

**Е. М. Луценко**

ORCID: 0000-0002-1993-0983

✉ [lutsenko.voplit@yandex.ru](mailto:lutsenko.voplit@yandex.ru)

*Российская академия народного хозяйства  
и государственной службы при Президенте РФ  
(Россия, Москва)*

## НАВСТРЕЧУ ШЕКСПИРУ, или ВЫЗОВ «САМОНАДЕЯННОМУ» ПРОСВЕЩЕНИЮ (ШЕКСПИР В ТРАКТОВКЕ А. В. ШЛЕГЕЛЯ)

**Аннотация.** Впервые на русском языке публикуется одна из лекций о Шекспире из «Чтений о драматическом искусстве» А. В. Шлегеля. Размышляя о Шекспире с точки зрения теории романтической драмы, Шлегель вступает в спор с предшествующей традицией — с классицистами, считавшими английского драматурга варваром и дикарем, так как в своих пьесах он не следует правилам трех единств. Вторя Лессингу, утверждавшему, что классицисты неверно трактуют заветы Аристотеля, Шлегель призывает критиков и простых читателей прислушаться к голосу елизаветинской эпохи, а не оценивать творчество Шекспира с позиции своего века, тем самым навязывая другой эпохе принципы, ей чуждые. Рассуждая о становлении европейского театра, он также указывает на близость испанской и английской традиций в противовес традициям французской и итальянской. В «Чтениях о драматическом искусстве» Шлегель использует еще не знакомый XIX веку сравнительно-исторический метод, теоретические постулаты которого будут впоследствии изложены Гёте, впервые заговорившим о принципе всемирности в отношении литературы и ее наследия и о влиянии Шекспира на развитие мирового театра.

**Ключевые слова:** А. В. Шлегель, Вольтер, Шекспир, театр, романтическая драма, сравнительно-исторический метод

**Благодарности.** Статья подготовлена в рамках выполнения научно-исследовательской работы государственного задания РАНХиГС.

**Для цитирования:** Луценко Е. М. Навстречу Шекспиру, или Вызов «самонадеянному» Просвещению (Шекспир в трактовке А. В. Шлегеля) // Шаги/Steps. Т. 8. № 1. 2022. С. 240–252. <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-1-240-252>.

*Статья поступила в редакцию 29 ноября 2021 г.*

*Принято к печати 5 января 2022 г.*

E. M. Lutsenko

ORCID: 0000-0002-1993-0983

✉ [lutsenko.voplit@yandex.ru](mailto:lutsenko.voplit@yandex.ru)

*The Russian Presidential Academy  
of National Economy and Public Administration  
(Russia, Moscow)*

## ONE STEP CLOSER TO SHAKESPEARE OR A COMPLETE DEFIANCE OF THE ARROGANT ENLIGHTENMENT (SHAKESPEARE IN A. W. SCHLEGEL'S INTERPRETATION)

**Abstract.** A lecture on Shakespeare from *Vorlesungen über dramatischen Kunst und Literatur* (“Lectures on Dramatic Art and Literature”) by A. W. Schlegel is published in Russian for the first time. Reflecting on Shakespeare from the point of view of romantic drama, Schlegel challenges the ideas of French classicists who considered Shakespeare a drunken barbarian and a savage as in his works he didn't follow the principles described by Aristotle in his “Poetics”. Echoing Lessing who believed that Voltaire and the classicists were wrong in their understanding of Aristotle, Schlegel encourages critics and readers to carefully listen to the voice of the Elizabethan epoch and not to judge Elizabethans from the viewpoint of their century, thus imposing upon Shakespeare's epoch rules and ideas weird and unknown to it. Schlegel also discusses the making of national theatre traditions in Europe and shows the affinity between the English and the Spanish theatre as opposed to the French and Italian ones. In his “Lectures” Schlegel widely uses the comparative method, as yet unknown to the epoch: its theoretical ideas would later be formulated by Goethe who was the first to speak of the dominance of world literature over national tradition and of Shakespeare's influence on the development of world theatre (“Shakespeare und kein Ende”).

**Keywords:** A. W. Schlegel, Voltaire, Shakespeare, theatre, romantic drama, comparative method

**Acknowledgements.** The article was written on the basis of the RANEPА state assignment research programme.

**To cite this article:** Lutsenko, E. M. (2022). One step closer to Shakespeare or a complete defiance of the arrogant Enlightenment (Shakespeare in A. W. Schlegel's interpretation). *Shagi / Steps*, 8(1), 240–252. (In Russian). <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-1-240-252>.

*Received November 29, 2021*

*Accepted January 5, 2021*

На протяжении нескольких столетий (с XVII по XIX) переводы и переделки шекспировских пьес являлись важной движущей силой для развития национальных европейских традиций как в литературе, так и в театре. В XVIII–XIX вв. изучению пьес Шекспира и их потенциала сопутствовала идея осознания различий национальных традиций. Особая роль в сравнительном изучении западноевропейской драматургии и осмыслении влияния Шекспира на становление национальных традиций принадлежала Г. Э. Лессингу и А. В. Шлегелю.

В 1801 г. Август Вильгельм Шлегель был приглашен в Берлинский университет, где в течение трех лет читал курс лекций по изящным искусствам, обосновывая важность эстетических и исторических критериев для восприятия искусства. В 1808 г. в Вене он вел другой курс — по истории драматургии (от древних греков до современности), в котором систематизировал взгляд немецких романтиков на мировую литературную традицию. Лекции Шлегеля, опубликованные в 1884 г. как «Чтения о драматическом искусстве», принесли ему общеевропейскую известность.

В «Чтениях о драматическом искусстве» особое место уделяется драматургии Шекспира. Если, указывая на близость английского и немецкого театров, Лессинг сравнивал их с театром французского классицизма, строгие нормы которого противоречат истинным предписаниям Аристотеля, то Шлегель противопоставляет французской и итальянской театральной традициям испанскую и английскую. Обнаружив связь испанской и английской традиций, развивавшихся независимо друг от друга, Шлегель указывает на необычность данного схождения ввиду разницы национального характера и различий в стилистике, подчеркивая, что причины «сближения лежат <...> в сокровенной сущности поэзии» (лекция 25). Кроме того, общность эта держится не только на пренебрежении к принципу трех единств и смешению трагических и комических элементов, но и на нежелании этих культур использовать навязанные извне правила.

В 25-й лекции Шлегеля ярко проявляется сравнительно-историческая концепция, абсолютно новая для его эпохи. Если культурный опыт развития той или иной театральной традиции на раннем этапе ее развития не запечатлен историками и критиками, то этот пробел восполним за счет сравнительного принципа, полагает Шлегель, рассуждая о древнегреческом театре. Этот же постулат он применяет и к Шекспиру. Шлегель не только выстраивает хронологический принцип в рецепции Шекспира — от его современников до настоящего времени, — но и осмысляет, почему менялось восприятие пьес английского драматурга. Объяснение того, почему Шекспир не варвар и не пьяный дикарь, каковым его считали Вольтер и Поуп, связано прежде всего с пониманием ценностей его эпохи — нравов елизаветинского театра и условности шекспировского театра.

Вступая в спор с «самонадеянными» авторами Просвещения, в частности с Вольтером и Поупом, Шлегель доказывает, что нельзя подходить к изучению искусства с мерками своего времени. Если для классицизма важнейшим принципом является принцип подражания, то это совершенно не означает универсальности и всеохватности его применения. Важнейшее значение для Шлегеля и его эпохи, напротив, имеет свобода мышления, отсутствие рамок и

ограничений. Естественность новизны противопоставляется им механистической подражательности.

Новый взгляд на Шекспира связан у Шлегеля прежде всего с уяснением того, что представляет собой романтическая поэзия. Для объяснения этого феномена Шлегель использует метафору — она есть «выражение тайного влечения к хаосу, сокрытого на груди вселенского порядка». Именно в этом аспекте следует изучать и трактовать творчество Шекспира, полагает немецкий философ.

Рассуждая о немецкой рецепции Шекспира, Шлегель мыслит исторически и опирается на принцип хронологии — первым, кто в Германии выступил в защиту Шекспира, стал, по его мнению, Лессинг, однако Лессинг практически не видел Шекспира на немецкой сцене и потому его разыскания неполны; его примеру последовали Гердер («Заметки о немецком искусстве»), Гёте (фрагмент из «Вильгельма Мейстера») и Тик («Письма о Шекспире»).

«Чтения о драматическом искусстве» на русский язык полностью не переводились. Фрагменты из этого развернутого сочинения были опубликованы по-русски в сборнике «Литературная теория немецкого романтизма» в переводе Т. И. Сильман [Берковский 1934]. Отрывок из «Лекции 25» опубликован нами в антологии «Литературная компаративистика» [Шайтанов 2021].

В настоящем издании лекция 25 публикуется на русском языке целиком. Текст печатается по изданию 1967 г. [Schlegel 1967].

## **А. В. Шлегель**

### **Лекция 25 из «Чтений о драматическом искусстве»**

Теперь в соответствии с намеченным ранее планом мы переходим к рассмотрению английского и испанского театров. В предыдущих лекциях мы уже неоднократно вскользь касались обеих традиций: отчасти чтобы осветить другие вопросы через сопоставление с ними, отчасти чтобы показать влияние испанцев и англичан на развитие драматургии. У этих наций богатая театральная традиция: и те и другие дали миру немало плодovitых и даровитых авторов, среди которых даже малоизвестные и второстепенные сочинители в целом обнаруживают редкую способность к драматическому искусству и проникновению в суть театрального дела. Английский и испанский театр не ощутили на себе влияние театра итальянского или французского, так как развивались самостоятельно, от избытка внутренней энергии; попытки вернуть их в русло подражания авторам античности и французским драматургам либо оказались безуспешными, либо были предприняты слишком поздно, во времена заката драмы. Становление двух театров проходило независимо друг от друга: испанские поэты не знали английских, и даже в более зрелый и самый значительный период развития английского театра я не смог обнаружить следов знания англичанами испанских пьес (хотя испанский рыцарский роман, конечно, был известен); переводы из Кальдерона на английский язык относятся ко времени правления Карла II.

За время существования человечества столько знаний было передано из поколения в поколение и от одной нации к другой (при том, что человеческий ум в

целом изобретает новое крайне медленно), что оригинальность в любой области духовной деятельности всегда редкий феномен. Нам очень любопытно, как деятельным умам вновь удается открыть миру что-то новое (даже несмотря на то, что многое уже изобретено до них), как им удается заложить основы нового здания на родной земле, используя для строительства свои собственные строительные материалы и средства. Мы отчасти разделяем радость их успеха, наблюдая за их достижениями, — от первых беспомощных попыток и поисков до готового шедевра. Мы бы насладились радужной перспективой развития греческого театра, если бы видели его историю с самых первых, не дошедших до нас этапов его становления, которые никто не пожелал запечатлеть; впрочем, теперь, сравнив произведения Эсхила и Софокла, можно легко получить представление о той эпохе. Греки никогда не следовали другим народам в драматическом искусстве и не перенимали чужую традицию; их театр отличался самобытностью и аутентичностью и потому просуществовал так долго и оказал такое влияние на последующее развитие драматургии. Однако как только греки начали подражать своим же предшественникам, а именно когда александрийские поэты стали писать пьесы по модели великих трагиков древности, театр неминуемо пришел в упадок. Обратный процесс проходил у римлян: заимствовав форму и содержание пьес у греков, они никогда не пытались мыслить самостоятельно или выразить свою точку зрения и поэтому занимают весьма незначительное место в истории драматического искусства. Среди наций современной Европы только англичане и испанцы (немецкий театр до сих пор находится на этапе становления) обладают в наши дни подлинно национальным театром, достигшим периода зрелости.

Критики, ратующие за подражание античности, полагают, что в поэзии, как и в других видах искусства, можно добиться успеха только путем подражания древним, и утверждают, что пьесам англичан и испанцев, не следующих по этому пути и не подаривших театру ничего, кроме случайных пьес, в которых есть лишь отдельные удачные места, в целом свойственны варварская бесформенность и дурновкусие. Хотя в начале лекций мы уже касались этого вопроса, сейчас рассмотрим его более подробно.

Если вышесказанное верно, то великие драматурги Англии и Испании, Шекспир и Кальдерон, сильно уступали бы древним: их творения не имели бы ценности для теории драмы, мы бы в крайнем случае вспоминали о них как об авторах причудливых и странных — в силу тех художественных приемов, что они использовали; своеобразие этих двух наций, не признававших правил, неизбежно привело бы их к такой неограниченной свободе выражения, что они навсегда остались бы лишь на обочине искусства. Однако подобная идея — при более пристальном рассмотрении — является чрезвычайно спорной. Поэтический дух, хотя и свободно движется внутри своих истинных границ, тем не менее требует ограничения; при изобретении стихотворного размера это прочувствовали все нации; он существует по законам, выводимым из его же собственной сути, иначе его сила выветрится в бескрайней пустоте.

Произведения гения, следовательно, не могут существовать вне формы, но это не страшно. Однако, оправдывая необходимость формы, нужно понимать точное значение данного слова, так как многие критики (особенно те, кто настаивают на строгих правилах) воспринимают форму исключительно технически, не вдаваясь в суть. Форма является механической, когда она извне произвольно внедряется в материал, не определяя его свойства; такова, к примеру, мягкая масса, отлитая в форму в процессе отвердевания. Естественная же форма дарована природой, она развивается изнутри и приобретает сущностные признаки одновременно с раз-

витием плода. Мы везде обнаруживаем такие формы в природе у целого ряда процессов — от кристаллизации соли и минералов до растений и цветов и вплоть до черт человеческого лица. В изящных искусствах так же, как и в природе (а она лучший художник), все истинные формы органичны, то есть определяются качеством творения. Одним словом, форма есть не что иное, как важнейший облик вещи, который, не будучи уничтоженным пагубной случайностью, дает верное представление о скрытой в нем сути.

Следовательно, непреходящий дух поэзии, заново являясь на свет и всякий раз переселяясь в новое тело, формируется из питательного вещества новой эпохи, а потому должен менять форму. Формы варьируются в зависимости от вектора поэтического смысла, и, когда мы называем новые виды поэзии старыми родовыми названиями, опираясь на смысл этих понятий, ссылаться при этом на авторитет классической античности в целом неправомерно. Не следует судить человека законами той страны, к которой он не имеет отношения. Мы можем со всей смелостью утверждать, что большинство произведений английских и испанских драматургов в понимании древних не являются ни трагедиями, ни комедиями, ибо они суть романтические драмы; что театр, в своем становлении не знавший и не желавший ничего знать о чужестранных моделях, обладает своим неповторимым своеобразием. Без сомнения, он разительно отличается от театров других наций, имевших перед глазами общую модель для подражания, и стоило бы удивиться иному положению дел. Но когда у двух наций, столь различных по физическим, моральным, политическим и религиозным соображениям, как англичане и испанцы, театр (в обеих странах его зарождение происходит одновременно, но безотносительно друг друга) обладает наряду с внешними и внутренними различиями абсолютно поразительными чертами сходства, внимание даже самых беззаботных критиков должно быть обращено на этот феномен; здесь сама собой возникает догадка о том, что в развитии обеих драматических традиций превалирует аналогичный или по крайней мере родственный принцип. Между тем, насколько мне известно, никто никогда не сравнивал английские и испанские драмы с пьесами, в основе которых лежит принцип подражания древним. Если бы мы могли воскресить из мертвых, с одной стороны, земляка Шекспира и его разумного поклонника, а с другой — почитателя Кальдерона, и предложить им познакомиться с произведениями иноязычного поэта, они бы, разумеется, рассмотрев предложенный текст скорее с национальной, чем с общечеловеческой точки зрения, с трудом поняли бы его и высказали бы немало возражений. В этот момент в разговор обязательно должен вмешаться критик, способный примирить обе стороны (лучше всего немец, не принимающий сторону ни англичан, ни испанцев и все же расположенный дружелюбно к обеим нациям и не завидующий величии других стран). Общность английского и испанского театров состоит не только в полном пренебрежении к единству места и времени и соединению трагического и комического; нежелание или неспособность этих наций соответствовать правилам (в понимании некоторых критиков это одно и то же) можно, разумеется, рассматривать как свидетельство исключительно негативного свойства. Однако причины их сближения лежат глубже, в сокровенной сущности поэзии, в глубинных отношениях, в которых каждое отклонение от формы продиктовано истинной и неизбежной необходимостью. Что у них действительно общего, так это дух романтической поэзии, проявляющий себя в драматической форме. До своего упадка в начале XVIII века испанский театр с некоторыми оговорками может быть назван романтическим; английский же являлся таковым лишь во времена Шекспира, своего основателя и величайшего ма-

стера, — у более поздних поэтов романтические принципы выражены слабее или же совсем не прослеживаются, при том что дух романтической драмы все еще силен. Манера письма обеих наций, одной северной, а другой южной (английской — наделенной мрачным воображением, испанской — предельной накаленностью чувств; одной — обладающей задумчивой серьезностью, погруженностью в себя, другой — выражающей бурю страстей) будет подробно объяснена в конце раздела при рассмотрении различий и сходств между Шекспиром и Кальдероном, двумя поэтами, которых по праву называют великими.

Об истоках и сущности романтического я размышлял в моей первой лекции, здесь я лишь кратко коснусь этого вопроса. Античное искусство и поэзия строго разграничивают разнородные понятия; романтическое же восхищается неразрывным соединением противоположных начал: природа и искусство, поэзия и проза, серьезное и развлекательное, воспоминание о событии и ожидание оно, духовное и чувственное, земное и небесное, жизнь и смерть — все это соединено самыми тесными связями. Как в размеренных мелодиях законодателей моды прошлого отразились обязательные правила их построения (среди них, к примеру, Орфей, который, согласно преданию, первым попытался приручить человечество, смягчив его душу), так и античные поэзия и искусство сами по себе суть ритмические законы, гармонично распространяющие исконные предписания мира, подчиненного прекрасному порядку и несущего в себе вечные образы вещей. Романтическая поэзия, напротив, есть выражение тайного влечения к хаосу, сокрытого на груди вселенского порядка и вечно борющегося за новое и чудесное рождение: в ней животворящий дух подлинной любви вечно воспаряет над водами. Первые, более простые и ясные, близки по своей природе извечному совершенству ее прекрасных работ; последняя — несмотря на меньший авторитет, более приближается к раскрытию секрета вселенной. Ибо, по замыслу творца, хотя и можно охватить каждый объект по отдельности, но ничто не существует само по себе. Восприятие целостно и одновременно.

Теперь о том, что касается поэтических жанров, которыми мы преимущественно занимаемся. Античная трагедия подобна скульптуре: фигуры выражают характеры людей, расположение объектов — действие; данные характеристики в обоих случаях — важный объект нашего рассмотрения. Романтическая драма, напротив, представляет собой большое полотно, где кроме фигур и движения нужно изобразить окружающую обстановку — показать не только ближайшие к нам объекты, но и объемную перспективу, и все это — в магическом освещении, которое так или иначе формирует наше впечатление.

Такая картина менее статична и ограничена рамками, чем скульптура, так как это лишь фрагмент зрительной сцены мира. Однако художник так прорисовывает передний план и так концентрирует свет в центре своего полотна, что за счет света и других средств выразительности удерживает наше внимание на своем творении так, чтобы мы не упустили ничего важного и не выскользнули за пределы изображаемого.

В передаче фигур художник не может соперничать со скульптором, так как первый рисует обманчивый образ исключительно в одном ракурсе; однако благодаря полутонам, отражающим тончайшие оттенки выражения лица, в картине больше жизни, чем в скульптуре. Изображая человеческий взгляд, который скульптура, в отличие от картины, не может передать в совершенстве, художник дает нам возможность глубже проникнуть в замысел его творения и уловить тончайшее душевное движение. Наконец, ее волшебство позволяет нам увидеть в физических объектах наименее телесное, а именно свет и воздух.

То же самое присуще и романтической драме. В отличие от античной трагедии она не столь однозначно отбирает из жизненных событий серьезное и драматическое, показывая пестроту жизни во всех ее проявлениях. Возникает ощущение, что она изображает явления, слабо связанные меж собой. Однако, отвечая бессознательной потребности фантазии, она побуждает нас погрузиться в созерцание мира событий и явлений, который благодаря своей композиции, понятию перспективы, колориту и освещению приобретает одухотворенный вид. Романтическая драма дарует открытой перспективе духовное начало.

Разнообразие времени и места (вероятно, влияющих на душевное состояние героев и показывающих — в театральной перспективе — предметы, находящиеся в отдалении или же полускрытые от зрителя), контраст между серьезным и развлекательным (вероятно, при соблюдении должной пропорции) и, наконец, смешение диалогических и лирических элементов (благодаря которым поэт может с большим или меньшим совершенством наделить своих персонажей поэтическими чертами) — таковы, по моему убеждению, не только вольности, но и истинные красоты романтической драмы. В этих и других особенностях испанские и английские пьесы, достойные называться романтическими, очень похожи, хотя и различаются в иных характеристиках.

Начнем с английского театра, потому что он раньше достиг зрелости, нежели испанский. В обоих случаях мы будем прежде всего говорить о Шекспире и о Кальдероне, при этом ракурс рассмотрения будет различаться. Поскольку Шекспир — первый прославленный английский драматург, то все замечания, сделанные нами относительно ранних или современных ему пьес на английской сцене, будут сделаны в обзоре его творчества. У Кальдерона же, наоборот, много предшественников, он венчает и в то же время завершает испанскую театральную традицию.

Обусловленное логикой моего плана желание вкратце рассказать о поэте, изучению творчества которого я посвятил долгие годы, ставит меня в затруднительное положение. Не знаю, с чего начать, так как никогда не смогу закончить, если решу сказать все, что чувствую и о чем думаю при изучении его произведений. Вероятно, как и всякое тесное общение с определенным человеком, близкое знакомство с поэтом не позволяет нам поставить себя на место тех, кто впервые открывает для себя его творения, — мы слишком хорошо знаем его, чтобы судить о нем по первому впечатлению. Напротив, зная черты его творчества, его сокровенные взгляды, понимая значение его текстов, мы должны составить о нем представление более точное, чем другие.

Шекспир — гордость нашей нации. Один ныне покойный поэт по праву назвал его «гением Британских островов». Современники боготворили Шекспира. В XVII веке, в период пуританского фанатизма, наложившего строгий запрет на искусство как на проявление свободного духа, а также во время правления Карла II пьесы Шекспира либо вообще не исполняли, либо ставили на сцене с большими искажениями, а потому слава драматурга на время померкла, чтобы еще ярче воссиять в начале прошлого столетия и излучать яркий свет в наши дни; в грядущих столетиях — я в этом абсолютно убежден — слава Шекспира, словно мощная альпийская лавина, устремится вперед, набирая обороты. Если говорить об изучении Шекспира в Европе, то именно немцы, прочитав Шекспира, были первыми энтузиастами, всерьез взявшимися за его натурализацию. В Южной Европе трудности языка Шекспира и невозможность адекватной передачи оттенков значений остаются, пожалуй, непреодолимым препятствием для широкого признания текстов

драматурга<sup>1</sup>. В Англии великие актеры соперничают друг с другом в сценической интерпретации шекспировских характеров, издатели — в выпуске роскошных изданий его работ, художники — в изображении шекспировских сюжетов на своих картинах.

Шекспира, подобно Данте, здесь неизменно и порой слишком назойливо почитают не меньше, чем классического автора античности. Старинные издания его текстов тщательно сверялись, обнаруженные ошибки выверялись и исправлялись, литература его времени, давно забытая, вновь становилась предметом интереса с одной лишь целью — объяснить с ее помощью значение шекспировских метафор и аллюзий. Один за другим комментаторы Шекспира сменяли друг друга, и было их столько, что из их прений, ниспровергающих статей и суждений можно составить значительную библиотеку. Эти усилия, без сомнения, заслуживают похвалы и признательности, в особенности разыскания в области источников шекспировских пьес и театральных постановок в Англии разного времени и т. п. Несмотря на уважительное отношение к данным исследованиям, я во многих случаях должен выразить несогласие с мнением комментаторов и уж совершенно отмежеваться от тех критиков, которые осмеливаются судить о Шекспире как таковом и порицать его. Если сказать коротко, почти нигде в их рассуждениях нет истины и глубины, эти критики кажутся мне лишь косноязычными переводчиками, выражающими идею всеобщего восхваления и восхищения своими современниками. Возможно, в Англии есть те, кто думает так же; по крайней мере один поэт-сатирик, описывая отношение критиков к Шекспиру, представил Шекспира Актеоном, загнанным до смерти своими же собаками; пародируя Овидия при толковании этого образа, одну из писавших о великом поэте дам он называет болтливой Лициской<sup>2</sup>.

Мы хотели бы прежде всего опровергнуть неверные факты, дабы расчистить место для собственных размышлений и сконцентрироваться на них, ни на что более не отвлекаясь.

Из всех сообщений о Шекспире, дошедших до нас, можно заключить, что современники почитали его как гения, они чувствовали и понимали шекспировское творчество лучше своих потомков. Одно из стихотворений в честь автора, каковые часто сопровождали книги в те времена, предпосланное раннему изданию Шекспира и принадлежащее неизвестному автору, содержит столь прекрасные и хвалебные строки, какие редко звучали в адрес какого-либо поэта<sup>3</sup>. Вскоре, однако, широкое распространение получила идея о том, что Шекспир — грубый варвар, растекавшийся бессвязной мыслью по поводу и без повода. Бен Джонсон, младший современник и соперник Шекспира, безуспешно в поте лица борющийся за то, чтобы на английской сцене шли пьесы, основанные на подражании античности, а не романтические драмы, полагал, что Шекспир недостаточно правил свой текст и, не имея хорошего образования, был обязан в большей степени своей природе, нежели мастерству. Образованный педант Мильтон разделял точку зрения Джонсона: «Наш нежный Шекспир, дитя воображения, / Шебечет свои родные

<sup>1</sup> Эта же проблема касается также и Франции; вряд ли можно предположить, что перевод может в полной мере отразить оригинал. Мадам Монтегю в достаточной мере показала, насколько неудачен — даже у Вольтера — перевод нерифмованным александрийским стихом нескольких отрывков из «Гамлета» и первого акта «Юлия Цезаря».

<sup>2</sup> Лициска (Личиска) — служанка Филомены в «Декамероне» Боккаччо, которая своими грубоватыми репликами не раз вторгается в обсуждение рассказа. — *Примеч. переводчика.*

<sup>3</sup> Начальные строки этого стихотворения таковы: «A mind reflecting ages past», написано: I. M. S.

лесные песни дикаря»<sup>4</sup>. Однако большая заслуга Мильтона состоит в том, что он почувствовал и признал медоточивость языка Шекспира — качество, до сих пор не оцененное по достоинству. Современные издатели и в своих предисловиях, напоминающих риторические упражнения в похвале поэту, и в отдельных замечаниях идут еще дальше. Вынося суждение о шекспировском творчестве на основе принципов, чуждых шекспировскому времени, они не только обвиняют Шекспира в несоблюдении правил, но при случае уличают его в противоречивости, аграмматичности, нелепости и извращенной развязности стиля. Поуп утверждает, что Шекспир писал одновременно и лучше, и хуже любого автора. Сцены и пассажи, не соответствовавшие его ограниченному вкусу, Поуп считал актерскими вставками; из лучших побуждений он представил бы нам изуродованного Шекспира, если бы к нему прислушались.

А следовательно, нечего и удивляться, что иностранцы (кроме немцев<sup>5</sup>), ничего не зная о Шекспире, развивали эти идеи. Они называли шекспировские пьесы чудовищами, рожденными воспаленным сознанием варварского века; Вольтер подвел итог этим рассуждениям с особенной убедительностью, заметив, что «Гамлет», истинный шедевр поэта-философа, «кажется произведением пьяного дикаря». Иностранцам, в частности французам, чье представление об античности и Средневековье таково, что можно подумать, будто каннибализм в Европе закончился только в эпоху Людовика XIV, вероятно, нравилась такая точка зрения, что им простительно. Однако то, что англичане присоединились к клевете на величайшую эпоху в их истории, заложившую основы национального величия Англии, совершенно непостижимо. Расцвет шекспировского творчества пришелся на вторую половину царствования королевы Елизаветы и первые годы правления Якова I — монархов хорошо образованных, высоко ценивших книги. Политические связи современной Европы, благодаря которым переплелись пути разных государств, начали развиваться за век до этого. Судьбу протестантизма в Англии решило восхождение на престол королевы Елизаветы — следовательно, привязанность к прежней вере не может служить доказательством всеобщего невежества. Таково было рвение к изучению наследия древних, что и придворные дамы, и сама королева знали латынь и греческий и даже говорили по-латыни — уровень образованности, утраченный европейским двором сегодняшнего времени. Судходство и торговля, которую англичане вели со всеми четырьмя частями света, позволили им познакомиться с традициями и нравами разных наций. Оказалось, что раньше они были более терпимы к обычаям других народов, чем сейчас. Италия уже явила миру лучших своих авторов, и потому англичане переводили с итальянского и успешно справлялись с поэтическими переводами. Испанцы тоже были хорошо знакомы англичанам: доподлинно известно, что «Дон Кихота» в Англии прочитали сразу после того, как роман вышел в свет. Бэкон, основоположник современного экспериментального знания, человек, в портфеле которого всегда лежали лучшие тексты, которые философия XVIII века удостоивает называться этим именем, был современником Шекспира. Как автор он прославился только после

<sup>4</sup> В стихотворении Мильтона «Аллегро» местоимение «наш» (*our*) отсутствует: «*Our sweetest Shakespeare, fancy's child*». — *Примеч. переводчика*.

<sup>5</sup> Лессинг был первым, кто говорил о Шекспире в благопристойных тонах, но он, к сожалению, сказал весьма немного, так как во время работы Лессинга над «Гамбургской драматургией» Шекспира все еще не было на нашей сцене. Затем о нем написал Гердер в «Заметках о немецком искусстве», Гёте в «Вильгельме Мейстере» и Тик в «Письмах о Шекспире» («Поэтический журнал», 1800).

смерти, однако сколько идей витало в воздухе прежде, чем появился такой мыслитель! Многие области знания с тех пор сильно шагнули вперед, но они непригодны для изучения поэзии; химия, механика, производство, земледовство и наука о государстве — все это науки, изучив которые, не станешь поэтом. В одной своей работе<sup>6</sup> я написал о самонадеянности так называемого века Просвещения, эпохи, смотрящей с таким презрением на предыдущие столетия. Я показал, что по своей сути эти идеи поверхностны, плоски и незначительны. Высокомерные идеи о достоинстве и развитии человеческого разума бесславно канули в небытие, и здание, построенное этими творцами, развалилось, как картонный домик.

Если затронуть вопрос об обществе в шекспировские времена и его настроениях, то нужно заметить, что есть разница между настоящей воспитанностью и напускной. Последняя, убивающая любое свободное общение, заставляющая людей подчиняться безжизненной бесформенности правил, была, вне всякого сомнения, не знакома шекспировскому веку, и в большой степени положение дел в Англии не изменилось. В этих краях витала здоровая энергия, смелая и дерзкая. Все еще теплился дух рыцарства, и королева, гораздо ревнивее следившая за тем, чтобы почтение оказывали ей самой, нежели короне, и будучи уверенной в себе, мудрой и щедрой правительнице, прекрасно знала, как вдохновить своих подданных на пламенные деяния, поддерживала в подданных огонь благородной любви и славы. Все еще сохранялась и феодальная независимость, представители знати конкурировали друг с другом за красоту платья и размер свиты, и у каждого крупного лорда был свой собственный небольшой двор. Кроме того, отличие между чинами все еще было сильно — положение дел, которого страстно желал драматический поэт. Во время беседы англичане любили ответить коротко и искрометно, и остроумное замечание летало, как воланчик, из уст в уста до тех пор, пока игра не выдыхалась. Этот обычай и чрезмерную страсть к каламбурам, которыми увлекался и сам Яков I (а следовательно, нет смысла удивляться всеохватности этого явления), можно без сомнения считать примером плохого вкуса, но считать это проявлением грубости и варварства не менее абсурдно, чем делать вывод о нищете народа по его сумасбродной расточительности. Шекспир нередко использовал сложную игру слов для того, чтобы описать общество того времени во всей его полноте; из этого, однако, не следует, что он одобрял их нравы, напротив, очевидно, что он их высмеивал. Гамлет в сцене с могильщиками говорит так: «Клянусь богом, Горацио, за последние три года я заметил: время так продвинулось вперед, что мужики стали наступать дворянам на пятки»<sup>7</sup>. Лоренцо в «Венецианском купце» ссылается на Ланселота:

О, где ты, разум? Сколько лишних слов!  
 Какое полчище острот дурак  
 Собрал в своем уме! Я многих знаю  
 Глупцов, стоящих выше, что, так точно  
 Вооружась, для острого словца  
 Вступают с правдой в бой<sup>8</sup>.

Кроме того, в ряде других ситуаций Шекспир придает большое значение истинным воспитанности и утонченности общества и высмеивает любое проявле-

<sup>6</sup> В своих письмах о Духе века.

<sup>7</sup> Пер. Б. Л. Пастернака. — *Примеч. переводчика.*

<sup>8</sup> Пер. Т. Л. Щепкиной-Куперник. — *Примеч. переводчика.*

ние невоспитанности, будь то крестьянская неуклюжесть или напускное жеманство; и он не только превосходно рассуждает об этом, но и представляет общество во всех его проявлениях, учитывая социальное положение людей, их возраст и пол. Каковы основания, в таком случае, считать его век варварским и неблагопристойным? Если верить этому аргументу, то век Перикла и Августа также следует назвать грубым и некультурным, так как Аристофан и Гораций, которых считают образцами учтивости, в действительности позволяют себе ужасающие непристойности. Различие нравов в разные века обусловлено разными причинами. Верно, что Шекспир иногда описывает неподобающее общество, в некоторых случаях он в присутствии дам выражается двусмысленно, а иногда позволяет женщинам говорить эquivoками. Вероятно, такое неистовое озорство речи было принято в его времена.

Разумеется, Шекспир никогда не шел исключительно на поводу у публики, так как во многих его произведениях нет и намека на непристойность, а многие женские образы выписаны им с девственной чистотой. Когда мы видим, какие вольности себе позволяли другие драматические поэты в Англии в его время и даже позднее, нам следует назвать его драматургом благочестивым и нравственным. Нельзя не принять во внимание и положение дел в театре тех лет. Женские роли в шекспировском театре исполняли не женщины, а мальчики; дамам позволяли заходить в зрительный зал только в маске. В такой карнавальной маскировке на сцене много произносили того, что могло при других обстоятельствах считаться абсолютно непристойным. Безусловно, желательно, чтобы нормы общественного приличия соблюдались во всех случаях, и на сцене в том числе, иначе можно зайти слишком далеко. Скрупулезная придирчивость, апологетам которой чудится непристойность в каждой резкой остроумной реплике, есть в лучшем случае двусмысленный критерий чистоты нравов, а за этой лицемерной маской часто скрываются непристойные мысли. Любые проявления чувственных отношений между мужчиной и женщиной и упоминания о них в пьесах драматического поэта часто ведут к неприятию его произведений и предубеждению против смелости и свободы его творчества. Если принять во внимание подобные размышления, то многие из самых прекрасных эпизодов шекспировских пьес, к примеру в «Мере за меру» и в пьесе «Все хорошо, что хорошо кончается», пришлось бы признать непристойными.

*Пер. с немецкого Е. М. Луценко*

## Источники

Schlegel 1967 — *Schlegel A. W. Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Teil 2 // Schlegel A. W. Kritische Schriften und Briefe. Bd. 6 / Hrsg. von E. Lohner. Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz: W. Kohnhammer Verlag, 1967. P. 107–119.*

## Литература

Берковский 1934 — Литературная теория немецкого романтизма / Под ред. Н. Я. Берковского; Переводы Т. И. Сильман и И. Я. Колубовского. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1934.

Шайтанов 2021 — Литературная компаративистика: Антология. Т. 1: Становление метода / Под общ. ред. И. О. Шайтанова. М.: [РГГУ], 2021.

## References

- Berkovskii, N. Ia. (Ed.), Sil'man, T. I., & Kolubovskii, I. Ia. (Trans.). *Literaturnaia teoriia nemetskogo romantizma* [The literary theory of German Romanticism]. Izdatel'stvo pisatelei v Leningrade. (In Russian).
- Shaytanov, I. O. (Ed.) (2021). *Literaturnaia komparativistika: Antologiya* [Comparative literary studies: An anthology] (Vol. 1) *Stanovlenie metoda* [The making of the method]. [Russian State University for the Humanities]. (In Russian).

\* \* \*

### Информация об авторе

#### **Елена Михайловна Луценко**

*кандидат филологических наук  
старший научный сотрудник,  
Лаборатория историко-литературных  
исследований, Школа актуальных  
гуманитарных исследований, Российская  
академия народного хозяйства  
и государственной службы  
при Президенте РФ  
Россия, 119571, Москва,  
пр-т Вернадского, д. 82  
Тел.: +7 (499) 956-96-47  
✉ [lutsenko.voplit@yandex.ru](mailto:lutsenko.voplit@yandex.ru)*

### Information about the author

#### **Elena M. Lutsenko**

*Cand. Sci. (Philology)  
Senior Researcher, Centre for Studies  
in History and Literature, School  
for Advanced Studies in the Humanities,  
The Russian Presidential Academy  
of National Economy and Public  
Administration  
Russia, 119571, Moscow,  
Prospect Vernadskogo, 82  
Tel.: +7 (499) 956-96-47  
✉ [lutsenko.voplit@yandex.ru](mailto:lutsenko.voplit@yandex.ru)*