

А. И. Жеребин

Российский государственный педагогический
университет им. А. И. Герцена

ДВА СТИЛЯ: ШИЛЛЕР И ШЕКСПИР

Статья посвящена освоению и трансформации идейно-образного содержания трагедий Шекспира в творчестве Фридриха Шиллера. Опираясь на теоретические высказывания немецкого поэта (*О наивной и сентиментальной поэзии*, 1795, переписка с И. В. Гёте и с А. В. Шлегелем), автор выявляет принципы и средства идеалистической перекодировки шекспировских мотивов в драматургии Шиллера (*Разбойники*, *Коварство и любовь*, трилогия о Валленштейне, *Мессинская невеста*) и, в особенности, в его переводе *Макбета* (1800), который рассматривается как наиболее выразительный пример перемещения подлинника в эстетическую и драматургическую систему веймарского классицизма. Там, где у Шекспира царят страсть и своеволие, чувствуется динамизм и напряженность драматической интонации, эмоциональная экспрессивность слова и предложения, у Шиллера преобладает моралистическая рефлексия, господство риторического, абстрактно-обобщенного слова, логическая завершенность ритмико-синтаксических конструкций и плавная величавость отточенной, афористической речи — все то, что сглаживает, отчасти и разжижает семантическую насыщенность стиха. В немецкой филологической науке рецепция Шекспира в Германии — традиционный предмет изучения, но в русской литературе интерес к этому вопросу отразился слабо. Между тем, шиллеровская транскрипция Шекспира имеет теоретическое значение, выходящее за рамки XIX столетия.

Ключевые слова: веймарский классицизм; вольный перевод; герменевтика; идеалистическая эстетика; рецепция; стиль; шекспиризация

1. Введение

Шекспир был воспринят молодым Шиллером на фоне культа английского драматурга, распространившегося в Германии благодаря Лессингу и Гердеру, Гёте и поэтам «Бури и натиска». Впервые Шиллер услышал о Шекспире в студенческие годы на лекциях профессора Якоба Фридриха Абея, иллюстрировавшего положения этической философии примерами из трагедий Шекспира (САФРАНСКИ 2007: 55; STRICH 1912: 28–29). Шиллер перенимает эту практику в своих первых теоретических сочинениях — диссертации *Опыт о связи животной и духовной природы*

человека (1780) и статье *О современном немецком театре* (1782). Уже здесь намечается принцип идеалистической концептуализации шекспировских образов, который Шиллер последовательно проводит затем в своих драмах.

2. Характеристика материалов и метода исследования

В немецкой филологической науке рецепция Шекспира в Германии — традиционный предмет изучения, но в русской литературе вопроса этот интерес отразился слабо. Между тем, шиллеровская транскрипция Шекспира имеет теоретическое значение, выходящее за рамки XIX в. Она во многом определила международную дискуссию о реализме, оживившуюся в середине XX в., и обозначила переход к современной интеллектуальной драме, в которой идея как принцип изображения сливается с формой, и реальность «мира героев» обретает смысл лишь в свете философской рефлексии автора. Хотя предметом влиятельной статьи С. Зонтаг *Против интерпретации* (1964) явилась критика и герменевтика, якобы, подменяющая многозначность чувственно-конкретного образа его абстрактным «смыслом»; косвенно Зонтаг актуализировала и всю проблему размежевания художественных стилей, восходящую к оппозиции «Шекспир — Шиллер».

3. Результаты исследования и их обсуждение

Увлечение молодого Шиллера Шекспиром, о котором не раз упоминают его учителя и соученики, отразилось, прежде всего, в *Разбойниках* (1781), первой из шиллеровских «драм свободы». Старый граф фон Моор, утративший способность различать добро и зло, напоминает короля Лира, философствующий злодей Франц объединяет в себе черты Яго, Ричарда III и Эдмонда, а в сентиментально-романтическом образе Амалии «встречаются» Джульетта и Офелия. Размышления Карла Моора о самоубийстве (с приставленным к виску пистолетом) воспроизводят знаменитый монолог Гамлета, «песнь Брута», исполняемая им накануне сражения, представляет собой прямую цитату из *Юлия Цезаря*, его отчаянные жалобы в финале драмы обнаруживают текстуальные соответствия с предсмертными словами Макбета. Композиция *Разбойников*, фрагментарная и многофигурная, отражает шекспиризацию немецкой драмы 1770-х гг. (Гёте, Ленц, Клиггер, Вагнер), сознательно противопоставленную ее авторами правилам классицизма. Бунт и возмущение становятся

у Шиллера художественной ценностью, французская тираномания предвосхищается немецкой эстетикой, формирующейся на шекспировской основе.

Аналогичные, хотя и менее явные шекспировские реминисценции выявлены исследователями и применительно к двум другим ранним драмам Шиллера — республиканской трагедии *Заговор Фиеско в Генуе* (1783) и мещанской трагедии *Коварство и любовь* (1784) (WÖNTLINGK 1910: 101–104; GUNDOLF 1920: 290–294). Но, учась у Шекспира, Шиллер уже с первых шагов ему изменяет. С особой отчетливостью это проявляется в шиллеровской трактовке шекспировских злодеев, представляющих так называемую «оборотную сторону» ренессансного гуманизма (ЛОСЕВ 1978: 136–137) — индивидуалистический принцип вседозволенности. Известно, что секретарь Вурм в *Коварстве и любви* представляет собой филиацию образа Яго. Он цинично плетет сложную интригу, которая губит благородных героев — Луизу Миллер и Фердинанда фон Вальтера. Но как художественный образ Вурм очень далек от Яго. В его коварстве нет ни страсти, ни гордости, ни веры в свою правду, ни протеста против обветшалой призрачной морали. Аморализм Вурма не оправдан психологически, не вытекает из логики его характера, из глубины его индивидуального и исторического существования. Шиллера интересует не личность злодея, а его злодеяние, взятое в отношении к всеобщему нравственному закону, — и психология, и история подменяются чистой этикой (БЕРКОВСКИЙ 1936: 82). О том, как трудно давалась Шиллеру его «измена» Шекспиру свидетельствует, в частности, его письмо 1785 г. другу Людвигу Хуберу: «Почему у меня все время так кружится голова, когда я поднимаю глаза на Шекспира?» (BRACKEN 1938: I, 352).

Критика XIX в. нередко упрекала Шиллера в том, что сильные характеры, подсказанные ему Шекспиром, как злодеи, так и герои, предстают у него в этической транскрипции, выступают как моралистические образцы добродетели или порока. Так, Маркс предостерегал Лассаля от идеалистического «шиллеризирования», которое подчиняет образ отвлеченной идее. Эта критика велась на фоне Шекспира, у которого чувственно-конкретный образ человека богаче идеи, им владеющей (LUKÁCS 1952: 27–34). В начале XX в. тот же взгляд на вещи воспроизводит и чрезвычайно далекий от марксистской эстетики Ф. Гундольф:

«Гамлет мыслит от того, что он страдает, Карл Моор страдает от того, что мыслит, а мыслить означает для него соотносить реальность с далеким идеалом» (GUNDOLF 1920: 295).

На протяжении полутора веков, от Гёте до Гундольфа, шекспировский герой вызывал восхищение тем, что он существует во всей полноте человеческой природы, поскольку его характер и судьба коренятся в том универсальном единстве мировой жизни, которая включает и материальное пространство социально-исторической действительности, и духовное пространство метафизической реальности. Герои Шиллера, напротив, всецело определяются их этической функцией, их отношением к трансцендентному нравственному миропорядку, который должен быть воплощен, но еще не воплощен в чувственно-материальном мире. Нравственный же миропорядок реализуется у Шиллера в идее свободы и коррелирующей с нею идее долга. Творческая эволюция Шиллера представляет собой историю перехода от Руссо к Канту, от требования внешней свободы к утверждению свободы внутренней, которая рождается в борьбе между волей и долгом, как мы видим это в его исторических драмах — *Валленштейне*, *Марии Стюарт*, *Орлеанской девице*, *Вильгельме Телле*. Первым свидетельством этого перехода явился как известно *Дон Карлос*.

После *Дон Карлоса* Шекспир продолжает оставаться для Шиллера точкой отсчета при построении его собственной, глубоко отличной от Шекспира эстетической концепции. Ее формирование отражают философско-эстетические сочинения 1790-х гг., среди которых наиболее важен трактат *О наивной и сентиментальной поэзии* (1795).

Шекспир предстает здесь как наивный поэт-реалист, противопоставленный сентиментальному поэту-идеалисту. По мысли Шиллера, полнота и богатство реальной жизни представлены в произведениях английского драматурга «из первых рук», он «бесчувственно» скрывается за своими творениями, не вступая в прямой контакт с читателем и зрителем, отказывая ему в доверительном общении от сердца к сердцу, в удовольствии созерцать «объект в субъекте». С точки зрения Шиллера, это и достоинство, и недостаток. Достоинство Шекспира Шиллер видит в том, что природа не втиснута у него в рамки классического канона, не обеднена заданной формой художественного осмысления. Недо-

статок же в том, что она не просветлена, не облагорожена ни эстетическим, ни нравственным сознанием поэта, который бросает своего читателя в пестрый круговорот жизни, но отказывается служить ему проводником (SCHILLER 1920: IV, 451).

Сохраняя критическое отношение к французскому классицизму, Шиллер противопоставляет ему не наивный реализм, к которому стремились поэты «Бури и натиска», а антикизированный идеал художественного стиля, который формируется у него в сотрудничестве с Гёте в 1790-е гг. и входит затем в историю культуры под именем «веймарской классики». Природа в смысле античной гармонии мироздания исчезла, по Шиллеру, навсегда. Новому времени дано знать природу лишь в качестве чувственно-материального мира естественной необходимости, исключаящей свободу воли. Современная поэзия, если она хочет сохранить возвышенный характер, обречена и призвана быть не «наивной», а «сентиментальной», т. е. изображать недостижимый идеал или эмпирическую действительность в свете этого идеала. Когда современный поэт ограничивается «подражанием природе», он слишком легко оказывается в плену «пошлого эмпиризма» (SCHILLER 1920: IV, 455).

Позднее, в период работы над *Валленштейном* (1799), Шиллер вновь пересматривает свой взгляд на Шекспира. Об этом свидетельствуют его высказывания в связи с трагедией *Юлий Цезарь*, которую он перечитывает совместно с А. В. Шлегелем, помогая ему в работе над переводом. Подобно романтикам, он приходит к выводу, что Шекспира отличает от французов не отсутствие формы, а особый ее характер — искусство типизации и символического обобщения (BRACKEN 1938: I, 344). Обращаясь к *Ричарду III*, Шиллер подчеркивает его сходство с «греческой трагедией» (Ibid.: 476), а в предисловии к своей *Мессинской невесте* (1803) сожалеет об отсутствии у Шекспира «древнего хора», который «без сомнения выявил бы подлинное значение его творчества» (SCHILLER 1920: XII, 154).

В отличие от Гердера и «бурных гениев», сблизивших Шекспира с традицией народного театра, Шиллер заново прочитывает его на фоне Аристотеля и, возвращаясь к точке зрения Лессинга, уточняет:

«Аристотель — настоящий загробный судья для всех тех, кто-либо рабски придерживается внешних правил, либо вообще не считает-

ся с какой бы то ни было формой. Шекспир, хотя он и сильно грешит против Аристотеля, согласуется с ним все же гораздо лучше, нежели вся французская трагедия» (BRACKEN 1938: I, 354).

Лучшим свидетельством переосмысления Шекспира под знаком веймарской классики является шиллеровский перевод *Макбета* (1799–1800), предназначенный для Веймарского придворного театра. Известно, что вначале Шиллер, слабо владевший английским языком, пользовался несколькими немецкими переводами, прежде всего Виланда и Эшенбурга, но на заключительном этапе работы отбросил переводы и освоил оригинальный текст. Результатом явилось вольное поэтическое переложение Шекспира по коду идеалистической эстетики. Упомянув перевод *Макбета* в статье *Шиллер и Расин*, Н. А. Жирмунская отмечает, что драматургические принципы Шиллера натолкнулись здесь на «весьма осязаемое сопротивление материала», и он обращается с оригиналом «гораздо свободнее», чем в переводе «Федры»: решительно упрощает сюжетную схему, исключает нескольких второстепенных персонажей, вычеркивает ряд политических и локальных аллюзий, переводит прозаические фрагменты в ямбическую форму, выравнивает и облагораживает поэтический стиль (ЖИРМУНСКАЯ 2001: 411–431). Там, где у Шекспира царят страсть и своеволие, чувствуется динамизм и напряженность драматической интонации, эмоциональная экспрессивность слова и предложения, у Шиллера преобладает моралистическая рефлексия, господство риторического, абстрактно-обобщенного слова, логическая завершенность ритмико-синтаксических конструкций и плавная величавость отточенной, афористической речи — все то, что сглаживает, отчасти и разжижает семантическую насыщенность стиха.

Вульгарное шутовство привратника, охраняющего тело злодейски убитого Макбетом короля, создает у Шекспира трагикомический контраст низкого и высокого, быта и преступления. Шиллер этот контраст отменяет, замещая его другим, единственно для него важным — между мрачной действительностью и светлым идеалом, омерзительным ночным убийством и красотой пробуждающейся природы; привратник поет у Шиллера лирическую утреннюю песню, прославляющую божье творение.

Наиболее выразительное отклонение от оригинала касается образов ведьм, предсказывающих судьбу Макбета. В пьесе

Шекспира они — хтонические существа народного мифа, символ другой, темной стороны мироздания, в котором доброе и злое сплетаются, проникают друг в друга и непостижимым образом друг друга обуславливают: «добро во зле, а зло в добре» («fair is foul, and foul is fair»). Так это и в микрокосме души Макбета, человека мистического сознания, подвластного воздействию мирового зла.

В переводе Шиллера образы ведьм переосмыслены этически. Они — не плоть от плоти иррациональной природы, а вестницы неотвратимой Немезиды и блюстительницы нравственного миропорядка, не столько эринии, возбуждающие безумие и злобу, сколько эвмениды, требующие кары за избыток земного счастья. Это влечет за собой новую трактовку образа Макбета. Шиллер интерпретирует его по модели своего Валленштейна. Подобно Валленштейну, Макбет честолюбив, но благороден и стремится к добру. Его ошибка в том, что он слишком уверовал в свою миссию и удачу, забыв о принципиальном несовершенстве чувственно-материального мира, в котором счастье — дьявольское искушение, и тот, кто ему поддастся, должен предстать перед высшим судом. Если над Макбетом Шекспира господствуют темные силы природы, то герой Шиллера подчиняется нравственному закону возмездия.

4. Заключение

Шиллер оказал значительное влияние на позднейшую рецепцию Шекспира в Германии XIX в., и не только в Германии. С одной стороны, Шекспир и Шиллер выступают как знаковые фигуры, репрезентирующие оппозицию эстетики реализма и эстетики идеализма, с другой, самый «реализм» Шекспира нередко подвергается вольной или невольной этической переоценке в духе Шиллера (ЛУКАЧ 1935: LXXIX).

Не исключено, что в конечном счете Шиллер победил Шекспира. Думая о XX в., много ли мы можем назвать произведений, в которых главным фактором художественного впечатления является чувственная непосредственность образов, чистая и неперевоаемая до конца на язык мысли? Стивен Гринблат сделал, кажется, все, чтобы включить произведения Шекспира в дискурсивное поле позднего Возрождения, в том числе в его философский контекст (GREENBLATT: 1989). Но не Шекспир, а Шиллер стал для последующих эпох, по выражению Л. Гинзбург, осново-

положником «поэзии мысли», основанной на синкретизме философского и художественного начал. Одним из поздних свидетельств этой победы Шиллера над Шекспиром явилась статья Сьюзен Зонтаг *Против интерпретации*, написанная в 1964 г. (SONTAG 1966: 9–18). Ни имени Шекспира, ни имени Шиллера Зонтаг не называет — это вообще не ее материал. Но когда она защищает чувственную полноту эстетического переживания от подмены ее призрачным миром «смыслов», а интерпретацию называет мутью интеллекта искусству, это касается не только критики, но и того шиллеровского, анти-шекспировского стиля, в котором художественная форма насквозь проникнута и определена этической мыслью и мысль выступает как принцип изображения эмпирической действительности. После Шиллера чувственная непосредственность образов, чистая и непереводимая на язык абстрактной мысли, становится исключением. Полная переводимость с языка искусства на язык философии и в обратном направлении — это не злая воля критики, а сознательная установка современного художника, и восходит она именно к Шиллеру.

Список литературы / Zitierte Literatur / References

- Берковский Н. Я.* Эволюция и формы раннего реализма на Западе // Н. Я. Берковский (ред.). Ранний буржуазный реализм. М.; Л.: Гослитиздат, 1936. С. 7—104. [Berkovskiy, Naum Ya. (1936) *Evolutsiya i formy rannego realizma na Zapade* (The Evolution and Forms of early Realism on the West). In Berkovskiy, Naum Ya. (ed.) *Ranniy burzhuznyy realizm* (Early Bourgeois Realism). Moscow; Leningrad: Goslitizdat Publ., 7—104. (In Russian)].
- Жирмунская Н. А.* Шиллер и Расин // Н. А. Жирмунская. От барокко к романтизму. Статьи о французской и немецкой литературах. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2001. С. 411—431. [Zhirmunskaya, Nina A. (2001) *Shiller i Rasin* (Schiller and Racine). In Zhirmunskaya, Nina A. *Ot barokko k romantizmu. Stat'i o frantsuzskoy i nemetskoj literaturakh* (From Baroque to Romanticism. Articles on French and German literature). Saint Petersburg: Philological faculty of Saint Petersburg State University, 411—431. (In Russian)].
- Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1978. [Losev, Aleksey F. (1978) *Estetika Vozrozhdeniya* (Aesthetics of the Renaissance). Moscow: Mysl' Publ. (In Russian)].
- Лукач Г.* Шиллер как эстетик // Ф. Шиллер. Статьи по эстетике. М.; Л.: Academia, 1935. С. VII—LXXXIII. [Lukach, Georg. (1935) *Schiller*

- как estetik (Schiller as an Aesthetician). In *F. Schiller. Stat'i po estetike* (F. Schiller. Articles on Aesthetics). Moscow; Leningrad: Academia, VII—LXXXIII. (In Russian)].
- Сафрански Р. Шиллер, или Открытие немецкого идеализма. М.: Текст, 2007. [Safranski, Rüdiger. (2007) *Shiller, ili Otkrytiye nemetskogo idealizma* (Schiller, or The Discovery of German Idealism). Moscow: Tekst. (In Russian)].
- Böhtlingk, Arthur. (1910) *Schiller und Shakespeare*. Leipzig: Eckardt Verlag.
- Bracken, Ernst. (ed.) (1938) *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*. In 2 Bd. Berlin: Deutsche Buchgemeinschaft.
- Greenblatt, Stephen. (1989) *Shakespearean negotiations: The circulation of social energy in Renaissance England*. Berkeley: University of California Press.
- Gundolf, Friedrich. (1920) *Shakespeare und der deutsche Geist*. Berlin: G. Bondi Verlag.
- Lukács, Georg. (1952) *Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker*. Berlin: Aufbau-Verlag.
- Schiller, Friedrich. (1920) *Sämtliche Werke*. In 12 Bd. Leipzig: Tempel-Verlag.
- Zontag, Susan. (1966) *Against interpretation: And other essays*. New York: Dell Publ.
- Strich, Fritz. (1912) *Schiller. Sein Leben und sein Werk*. Leipzig: Tempel-Verlag.

Aleksey I. Zherebin
Herzen Russian State Pedagogical University

Two Styles: Schiller and Shakespeare

This article focuses on the development and transformation of the ideas and images of Shakespeare's tragedies in Friedrich Schiller's works. Based on the theoretical statements of the German poet (On Naive and Sentimental Poetry, correspondence with Goethe and A. Schlegel), I discuss the principles and means of idealistic recoding of Shakespeare's motifs in Schiller's dramas (The Robbers, Fiesco, Intrigue and Love, Wallenstein trilogy, The Bride of Messins) and, in particular, in his translation of Macbeth (1800). The latter is considered to be the most vivid example of how the original is transformed when it is placed into the aesthetic and dramatic framework of Weimar classicism. Where in Shakespeare's works passion and wilfulness reign, and one feels the dynamism and tension of dramatic intonation, the emotional expressiveness of words and sentences, in Schiller's works his moralistic reflection prevails, with the dominance of the rhetorical, abstract and generalized wording, the logical completeness of

polished rhythm and syntax as well as aphoristic speech. All of it tunes down the semantic richness of the verse. In German philological science, the reception of Shakespeare in Germany is a traditional subject of study, but in Russian literature, interest in this issue has been poorly reflected. Meanwhile, Schiller's transcription of Shakespeare has a theoretical significance that goes beyond the 19th century.

Keywords: Weimar classicism; free translation; hermeneutics; idealistic aesthetics; reception, style; "Shakespeareization"

Для цитирования:

Жеребин А. И. Два стиля: Шиллер и Шекспир // Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов. 2022. № 19. С. 438—447.

DOI: 10.47388/2782-2605/lunn2022-19-438-447.

To cite this Article:

Zherebin, Aleksey I. (2022) Dva stilya: Shiller i Shekspir (Two Styles: Schiller and Shakespeare). *Russkaya germanistika: Yezhegodnik Rossiyskogo soyuza germanistov* (Germanic Philology in Russia: Yearbook of the Russian Union of Germanists), 19, 438—447. (In Russian).

DOI: 10.47388/2782-2605/lunn2022-19-438-447.

Статья поступила в редакцию 13.02.2022; принята к публикации 14.03.2022

The article was submitted 13.02.2022; accepted for publication 14.03.2022