

ГЕТЕ И ШИЛЛЕР

Эпический поэт и драматург равно подчинены всеобщим поэтическим законам, главным образом закону единства и закону развивающегося действия; оба они трактуют сходные объекты, и оба могут использовать любой мотив. Великое же и существенное их различие заключается в том, что эпический поэт излагает событие, перенося его в прошедшее, драматург же изображает его как совершающееся в настоящем. Если попытаться вывести признак законов, по которым они действуют, из природы человека, то следовало бы представить себе рапсод и мима в равной мере поэтами, но одного — окруженного спокойно внимающей, другого — нетерпеливо взирающей, прислушивающейся толпой. Тогда нетрудно будет заключить, что более всего благоприятствует каждому из этих видов поэзии, какие объекты каждый преимущественно использует; я говорю «преимущественно», ибо как я уже заметил вначале, на исключительное обладание ни один из них посягать не может.

Объекты эпоса и трагедии должны быть чисто человеческими, значительными и патетическими. Лучше всего, если действующие лица стоят на том культурном уровне, где их деятельность еще предоставлена только самой себе, где действуют не из моральных, политических, механических побуждений, но только из безусловно личных. Мифы героической поры Греции в этом смысле особенно благоприятствовали поэтам.

Эпическая поэма изображает преимущественно ограниченную личностью деятельность, трагедия — ограниченные личностью страдания; эпическая поэма — человека, действующего вовне: битвы, странствия, всякого рода предприятие, обуславливающие известную чувственную пространственность; трагедия — человека, устремленного в глубь своей внутренней жизни, а поэтому события подлинной трагедии требуют лишь небольшого пространства.

Мне известны мотивы пяти родов:

- 1) Устремляющиеся вперед, такие, которые ускоряют действие; ими преимущественно пользуется драма.
- 2) Отступающие, такие, которые отделяют действие от его цели; ими пользуется почти исключительно эпическая поэзия.
- 3) Замедляющие, которые задерживают ход действия или удлиняют путь такового; этими, с великими для себя выгодами, пользуются оба жанра.
- 4) Обращенные к прошлому, благодаря которым оживает то, что происходило до эпохи этих творений.
- 5) Обращенные к будущему, предвосхищающие то, что произойдет в последующие эпохи. В этих видах нуждается как драматический, так и эпический поэт, чтобы сделать свои творения завершенными.

Миры, которые должны возникнуть перед нашими глазами, доступны тому и другому.

- 1) Мир физический и тем самым ближайший, к которому принадлежат действующие лица и который окружает их. Здесь драматург обычно прикован к одной точке, эпический же поэт движется свободнее и в большем пространстве. Во-вторых, мир более отдаленный, к которому я причисляю всю природу. Эпический поэт, всегда обращающийся к фантазии, приближает его к нам путем сравнений; драматург экономнее пользуется ими.
- 2) Мир нравственный совершенно одинаков для обоих и лучше всего поддается изображению во всей своей физиологической и патологической простоте.
- 3) Мир фантазий, чаяний, видений, случайностей и проявлений рока. Этот открыт для обоих, но само собой разумеется, что он должен быть приближен к миру чувственному, а отсюда для людей новейшего времени возникает особая трудность, ибо, как бы это ни было желательно, нам нелегко подыскать замену чудесным существам, богам, прорицателям и оракулам.

Что касается трактовки в целом, то рапсод, излагающий абсолютно прошедшее, представляется нам мудрецом, в спокойной задумчивости обозревающим случившееся. Его рассказ стремится успокоить слушателей, дабы они могли долго и охотно внимать ему; он будет распределять интерес равномерно, так как не имеет возможности быстро сбалансировать слишком живое впечатление, по своему усмотрению будет заглядывать и забегать то вперед, то в прошедшее; за ним можно поспеть повсюду, ибо он имеет дело только с фантазией, которая сама творит свои образы и которой порою почти безразлично, какие именно из них вызвать из небытия; рапсоду не

следовало бы, как некоему высшему существу, появляться в своей поэме; лучше всего, если бы он читал ее за занавесом, так, чтобы можно было, отвлекаясь от какой бы то ни было личности, думать, что внимаешь голосу муз.

Мим находится как раз в обратном положении: он олицетворяет собой определенный индивидуум, он стремится, чтобы мы принимали непосредственное участие в нем и в его ближайшем окружении, чтобы мы вместе с ним испытывали страдания его души и тела, разделяли его недоумения и для него забывали себя. Правда, и он будет сообщать ходу действия известную постепенность, но он все же вправе отваживаться на куда более живые эффекты, ибо, при чувственном созерцании, даже сильное впечатление может быть вытеснено слабейшим. Собственно говоря, зритель пребывает в постоянном чувственном напряжении, он не смеет возвыситься до раздумья, он должен страстно следовать за мимом; его фантазия ввергнута в полное молчание, к ней нельзя предъявлять никаких требований; даже то, что пересказывается, должно сценически воздействовать на зрителя.

НАМЕРЕНИЕ ШИЛЛЕРА И ЧТО ЗА НИМ ВОСПОСЛЕДОВАЛО

Когда покойного Шиллера милость двора, симпатии общества и приверженность друзей побудили переехать из Йены в Веймар и отказаться от замкнутого образа жизни, который он вел дотоле, у него перед глазами, конечно же, стоял Веймарский театр, и он решил все свое внимание устремить на спектакли последнего, строго и зорко присматриваясь к их достоинствам и недостаткам.

Такое самоограничение было необходимо поэту. Его выдающийся ум с юных лет искал высот и глубин, его фантазия, его поэтическая деятельность куда только его не заводили. Страсть была присуща всем его поступкам, однако опыт и врожденная проницательность не могли не открыть ему, что эти свойства заставят его блуждать и в сценических работах.

В Йене друзья Шиллера были свидетелями того упорства и той целеустремленности, с которыми он работал над «Валленштейном». Этот сюжет, все более расширявшийся под воздействием его гения, он разнообразнейшим образом формировал, связывал, развивал, покуда не почувствовал себя вынужденным разделить его на три части. В этом виде мы его и знаем. Но и потом Шиллер все время менял отдельные сцены, дабы главнейшие из них происходили на менее просторном фоне и оттого становились более впечатляющими. Следствием этого было, что «Смерть Валленштейна» играли во всех театрах, «Лагерь» и «Пикколомини» далеко не во всех, да и ставились они куда реже.

«Дон Карлос» был еще раньше сокращен для театра, и тот, кто захочет сравнить эту пьесу такою, какой она и теперь играетсЯ, с первой ее печатной редакцией, не сможет не признать, что у Шиллера, который, набрасывая свои планы, не ставил себе никаких границ, в позднейших театральных редакциях своих произведений, благодаря его убежденности, было достаточно мужества сурово, более того — немилосердно обходиться с уже однажды созданным и завершенным. Ведь теперь все главные сцены должны были проходить пред взором и слухом зрителя, в строго определенном отрезке времени. Всем остальным он поступался, но все же так никогда и не мог уложиться даже в три часа времени.

Комментарии

В апреле 1797 года Гете и Шиллер начали обсуждать в переписке вопрос о границах и природе литературных видов, завершив его беседами при личных встречах в Иене и Веймаре. Итоги этих размышлений Гете в тезисной форме изложил в данной статье, которую послал Шиллеру с предложением дополнить ее и отредактировать. Однако оба писателя пришли к выводу не печатать данную работу. Сам Гете в письмах Шиллеру 23 и 27 декабря 1797 года высказал ряд дополнительных соображений, а Шиллер, отвечая ему 26 и 29 декабря, тоже высказал мысли, не вошедшие в статью. Впервые статья была напечатана в 1827 году в журнале «Об искусстве и древности».

А. Аникст