V. Friedrich Schiller. *Istoriya nemetskoi literatury: Novoe i noveishee vremya* [History of German Literature: Modern and Late Modern Periods]. Moscow, 2014, pp. 263–272. (In Russ.)
4. Safranski, R. *Shiller, ili Otkrytie nemetskogo idealizma* [Schiller: oder die Erfindung des Deutschen Idealismus]. Moscow, 2007, 551+[6] pp. (In Russ.)
5. Guthrie, J. Karl Moors satanische Rebellion. *Schillers Theaterpraxis*. Berlin, Boston u.a.: De Gruyter, 2020. S. 124–137. (In German)
6. Schiller, F. *Die Räuber*. [Stuttgart], Frankfurt u Leipzig, 1781. [8]+222 S. (In German)
7. Schiller, F. *Sämtliche Werke*. Bd. 1. München, 1962. [8]+858 S. (In German)
8. Schiller, F. *Sobranie sochinenii v 7 t.* [Collected Works in 7 Vols.]. Vol. 1. Moscow, 1955. 779 p. (In Russ.)
9. Schiller, F. *Werke: National-Ausgabe*. Bd. 4. Weimar: Böhlau, 1983. 520 S. (In German)
10. Cherepanov, D.D. *Tainye dvizheniya dushi i zhizn gosudarstva: problematika sil'nogo cheloveka v rannikh dramakh F. von Shillera* [The Intimate Movements of the Soul and the Life of States: The Problem of the Strong Man in F. von Schiller's Early Plays]. *XVIII vek: intimnoe i publichnoe* [The 18th Century: Intimate and Public]. St. Petersburg, 2021, pp. 478–488. (In Russ.)
11. Schiller, F. *Sobranie sochinenii v 7 t.* [Collected Works in 7 Vols.]. Vol. 6. Moscow, 1957. 791 p. (In Russ.)
12. Schiller, F. *Werke: National-Ausgabe*. Bd. 3. Weimar: Böhlau, 1953. XXXI+463 S. (In German)
13. Milton, J. *Poteryannyi rai. Vozvrashchennyi rai* [Paradise Lost. Paradise Regained]. Moscow, 2006. 860 p. (In Russ.)
14. Pichler, A. *Chronik des großherzoglichen Hof- und Nationaltheaters in Mannheim*. Mannheim: Bensheimer, 1879. [4]+359 S. (In German)
15. Wiese, B. v. Friedrich Schiller. Stuttgart: Metzler, 1978. XXI+866 S. (In German)
16. Almi, G.I. *Ideologicheskii kompleks “Prestupleniya i nakazaniya” i «Pis'ma o “Done Karlose” F. Shillera»* [The Ideological Complex of Dostoevsky's *Crime and Punishment* and Schiller's “Briefe über Don Carlos”]. *Dostoevskii: Materialy i issledovaniya* [Dostoevsky: Materials and Research]. Vol. 13. St. Petersburg, 1996, pp. 88–97. (In Russ.)
17. Zherebin, A.I. *Markiz Poza i “russkie malchiki” (K 250-letiyu so dnya rozhdeniya Fridriha Shillera)* [Marquis Posa and “Russian Boys” (The 250th Anniversary of Friedrich von Schiller's Birth)]. *Izvestiâ*

REFERENCES

1. Berkovsky, N.Ya. *Teatr Shillera* [Schiller's Theatre]. *Voprosy literatury* [Topics in the Study of Literature]. 1959, Vol. 11, pp. 155–185. (In Russ.)

Rossijskoj akademii nauk. Seriâ literatury i âzyka
[Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies

in Literature and Language]. 2009, Vol. 68, No. 6,
pp. 3–7. (In Russ.)

Дата поступления материала в редакцию: 15 июля 2022 г.

Статья поступила после рецензирования и доработки: 10 августа 2022 г.

Статья принята к публикации: 31 августа 2022 г.

Дата публикации: 31 октября 2022 г.

Received by Editor on July 15, 2022

Revised on August 10, 2022

Accepted on August 31, 2022

Date of publication: October 31, 2022