

DOI: 10.17805/trudy.2023.2.2

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

ПОЭТИКА ШЕКСПИРИЗАЦИИ В НЕМЕЦКОЙ ДРАМАТУРГИИ XVIII–XIX ВВ.

Н.В. Захаров
Московский гуманитарный университет

Аннотация: В отличие от французского Просвещения, в котором доминировал постклассический культ Шекспира, Германия в конце XVIII в. дала миру плеяду шекспиристов, чьи суждения о природе драматического таланта великого британского автора продолжают оставаться актуальными до сих пор.

Огромную роль в «шекспиризации» культуры Германии сыграл первый, хоть и прозаический, перевод на немецкий язык, выполненный К.М. Виландом (1733–1813). Несмотря на то, что перевод (1762–1766) был лишен поэтичности Шекспира и содержал пропуски значимых мест, он вызвал большой интерес к английскому драматургу. Меньший резонанс получил другой полный прозаический перевод И. И. Эшенбурга (1743–1820), который представил немецким читателям идеи лучших английских критиков. Итогом их развития стало явление шекспиризации в эстетике «Бури и натиска».

Творчество Ф. Шиллера (1759–1805) и постановка его драмы «Разбойники» (1781) ввела зрителей в состояние экстаза, а Шиллера назвали «немецким Шекспиром».

Ключевые слова: Шекспир; мировая литература; драматургия Германии; «Буря и натиск»; шекспиризация; переводы; рецепция Шекспира; Г.Э. Лессинг; И.Г. Гердер; И.В. Гёте; Я.М.Р. Ленц; И.Ф. Шиллер

THE POETICS OF SHAKESPEAREANIZATION IN THE GERMAN DRAMATURGY OF THE XVIII–XIX CENTURIES

N.V. Zakharov
Moscow University for the Humanities

Abstract: Unlike the French Enlightenment which was dominated by the post-classical cult of Shakespeare Germany at the end of the XVIII century gave to the World a galaxy of Shakespeareans, whose judgments on the nature of the dramatic talent of the great British author remain to be relevant to this day.

A huge role in the «Shakespearization» of German culture was played by the first, albeit prosaic, translation into German, made by K. M. Wieland (1733–1813). Despite the fact that the translation (1762–1766) was lacking of Shakespeare’s poetry and contained omissions of significant passages, it aroused great interest in the English playwright. Another full prose translation by I.I. Eschenburg (1743–1820), which presented the ideas of the best English critics to German readers, received less resonance. The result of their development was the phenomenon of Shakespearization in the aesthetics of «Sturm-und-Drang-Zeit».

Creativity of F. Schiller (1759-1805) and the staging of his drama «The Robbers» (1781) brought the audience into a state of catharsis and Schiller was called «German Shakespeare».

Keywords: Shakespeare; world literature; German dramaturgy; «Sturm-und-Drang-Zeit»; Shakespearization; translations; Shakespeare’s reception; G.E. Lessing; I.G. Herder; I.V. Goethe; J.M.R. Lenz; I. F. Schiller

В отличие от предвзятой французской критики эпохи Просвещения, в которой доминировал постклассический культ Шекспира, немецкая литература дала миру плеяду шекспиристов, чьи глубоко философские суждения о природе

драматического таланта Шекспира легли в основу мирового шекспироведения и продолжают оставаться актуальными до сих пор.

Огромную роль в «шекспиризации» культуры Германии сыграл первый прозаический перевод на немецкий язык, выполненный К.М. Виландом (1733–1813). Его перевод (1762–1766) был лишен поэтичности Шекспира и даже содержал пропуски значимых лирических песен, но пробудил волну интереса и подражаний английскому гению, в целом живоительно подействовал на немецкую литературу.

Немного меньший резонанс получил перевод друга Лессинга – профессора из Брауншвейга И.И. Эшенбурга (1743–1820), который так же, как виландовский, был выполнен прозой, но был, в отличие от последнего, полным. Эшенбург также представил немецким читателям эстетические идеи английских критиков. Знакомство немцев с Шекспиром положило начало целого общекультурного национального движения в Германии, которое было в большинстве случаев связано с шекспиризацией.

В свое время к изучению творчества Шекспира в Германии обращались лучшие умы эпохи: Г.Э. Лессинг, Г.В. Герстенберг, И.Г. Гаманн, И.Г. Гердер, И.В. Гёте, Я.М.Р. Ленц, И.А. Лейзевиц, Ф.М. Клиндер, И.Ф. Шиллер, братья А.В. и Ф. Шлегели, Л. Тик. В 1759 г. вышла критическая работа английского предромантика Эдуарда Юнга (1683–1765) «Мысли об оригинальном творчестве» («On original composition», 1759), которая вскоре стала известна и в Германии. Фигуру Шекспира Юнг выдвинул на первый план. Взгляды Юнга, для которого Шекспир был, хотя человеком «неученым», но самобытным гением, который руководствуется природными законами, а не искусственными правилами: «Правила – это клюка, которая необходима для поддержки хромоты, но мешает здоровому» (Цит. по Энциклопедический словарь..., Электр. ресурс), оказали серьезное влияние на немецких поэтов и критиков. Юнг решает шекспировский вопрос с позиции понимания самой природы гениальности, для него гений подобен волшебнику и творит невидимыми средствами, тогда как хороший строитель вынужден использовать обыкновенные инструменты.

Гениальный Шекспир нарушал правила, чтобы достигнуть самого высокого, изобразить саму природу человеческую. В этом смысле, при всех своих ошибках, Шекспир не потомок и ученик древних художников, а равный им, их брат. Юнг не видит смысла в слепом подражании древним, поскольку тогда мы получаем от них природу только из вторых рук. Для того чтобы писать свои пьесы, Шекспиру не обязательно было становиться ученым: «Еще не решено, не меньше ли стал бы думать Шекспир, если бы он больше читал? Если ему не доставало всякой другой учености, он владел, однако, двумя книгами, которых не знают многие глубокие ученые, книгами, которые может уничтожить только последний пожар, – книгой природы и книгой человека. Он знал их наизусть и в своих произведениях списал превосходнейшие их страницы» (Там же). Ученый Бен Джонсон, несмотря на свою ученость, во многом так и остался подражате-

лем и продолжателем древним авторам, а неуч Шекспир перерос в оригинального самобытного драматурга, но его роль Джонсона в создании первого собрания сочинений своего друга, соперника по лондонской сцене «First Folio» (1623) невозможно переоценить.

Идеи Юнга были по-своему развиты немецким критиком и философом И.Г. Гаманном (1730–1788), который развил учение об оригинальном творчестве, оказал влияние на литературу «Бури и натиска» («Sturm und Drang») и взгляды немецких романтиков, для которых Шекспир – высший образец «оригинального гения». По Гаманну, Шекспир прислушивался к голосу собственного творческого дарования и следовал воли природной интуиции.

Другой немецкий критик, поэт и трагик Г.В. Герстенберг (1737–1823), следуя за Юнгом в понимании оригинальности гения Шекспира, в своем «Опыте о произведениях Шекспира и его гении» (напечатан в «Письмах о достопримечательностях литературы», нем. «Briefe über Merkwürdigkeiten der Literatur», 1766–70) выступил против критики Шекспира, сравнивая его пьесы с греческой драматургией. «Его позиция сформировалась до идей Гердера, а в некоторой степени и Лессинга. По крайней мере, разговор о Шекспире Герстенберг начинает раньше своего великого современника. Он одним из первых предпринимает попытку осмыслить древнюю германскую литературу, понять фольклор своего народа, разобраться и в творчестве Шекспира, символизировавшего для Герстенберга новый тип драмы, созданный оригинальным» (Макаров, 2012: 755). Драма Шекспира самобытна, следовательно, не может быть оценена с точки зрения древних образцов и правил. Ведь если исходить из древнегреческой системы жанров, трагедии и комедии Шекспира не могут быть отнесены ни к одному из них. В его трагедиях присутствуют комические элементы, в комедиях есть ощущение трагического. Гораздо важнее жанровой чистоты драмы для Герстенберга оказывается универсализм Шекспира, который в картинах духовной и физической жизни людей охватывает «человека, вселенную, все на свете»; реализм в изображении жизни, нравов и природы «истинных и вымышленных характеров».

У истоков шекспиризации немецкой драматургии стоит Готхольд Эфраим Лессинг (1729–1781). В своем труде «Гамбургская драматургия» (в 2 т., 1767–1769), создавая теорию немецкой драмы, он рассматривает театр как трибуну для просветительской деятельности, как «добавление к законам», служащих средством общественного воспитания. Естественность и правдивость, которые Лессинг хочет видеть на немецкой сцене, противопоставляются им неестественности, холодности французской классицистической драматургии. В «Письмах о новейшей немецкой литературе» (1759–1765, письмо 17-е) Лессинг доказывает, что Шекспир лучше, чем французские трагики, достигает главной цели трагедии, которую определяет для нее в «Поэтике» Аристотель. Великий древнегреческий философ видел важнейшую цель театральной трагедии не столько в воспроизведении отобранного действием свершившегося события в противовес простому рассказу о нем, сколько в очищении человеческого духа – в катарсисе,

вызываемом посредством сострадания и страха. Шекспиру, по мнению Лессинга, удавалось манипулировать категориями сострадания и страха, как никому другому, хотя он использовал при этом иные, нежели классицистическая драматургия, художественные средства. Несмотря на оправдание Лессингом шекспировских нарушений классических «правил», можно отметить, что сам он в понимании трагедии еще находится в пределах классицистической эстетики, руководствуется общим для всех времен и народов законом трагического искусства Аристотеля.

Важной идеей Лессинга является возможность осмысления творчества Шекспира через призму национального менталитета, присущего немцам того времени. Так, Лессинг приходит к выводу, что для немецкого эстетического вкуса смелый дух шекспировских трагедий ближе «боязливому» французскому театру. Немецкая сцена, и трагедия в частности, может строиться по драматическим принципам, которые имеются в драматургии Шекспира. По признанию Лессинга, «великое, страшное, меланхолическое» действует на немцев гораздо сильнее, нежели «изящное, нежное, влюбленное» утонченных, но полных условностей французских трагедий. В национальных трагедиях, по Лессингу, немцы хотят «больше видеть и думать», их не пугает «чрезмерная сложность», они скорее утомятся от «большой простоты». К традиционной для искусства XVIII в. ориентации на античные образцы Лессинг добавляет в качестве образца произведения Шекспира – так закладываются основы шекспиризации немецкой литературы рубежа XVIII–XIX вв.

Параллельно Лессингу размышлял о Шекспире Иоганн Готфрид Гердер (1744–1803), но формировал иной аспект шекспиризации. Не случайно Шекспир у Гердера предстает в одном ряду с Оссианом. В статьях о Шекспире и Оссиане Гердер сформулировал новое отношение к народной поэзии как проявлению народного духа. В статье И.Г. Гердера «Шекспир», изначально написанной в форме письма к Герстенбергу в 1771 г. и опубликованной в сборнике «О немецком характере и поэзии» («Von deutscher Art und Kunst», 1773), автор дает величайшую оценку народного гения Шекспира: «Если порой в моем воображении встает потрясающая картина: «Человек сидит на вершине скалы; у ног его бушует буря, непогода, разбиваются волны; но голова его озарена небесным сиянием!» – то это Шекспир!» (Гердер, 1959: 3; Ман, 1939, №3–4: 271–283; Вильям-Вильмонт, 1939: 284–289).

Гердер живо интересовался историей, шекспировский принцип историзма отчасти был отражен в его драме «Брут» (1774). Во время пребывания в Риге он увлекся историей России, особенно личностью Петра I, которого считал монархом-просветителем. Его также прельщали «просветительские» планы Екатерины II. В планах Гердера даже было написание посвященной ей книги «Об истинной культуре народа, и в особенности России». Был ли это расчетливый шаг иностранца, служившего России в течение пяти лет на территории Лифляндии, или искренняя вера в начинания императрицы-реформатора, так

и останется для нас тайной из-за неосуществленности этого честолюбивого плана.

Проблема перевода затрагивается в «Переписке об Оссиане и песнях древних народов» (1771), там же в качестве примера И.Г. Гердер сам дает перевод песенки готовящегося оставить этот мир, изнемогающего от любовных страданий герцога из «Двенадцатой ночи», (акт II, сцена 4). И.Г. Гердер создает оригинальную концепцию перевода, исключая применение буквального перевода Шекспира (и в этом он созвучен А.С. Пушкину) (Гердер 1959: 25).

Разработку проблем художественного перевода Шекспира И.Г. Гердер осуществил в статье «Можно ли переводить Шекспира?», но он не ограничивался одними теоретическими размышлениями на этот счет, для первой редакции «Народных песен» (1773) он сам выполнил стихотворные переводы самых красивых и труднопереводимых мест из Шекспира. По своему характеру это были не только лирические фрагменты (песни Офелии, Дездемоны, Ариэля), но и трагические монологи из «Гамлета», «Отелло», «Лиры».

И.Г. Гердер неоднократно обращался к авторитету своего любимейшего поэта, к шекспировским героям и цитатам из его пьес в «Трактате о происхождении языка» (1770, опубл. 1772), в статьях «О сходстве средневековой английской поэзии и о прочем, отсюда следующем» (1774, опубл. 1777), «Сравнении поэзии различных народов древних и новых времен» (1796), «О новейшей немецкой литературе» обнаруживается устойчивое присутствие гениального англичанина. В более позднем сочинении, критиковавшем эстетику Канта (в юности Гердер был его студентом), «Каллигона» (1799, опубл. 1980), содержится перевод речей Тезея и Ипполиты из комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь» (д. V, явл. 1).

Главным трудом Гердера о творчестве Шекспира остается его первая статья, ставшая программной. В статье «Шекспир» Гердер решает вопрос о возможности сравнения драматургии Шекспира и античной трагедии с точки зрения генетической и историко-сравнительной. Он указывает, что поскольку трагедии Софокла и Шекспира, возникли при разных исторических условиях и в разные исторические эпохи, то они представляют разные типы художественного осмысления мира: «В Греции драма возникла таким путем, какого не могло быть на Севере. В Греции она была тем, чем не может быть на Севере. Значит, и на Севере она не то и не может быть тем, чем была в Греции. Значит, драма Софокла и драма Шекспира в каком-то смысле не имеют ничего общего, кроме названия» (Гердер 1959: 5). Гердер указывает на разную природу происхождения шекспировской и древнегреческой трагедии. Последняя произошла из «импровизированного дифирамба, мимической пляски, хора. Затем она разрослась и преобразовалась» (Там же), но сохранила первоначально присущую ей простоту фабулы и формы. С другой стороны, «перед Шекспиром, вокруг него были отечественные обычаи, деяния, склонности, исторические традиции, которым менее всего была присуща простота, составляющая основу греческой драмы» (Там же: 11).

Древнегреческое «единство места действительно было единством места» (Гердер 1959: 6), ибо действие совершалось только в одном месте с неподвижным фоном – храма или дворца. Единство времени определялось наличием хора – «хор был связующим звеном, где по самой природе вещей сцена ни на минуту не могла оставаться пустой» (Там же). Простота и единство действия были обусловлены простотой мифологической фабулы. В общем, для греческой драматургии: «Искусственный характер их правил совсем не был искусством, был самой природой» (Там же: 5). Поскольку изменилась «природа, которая, собственно, создала греческую драму» (Там же: 7), изменились «государственный строй, нравы, состояние республик, традиции героического века, верования, даже музыка, выразительность, мера иллюзии» (Там же) – сами условия развития искусства, то копирование греческих образцов неизбежно превращается в бездушное подражание. Даже если «заимствованное у других народов, облечь в привычный наряд», это не произведет впечатления, будет лишено души, будет нечто совсем иное, нежели оригинал: «кукла, манекен, обезьяна, статуя, в которой только самые фанатические умы могли усмотреть демона, вдохнувшего в нее жизнь!» Гердер не видит внешнего сходства французской классической формы с драмой Софокла, «потому что по своей внутренней сущности она не имеет ничего общего с той, другой, – ни в действии, ни в нравах, ни в языке, ни в цели, ни в чем вообще» (Там же: 8).

Шекспир создал трагедию, следуя новым, более сложным социальным условиям, «согласно своей истории, духу времени, нравам, мнениям, языку, национальным предрассудкам, традициям и пристрастиям, он создаст ее хотя бы даже из масленичных представлений и кукольного театра» (Там же: 10). Из окружающей его действительности Шекспир создал «...одно великолепное целое из всех этих людей и сословий, народов и наречий, королей и шутов, шутов и королей!» (Там же: 11), которое при этом живет и дышит. Шекспир взял историю такой, как она предстала перед ним: простое «единство действия» в греческом смысле слова заменяется «действием, как это называли в средние века, или же, на языке нового времени, происшествием (*événement*), великим событием» (Там же: 12).

Шекспир для Гердера ближе, чем греческий драматург: «Если у последнего господствует единство какого-либо действия, то первый воссоздает событие, происшествие как целое. Если у одного господствует общий тон в обрисовке характеров, то у другого – столько характеров, сословий, различий в образе жизни, сколько возможно и необходимо, чтобы составить главное звучание его оркестра. Если певучая, плавная речь грека доносится как бы из небесного эфира, то Шекспир говорит на языке всех возрастов, людей и характеров, он переводит со всех языков, на которых изъясняется природа» (Там же).

В Шекспире Гердер видит диалектическое понимание художественного единства, не знакомое эстетическим принципам французского классицизма с их формально-рационалистическим единством места, действия и времени. Драма

Шекспира представляет сложное, вместе с тем противоречивое художественное целое, отражающее многообразие объективной исторической реальности: «Он, способный охватить рукой сотню сцен одного мирового события, взглядом своим внести в них порядок, наполнить их единым живительным дыханием души и приковать к себе наше внимание, – нет, не внимание, а сердце, все наши страсти, всю душу, с начала до конца... Целый мир драматической истории, величественный и глубокий, как сама природа» (Там же: 14).

С точки зрения Гердера, время и место тесно связаны с действием, и Шекспир вместил «в одно событие целый мир разнороднейших явлений», «именно правдивость его событий требовала от него каждый раз идеального воспроизведения времени и места, необходимых для полноты иллюзии» (Там же). В этом, по словам Гердера, «и заключается как раз величайшее мастерство Шекспира» – «слуги природы», который «из всех возможных мест и эпох каждый раз, как будто повинуюсь железному закону необходимости, выступает именно такое время и то место, которые наиболее сильным и идеальным образом отвечают чувству, наполняющему действие; именно такие обстоятельства, которые, при всей своей смелости и необычности, более всего способны поддержать иллюзию истинности» (Там же: 15).

Гердер заканчивает статью обращением к анониму – неназванному немецкому поэту – создать по примеру Шекспира национальную трагедию из «наших рыцарских времен, на нашем языке, в нашем несчастном, выродившемся отечестве» (Там же: 22). Этим неназванным поэтом был молодой И.В. Гёте (1749–1832). Их встреча состоялась еще в сентябре 1770 г. в Страсбурге, именно от Гердера Гёте перенял критическое отношение к господствовавшему в то время на немецкой сцене «разумному» французскому театру с его классицистическими принципами построения драматического произведения. Гердер познакомил Гёте с эмоциональной естественностью театра Шекспира, смело приносящего в жертву все условности, свойственные театру французского классицизма. Пробужденный к творчеству английского драматурга интерес продиктовал Гёте выбор оригинального материала, во многом опиравшегося на шекспировскую драматическую традицию. В отношении к Шекспиру молодой Гёте объединил линии Лессинга и Гердера. Однако трудно сказать, в какой мере он обязан своим наставникам в искусстве, а в какой – чтению самого Шекспира.

В эстетическом манифесте «Ко дню Шекспира» («Zum Schäkespears Tag», 1771) Гёте восклицает: «Первая же страница Шекспира, которую я прочел, покорила меня на всю жизнь, а одолев первую его вещь, я стоял как слепорожденный, которому чудотворная рука вдруг даровала зрение!» Пример Шекспира заставил его усомниться в классицистических правилах. Через Шекспира Гёте приходит к отказу от этих правил и так называемого «хорошего вкуса» художественных норм французского классицизма. В стремлении «ежедневно» разрушать их он объявляет своеобразную литературную войну: «Не колеблясь ни минуты, я отрекся от театра, подчиненного правилам. Единство места показалось мне устраша-

ющим, как подземелье, единство действия и времени – тяжкими цепями, сковывающими воображение. Я вырвался на свежий воздух и впервые почувствовал, что у меня есть руки и ноги» (Гёте, 1980: 261–264). От Гердера Гёте воспринимает исторический подход к искусству. Он считает, что греческая и шекспировская трагедии равноценны, но каждая рождена своим временем, в то время как во французской классицистической трагедии обнаруживается механическое подражание при изменившихся условиях. Ценность Шекспира Гёте видит в сложности и глубине, умении сочетать противоречивое, представить перед глазами зрителей, как в «волшебном фонаре», мировую историю «на незримой нити времени». Но особенно ценит Гёте в Шекспире характеры, неповторимые в своей индивидуальности, созданные им в соответствии с природой.

Театр Шекспира воспринимается Гёте как «прекрасный ящик редкостей», в котором «мировая история» проходит перед нами «по невидимой нити». Защищая самобытное величие гения Шекспира, Гёте обрушивается с критикой на Вольтера, «сделавшего своей профессией чернить великих мира сего», и «зараженных» французами немцев и даже Виланда (ему Гёте не смог простить искажение Шекспира в угоду французским аристократическим вкусам и даже в 1774 г. написал сатиру на Виланда «Боги, герои и Виланд»).

Особую ценность Шекспира Гёте находит в перенесении им важнейших государственных дел на подмостки театра, и именно «он возвел такой вид драмы в степень, которая и поныне кажется высочайшей, ибо редко чей взор достигал ее, следовательно, трудно надеяться, что кому-нибудь удастся заглянуть еще выше или ее превзойти». Для Гёте Шекспир – его характеры, их, вслед за Гердером, он оценивает по критериям естественности и соответствия природе: «Что может быть больше природой, чем люди Шекспира!» (Там же: 261).

Воплощением идеи шекспиризации в его драматургии стала трагедия «Гец фон Берлихинген с железной рукой» (1773) – первое значительное художественное произведение Гёте, задуманное в Страсбурге и завершенное во Франкфурте, куда он вернулся после окончания университета. В духе шекспировских хроник Гёте воссоздает историю крестьянской войны XVI века через движение Времени. Гёте изобразил Геца фон Берлихингена идеальным патриотом, открытым, бесстрашным, свободолюбивым героем, который был воспринят соотечественниками как своеобразный эталон «благородного немца», современники стремились подражать ему, а сама пьеса признана манифестом «Бури и натиска». Но в то же время, как показал Вл. А. Луков (Луков, 2006: 333), выбор сюжета и героя, сделанный Гёте, носит «руссоистский», а не шекспировский характер. Действительно, уравнивательные тенденции, противоречащие шекспировской концепции истории, культ свободы – это выражение руссоистских устремлений Гёте.

Шекспиризация не возрождала в полной мере шекспировское мировидение, она отвечала исканиям писателей последней трети XVIII века с их специфическими задачами и намерениями. В середине XIX века шекспиризации будет противопоставлена «шиллеризация». Но в конце XVIII – начале XIX в. (даже в 1820-е гг.)

противоположность шекспировской и шиллеровской систем не была еще осознана. Важнейшая причина такого позднего осознания заключалась в том, что ранняя драматургия Фридриха Шиллера (периода «Бури и натиска») была высшим выражением шекспиризации, насколько это могло быть осуществлено в XVIII в. в рамках предромантического движения.

Обстоятельно процесс шекспиризации в драматургии «Бури и натиска» рассмотрен в исследовании Стеллмахера (Stellmacher, 1964: 323–345). Нечто подобное можно сказать и относительно руссоизации, в частности применительно к драматургии немецких писателей – представителей движения «Буря и натиск». Так, несомненно воздействие творчества последователя Руссо Л. С. Мерсье на судьбы штюрмерской драматургии и теории драмы (см. об этом: Pusey, 1939). В частности, драматургический манифест «Бури и натиска» – «Заметки о театре» (Anmerkungen übers Theater, 1774) Якоба Ленца (1751–1792) носит явный отпечаток влияния вышедшего на год раньше трактата Мерсье «О театре, или Новый опыт о драматическом искусстве» («Du théâtre, ou Nouvel essai sur l'art dramatique», 1773). Тем не менее, поводом для «Заметок» стала работа над Шекспиром. В 1771 г. Ленц отправился в Страсбург, где вошел в литературный кружок Зальцмана, куда так же входили Гердер и Гёте. Их общество повлияло на литературные вкусы Ленца, он становится страстным почитателем творчества Шекспира. Свой перевод шекспировской комедии «Бесплодные усилия любви» он снабдил «Заметками о театре» (опубл. 1774). Если сам по себе перевод Ленца считается сокращенным и грубоватым, хотя он мастерски воспроизвел остроты и вообще все комическое, его «Заметки» стали воплощением «бурных» идей автора о новой эстетике драматургии. Так, анализируя учение Аристотеля о трех единствах, Ленц разграничивает древнюю «трагедию судьбы» и новую «трагедию характеров» (о шекспировском влиянии на Ленца и движение «Бури и натиска» см.: Rauch 1892; Schwarz 1971; Schwarz 1985; Brunkhorst 1973; Inbar 1979, Inbar 1982; Hilton 1981; Schäfer 1986).

Результатом шекспиризации драмы «Бури и натиска» следует рассматривать творчество молодого Фридриха Шиллера (1759–1805), прежде всего его школьную драму «Разбойники» (Die Räuber, 1781), в которой он мастерски воплощает шекспировскую силу в изображении характеров, чем она несомненно отличается от ее первоисточника – новеллы Даниеля Шубарта «К истории человеческого сердца». Постановка «Разбойников» на сцене театра в Мангейме (1782) ввела зрителей в «полуобморочное состояние», Шиллера тут же окрестили «немецким Шекспиром». Шиллер также переложил «Макбета» (1800) и написал сатирическую поэму «Тень Шекспира» в 1796 г. (Гундольф, 2015).

Именно эта шиллеровская модель шекспиризации легла в основу эстетики немецкого театра и была развита романтиками XIX в., распространилась в XX в., нашла отражение на современной сцене. Она же повлияла на взгляды представителей других европейских драматических школ и сыграла важную роль в эволюции мирового театра в целом.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Вильям-Вильмонт Н.Н. (1939) Гердер о Шекспире. Интернациональная литература.
- Гердер И.Г. (1959) Избр. соч., М., Л.
- Гёте И.В. (1980) Ко дню Шекспира. Собр. соч.: В 10 т. Т. 10. М., С. 261–264.
- Гундольф Ф. (2015) Шекспир и немецкий дух, СПб.: Владимир Даль. 591 с.
- Луков Вл. А. (2006) Предромантизм. М.: Наука.
- Макаров А. Н. (2012) Особенности творчества Г. В. Герстенберга //Известия Самарского научного центра Российской Академии наук. Т. 14. №2 (3).
- Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. (2002) //Православный торрент-трекер [Электронный ресурс] URL: <https://pravtor.ru/viewtopic.php?t=8395>
- Brunkhorst M. (1973) Shakespeares «Coriolanus» in deutscher Bearbeitung. Sieben Beispiele zum literarästhetischen Problem der Umsetzung und Vermittlung Shakespeares. Komparatistische Studien. №3. Berlin, N. Y.: de Gruyter.
- Hilton J. (1981) Shakespeare: The Emancipator of German Drama 1750–1837. History of European Ideas (Oxford), Vol. 2. №3.
- Inbar E.M. (1979) Shakespeare in der Diskussion um die aktuelle deutsche Literatur, 1773–1777: Zur Entstehung der Begriffe «Shakespearisierendes Drama» und «Lesedrama». Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts.
- Inbar E.M. (1982) Shakespeare in Deutschland: Der Fall Lenz. Tübingen: Niemeyer. (Studien zur deutschen Literatur, 67).
- Pusey W.W. (1939) Louis-Sebastian Mercier in Germany, his vogue and influence in the eighteenth century. N. Y.
- Rauch H. (1977) Lenz, Herder und die ästhetisch-poetologischen Folgen der Shakespearerezeption. Ein Theatermann – Theorie und Praxis. Festschrift zum 70. Geburtstag von Rolf Badenhausen. Hrsg. von Ingrid Nohl. München. S. 225–230.
- Rauch H. (1892) Lenz und Shakespeare. Berlin.
- Schäfer W.E. (1986) «Ehrliche Leute, die nicht nach Shakespeare-excrementen stinken» – Pfeffel und die Seinen als Gastgeber der Stürmer und Dränger. Gottlieb Konrad Pfeffel. Satiriker und Philanthrop (1736–1809). Eine Ausstellung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe in Zusammenarbeit mit der Stadt Colmar. Ausstellungskatalog. Hrsg. von der Badischen Landesbibliothek. Karlsruhe: Badischen Landesbibliothek.
- Schwarz H.-G. (1985) Shakespeare and Eighteenth-Century German Poetics. Man and Nature. L’homme et la nature. 4. S. 171–182. URL: <https://doi.org/10.7202/1011844ar>
- Schwarz H.-G. (1971) Lenz und Shakespeare. Jahrbuch der Deutschen Shakespeare – Gesellschaft West. Jg. S. 85–96.
- Stellmacher W. (1964) Grundfragen der Shakespeare-Rezeption in der Frühphase des Sturm und Drang. Weimarer Beiträge. H. 3. S. 323–345.

Захаров Николай Владимирович – доктор философии (PhD), кандидат филологических наук, директор Шекспировского центра Института фундаментальных и прикладных исследований Московского гуманитарного университета, сопредседатель

Шекспировской комиссии при научном совете «История мировой культуры» РАН.
Адрес: 111395, Россия, г. Москва, ул. Юности, д. 5, корп. 6. Тел.: +7 (499) 374-75-95.
Эл. адрес: nikoltine@yandex.ru

Zakharov Nikolay Vladimirovich, Doctor of Philosophy, Candidate of Philology,
Director, Shakespeare Center, Institute of Fundamental and Applied Research, Moscow
University for the Humanities, Cochairman, Shakespeare Committee, Scientific Council
“History of World Culture”, Russian Academy of Sciences. Postal address: 5, Yunosti St.,
Bldg. 6, Moscow, Russia, 111395. Tel.: +7 (499) 374-75-95. Email: nikoltine@yandex.ru

Для цитирования:

Захаров Н.В. Поэтика шекспиризации в немецкой драматургии XVIII–XIX вв. 2023. № 2.
С. 12–22. DOI: <https://www.doi.org/10.17805/trudy.2023.2.2>