

Т. Фридендер

ДЕССИНГ

Гослитиздат



ЛЕССИНГ

С портрета А. Граффа (1771)

Г. Фридендер

ЛЕССИНГ

ОЧЕРК
ТВОРЧЕСТВА

*Государственное
Издательство
Художественной
Литературы
Москва · 1957*

ВВЕДЕНИЕ

Великий немецкий просветитель и гуманист Готхольд Эфраим Лессинг был основоположником немецкой классической литературы, ближайшим предшественником великих национальных поэтов Германии — Гете и Шиллера. Но этим не исчерпывается значение Лессинга в истории прогрессивной немецкой культуры.

Лессинг был одним из самых глубоких и передовых умов Германии XVIII века, духовным руководителем и учителем ее лучших людей, боровшихся с абсолютизмом и феодальной раздробленностью своей родной страны. Роль Лессинга в истории немецкой общественной мысли высоко ценили К. Маркс и Ф. Энгельс. В России с глубокой симпатией к Лессингу относились Пушкин, Гоголь, Тургенев, великие русские революционные демократы Белинский, Герцен, Чернышевский, Добролюбов. «Лессинг был главным в первом поколении тех деятелей, которых историческая необходимость вызвала для оживления его родины, — писал в 1856 году Н. Г. Чернышевский в своем сочинении «Лессинг, его время, его жизнь и деятельность». — Он был отцом новой немецкой литературы... Слава Лессинга все возрастает и, вероятно, долго еще будет возрастать. Но и теперь стало уже ясно для всех, что только очень немногие из людей XVIII века, столь богатого гениальными людьми и силь-

ными историческими деятелями, могут быть поставлены наряду с ним по гениальности и огромному историческому значению».¹

Выдающийся писатель и критик, теоретик реализма в литературе и искусстве, смелый борец против политической и церковной реакции своего времени, Лессинг воплотил лучшие черты той гуманистической немецкой культуры, на наследие которой опираются демократические силы немецкого народа, ведущие в наши дни борьбу за единую, независимую, миролюбивую и демократическую Германию, против возрождения немецкого милитаризма и раскола страны.

Просветительное движение в Германии XVIII века, наиболее выдающимся деятелем которого был Лессинг, развивалось в особых исторических условиях и имело свои национально-своеобразные черты. Годы жизни Лессинга были временем величайшего политического и национального унижения Германии, которое являлось неизбежным результатом ее феодальной раздробленности. В то время как другие передовые страны Западной Европы сложились в XV—XVI веках в единые централизованные государства, в Германии неудача крестьянской войны 1525 года привела к укреплению власти многочисленных местных князей. Следствием этого была усилившаяся децентрализация. Вместо единого национального государства здесь возникло несколько сот карликовых княжеств и «вольных городов», погруженных в свои мелкие провинциальные интересы и чуждых сознания национального единства. В XVII веке Тридцатилетняя война, обезлюдившая и истощившая страну, еще больше усугубила ее раздробленность. После Тридцатилетней войны развитие Германии надолго получило провинциальный, мелкобуржуазный характер. Разделение страны привело к тому, что ее фактическими хозяевами вплоть до начала XIX века оставались соседние великие державы, прежде всего Англия и Франция, перед которыми рабски тресмыкались немецкие монархи и дворянство.

Другим следствием разделения Германии и слабости немецких княжеств было усиление прусского милита-

¹ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. IV, Гослитиздат, М., 1948, стр. 9—10.

ризма, который в лице Фридриха II начал ряд жестоких и беспощадных завоевательных войн. Раздробленность страны, междоусобные войны, зависимость немецких государств от власти более могущественных европейских держав, деспотизм князей и крепостнический произвол дворянства, ужасы солдатчины несли с собой неисчислимые страдания народным массам.

Положение народных масс в Германии времен Лесинга было особенно тяжелым, потому что страна в это время вступила в период первоначального капиталистического накопления. Передвижение мировых торговых путей в XV—XVI веках способствовало выключению Германии из мировой торговли. Это более чем на столетие задержало капиталистическое развитие Германии по сравнению с Англией и Францией. Однако в XVIII веке Германия все же, хотя и медленно, поворачивает на путь капиталистического развития. На протяжении всего XVIII века в восточной части Германии происходят массовые сгоны крестьян с насиженных земель, превращаемых помещиками в крупные юнкерские хозяйства, во всей стране совершается медленный, но неуклонный рост городов, мануфактурной промышленности, торговли, разрушенных в годы Тридцатилетней войны.

Жестокая эксплуатация крепостного крестьянства, захваты крестьянских земель помещиками, тяжелое положение подмастерьев и учеников, а также других плебейских элементов городского населения способствовали в Германии XVIII века широкому росту общественного недовольства. На протяжении XVIII века в различных местах Германии неоднократно вспыхивали в деревнях крестьянские возмущения, а в городах происходили стачки учеников и подмастерьев, волнения мануфактурных рабочих. Однако эти вспышки стихийного народного недовольства оставались разрозненными вспышками, не освещенными политическим сознанием. Только в 1790-е годы, в период французской буржуазной революции, они сливаются в более или менее значительную по своему размаху волну народного движения.

Недовольство существующим порядком вещей испытывали и значительные слои бюргерства, страдавшие от разорительных войн, от бесчисленных налогов и произ-

вола князей, от территориального и религиозного разделения Германии. Но слабость немецкого бюргерства и его привязанность к местным экономическим интересам мешали ему выступить в качестве передового общественного класса, способного возглавить борьбу широких народных масс за единство страны и уничтожение абсолютизма. В отличие от французской буржуазии, после долгих колебаний решившейся в XVIII веке поддержать борьбу народа против дворянства и церкви, в Германии этой эпохи бюргерство в своей массе было еще далеко от освободительных настроений, было проникнуто верноподданническим духом и чиновничьим образом мысли. Оно оставалось верной опорой абсолютизма и за отдельные экономические уступки прощало феодальным властителям Германии свое политическое бесправие и фактическое унижение.

В. И. Ленин указывал, что основными чертами деятельности просветителей на Западе и в России были «горячая вражда к крепостному праву и *всем его* порождениям», «защита просвещения, самоуправления, свободы» и «отстаивание интересов народных масс». ¹ Эти черты были характерны и для взглядов Лессинга. Подобно другим просветителям XVIII века, Лессинг жил в эпоху, когда центральными вопросами всей общественной жизни были вопросы борьбы с абсолютизмом, сословностью, крепостным правом. Лессинг не видел и не мог еще видеть противоречий буржуазного строя жизни, который в его эпоху не сложился, а только вырастал из крепостного.

Великий немецкий просветитель верил, что уничтожение абсолютизма и сословности принесет с собой общее благосостояние, приближению которого он стремился содействовать своей литературной деятельностью. В борьбе с феодально-крепостническим обществом и его культурой Лессинг защищал жизненные интересы широких демократических слоев немецкого народа.

Та более отсталая, в сравнении с другими странами, историческая обстановка, в которой развивалось просветительное движение в Германии XVIII века, наложила

¹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 2, стр. 472.

особый отпечаток на взгляды немецких просветителей. В Англии XVIII века просветители продолжали работу, начатую революционерами XVII века, создавая идеологическое оружие для победившей и стремившейся упрочить свое господство буржуазии. Во Франции буржуазное Просвещение подготовляло умы для революции конца XVIII века. Иначе обстояло дело в Германии. Здесь в XVIII веке отсутствовали еще исторические предпосылки для победы буржуазной революции, так как широкие народные массы были разъединены и ослаблены, а экономически бессильное немецкое бюргерство не было способно возглавить борьбу за уничтожение крепостничества.

Эти своеобразные условия общественной жизни Германии помешали немецким просветителям возвыситься в своей критике абсолютизма и церкви до той политической остроты и зрелости, какая была свойственна французским просветителям. По своей революционной последовательности мировоззрение немецких просветителей уступало идеям просветителей более передовых стран. Но немецкие просветители поставили в своих произведениях и ряд таких вопросов, которые, хотя не привлекли в той же мере внимания современников в других странах, имели большое значение для будущего.

В Англии и Франции к XVIII веку процесс образования нации и национального государства был успешно завершен. Борьба с абсолютизмом и сословностью не была связана здесь в эпоху Просвещения в единый узел с борьбой за национальное объединение и за самобытность национальной культуры, так как оба эти вопроса уже были разрешены в XVI—XVII веках. В Германии же важнейшим вопросом национальной жизни времен Лессинга оставался вопрос о путях национального объединения. В то время как немецкие монархи при поддержке дворянства вели между собой опустошительные войны, жертвуя национальными интересами во имя интересов более сильных европейских держав, передовые люди Германии; и в том числе Лессинг, стремились создать предпосылки для будущего единства страны, закладывая основы немецкой национальной культуры. В возникновении немецкой национальной литературы и искус-

ства они видели залог мирного сближения различных областей Германии, путь к взаимопониманию и сотрудничеству между ними, к развитию у них общих интересов и общей культуры. Эта патриотическая деятельность Лессинга имеет огромное живое значение, продолжая служить в наши дни вдохновляющим примером для борцов за демократическое единство Германии.

С борьбой немецких просветителей за создание национальной культуры тесно связана их борьба за культурную самобытность. Жестоко угнетая народные массы, немецкая знать XVIII века предпочитала родному языку язык «образцового» аристократического общества — французский. В то время как Англия и Франция в XVI—XVII веках создали свою великую национальную литературу, немецкая литература XVII и начала XVIII века была оторвана от народа, от демократических национальных традиций и носила печать подражательности. Это заставляло немецких просветителей — в отличие от английских и французских — вести борьбу не только против сословного характера культуры и искусства эпохи абсолютизма, но и против культурного порабощения Германии, отстаивать значение национальных литературных традиций и родного языка. Разумеется, эта патриотическая деятельность немецких просветителей — в том числе Лессинга, — испытывавших глубочайшую симпатию к передовой культуре всего человечества и горячо пропагандировавших в Германии творения английских и французских просветителей, а также классическую литературу других народов, не имела ничего общего с последующими националистическими идеями немецкой реакции. Борьба немецких просветителей за освобождение немецкой культуры от влияния французского языка и французской аристократической литературы была направлена прежде всего против господствующего класса Германии, черпавшего из культуры французского дворянства свои сословные идеалы и образцы «хорошего тона».

Особенностями исторического положения Германии объясняется еще одна черта немецкого Просвещения. Во Франции XVIII века силы прогресса и реакции открыто и резко противостояли друг другу. Иначе обстояло дело в Германии. Здесь было налицо бесчисленное множество

различных разрядов населения, которые лишь с трудом можно было объединить в целостные группы, существовало большое разнообразие местных форм и условий жизни. Сложность и противоречивость жизненных проявлений немецкого общества вызвала необходимость в более глубоком внимании к индивидуальному облику отдельных явлений общественной жизни и к вопросам их исторического происхождения, чем то, которое уделяли этим вопросам французские просветители. Уже существование в Германии двух различных церквей, католической и протестантской, и наряду с ними бесчисленного множества мелких сект заставляло немецких просветителей внимательно относиться к вопросам исторического происхождения и развития религии. Такой же сложностью отличались и многие другие факты немецкой общественной жизни, которые можно было лишь с величайшим трудом уложить в традиционные для эпохи Просвещения отвлеченные рационалистические категории и схемы.

Вот почему мировоззрение великих людей немецкого Просвещения — таких, как Винкельман, Гердер, Гете, Кант, — часто превосходит мировоззрение других западноевропейских просветителей там, где речь идет о решении вопросов исторического и культурного развития человечества. Уступая французским материалистам-просветителям в смысле последовательности своей борьбы с церковью, теологией, феодальным государством, немецкие просветители нередко превосходили их зачатками диалектики, широким пониманием проблем культурного развития, глубиной своего подхода к специфическим вопросам литературы, эстетики и другим проблемам духовной жизни. Это относится и к Лессингу, являющемуся центральной фигурой немецкого Просвещения.

В силу исторической отсталости Германии немецкие просветители не могли с такой конкретностью ставить и решать в своих произведениях непосредственные политические и экономические вопросы, связанные с борьбой за буржуазное общество, как их английские и французские собратья. Их внимание привлекали не столько конкретные проблемы экономики и политики нового общественного строя, сколько более абстрактные вопросы формирования нового человека и новой морали. Преимуще-

ственный интерес немецких просветителей к вопросам философии, эстетики, морали обусловил большую теоретичность и отвлеченность их мировоззрения по сравнению с мировоззрением французских просветителей. Но вместе с тем интерес этот позволил им разработать в их сочинениях ряд важных вопросов буржуазного гуманизма. Со времен европейского Возрождения проблемы гуманистического воспитания человеческой личности нигде не поднимались с такой всесторонностью, как в произведениях Винкельмана, Лессинга, Гете и Шиллера, и это составляет несомненную заслугу немецкого Просвещения, несмотря на черты отвлеченности и умозрительности, свойственные гуманизму немецких писателей.

Мировоззрение Лессинга — как и других его выдающихся современников — носит на себе печать той эпохи. Несмотря на встречающиеся у него зачатки диалектического мышления, Лессинг, подобно другим просветителям XVIII века, видел в истории медленную, постепенную эволюцию и возлагал главные свои надежды на нравственное перевоспитание человека. Отсталость феодальной Германии заставляла Лессинга обращаться со своей проповедью главным образом к образованным слоям бюргерства. В этом сказалась общая историческая слабость немецких просветителей, которые — в отличие от русских революционных демократов XIX века — недооценивали силы и исторические возможности народных масс. Однако в практической борьбе Лессинга с феодально-крепостнической действительностью и в его литературной деятельности революционные тенденции, присущие его взглядам, часто одерживали победу над этими отвлеченными сторонами его буржуазно-просветительных идеалов.

Одна из самых ярких особенностей Лессинга — человека и писателя — это его активный, боевой дух. «Человек создан для действия, а не для умствований», — писал Лессинг в одном из своих первых философских сочинений. Вражда против абстрактной, кабинетной науки, желание подчинить науку и искусство потребностям жизни — таковы неотъемлемые черты мировоззрения великого немецкого просветителя.

Призывая к созданию немецкой литературы, Лессинг видел в ней могучее средство пробуждения умственных

сил народа, одно из условий его национального возрождения. Лессинг смело бичевал подражательное аристократически-сословное искусство и боролся за самобытное развитие немецкой культуры в народном, демократическом духе. Он выступил против отрыва литературы от жизни, против идеализации немецкой отсталости, против реакционного национализма. Лессинг боролся за национальные литературные традиции, за высокую идейность, за мужественный и смелый реализм, за содержание, отражающее жизнь и интересы широких слоев немецкого народа. Драмы Лессинга, а в следующий период произведения Гете и Шиллера (пошедших дальше по проложенному им пути) явились осуществлением выдвинутых Лессингом идеалов. О наследии Лессинга, Гете и Шиллера президент Германской Демократической Республики Вильгельм Пик сказал, что их сочинения являются для немецкого народа «священным обязательством действовать и бороться в духе их образов и идей за свободу и гуманность, за мир и прогресс и отдавать за них свое добро и свою кровь... Они стремились не только к просвещению или эстетическому воздействию, но прежде всего к очищению, воспитанию своего народа».¹ В этом — живое значение Лессинга для демократических сил современной Германии, для народов, борющихся за мир и демократию.

Многие общественные и эстетические проблемы, поднятые Лессингом, сохраняют жизненное значение в наше время. Лессинг был стойким и убежденным борцом против реакции и обскурантизма, против национализма и шовинизма, расового и национального угнетения, проповедником идей мира и дружбы между народами. В драме «Натан Мудрый» он призвал немецкий народ относиться с уважением к другим народам, защищать их культуру и человеческие права. Проповеди религиозного и национального гнета великий немецкий писатель противопоставил идею мирного развития народов по пути прогресса, их совместной борьбы за общий подъем жизни и культуры. Вот почему Лессинг никогда не пользовался распо-

¹ Wilhelm Pieck, Reden und Aufsätze, Bd. II, Dietz, Berlin, 1950, S. 40—41.

ложением немецкой реакции. В фашистской Германии лучшие его произведения были занесены в черный список.

Гуманизм Лессинга, его ненависть к уродствам, борьба за национальную литературу и искусство, защита интересов простых людей имеют большое значение для немецкого народа, перед которым стоят задачи мирного объединения страны на демократических началах, борьбы за национальную независимость. Традиции Лессинга — теоретика и защитника идейного реалистического искусства близки прогрессивным демократическим писателям и художникам наших дней, борющимся против воинствующего формализма и субъективизма реакционного буржуазного искусства и эстетики.

Глава первая

МОЛОДЫЕ ГОДЫ ЛЕССИНГА

1

Готхольд Эфраим Лессинг родился 22 января 1729 года в саксонском городке Каменц в семье пастора. Отец Лессинга был образованным священником, автором нескольких религиозно-богословских сочинений, выдержанных в духе ортодоксального протестантизма. Такой же набожной женщиной была мать Лессинга, и немецкому просветителю пришлось в молодости выдержать долгую и упорную борьбу с семейными предрассудками, прежде чем он завоевал свое право на умственную самостоятельность.

Семья Лессингов была многодетной и с трудом сводила концы с концами. Двенадцати лет будущий писатель был отдан отцом в княжеское училище в Мейссене, на «казенный кошт». Расположенное в старом монастыре, это училище по своему типу было очень близко к другим полусхоластическим духовным школам XVIII века. Основными предметами преподавания здесь были богословская догматика и древние языки, и лишь в виде уступки духу времени в программу были допущены немецкий язык и математика. Знакомство с математикой и естествознанием открыло перед юным Лессингом новый мир, убило в нем интерес к религиозно-теологической схоластике. Другим важным источником формирования его самостоятельных духовных интересов была античная литература, в особенности комедии Плавта и Теренция, любовь к которым Лессинг сохранил на всю жизнь. О Теофрасте, Плавте и Теренции Лессинг писал позднее,

что они были для него «целым миром», который он со всей возможной тщательностью штудировал в «узком мирке по-монашески устроенной школы» (I, 562).¹

По настоятельной просьбе юного Лессинга, в 1746 году отец добился для него разрешения покинуть училище на год раньше окончания обычного срока, так как к этому времени будущему писателю, по признанию его учителей, уже нечего было делать в Мейсене: он успел не только овладеть всем курсом школьной науки, но и продвинулся самостоятельно гораздо дальше. В том же году Лессинг поступил в Лейпцигский университет, где, по желанию родителей, должен был избрать для продолжения образования богословский факультет, чтобы, по примеру отца, подготовиться к деятельности священника. Однако богословие и будущее духовное поприще уже успели к этому времени потерять в глазах Лессинга свое обаяние. Предметами, наиболее интересовавшими его в университете, были филология, изучение классической древности, а также философия и естествознание.

Большое впечатление на провинциального юношу, выросшего в душевной семинарской атмосфере, производит знакомство с общественной и культурной жизнью Лейпцига, который в это время уже был одним из самых больших городов Германии. Славившийся широко знаменитыми ярмарками, успевший приобрести общеевропейскую известность благодаря своему университету (в котором через двадцать лет после Лессинга учились Радищев и Гете) и развитию книгоиздательского дела, Лейпциг в 40-е годы XVIII века был одним из крупнейших центров литературной и театральной жизни не только Саксонии, но и всей Германии. В Лейпциге протекала деятельность виднейшего теоретика раннего немецкого Просвещения Иоганна Кристофа Готшета (1700—1766), который вместе со своими учениками и последователями

¹ Сочинения Лессинга, кроме тех случаев, где это специально оговорено, цитируются по трехтомному изданию: Lessing, Auswahl in drei Bänden, VEB Bibliographisches Institut, Lpz., 1952. Ссылки на это издание даются в тексте; римская цифра обозначает том, арабская — страницу. В цитатах из произведений, переведенных на русский язык, использованы имеющиеся русские переводы.

начал в 1720—1740-е годы борьбу против немецкой дворянско-аристократической литературы XVII века. Придавая особое значение театру, который он стремился реформировать в духе классицизма, Готшед приобрел себе сторонницу в лице известной артистки Каролины Нейбер, организовавшей в Лейпциге одну из лучших театральных трупп тогдашней Германии. Незадолго до поступления Лессинга в университет в Лейпциге возник кружок молодых писателей, объединившихся вокруг нравоописательно-сатирического журнала «Бременские прибавления», быстро завоевавшего широкую известность.

Первые месяцы своей лейпцигской жизни Лессинг, по собственному признанию, прожил еще более уединенно, чем в Мейссене, всецело отдаваясь чтению и занятиям. Однако вскоре он увидел, что «книги если и сделают его ученым, то никогда не сделают человеком» (I, 11). Вместе со своим другом, будущим драматургом Вейссе, Лессинг становится завсегдатаем лейпцигского театра. Оба друга предпочитают питаться хлебом и водой, лишь бы не пропустить театральное представление у Нейберши, как фамильярно называли знаменитую артистку в среде лейпцигского студенчества. Молодой Лессинг учится танцевать, фехтовать, ездить верхом. Он сближается с самой Нейбер и другими артистами ее труппы, посещает общественные увеселения и лейпцигские кабачки. Будущий писатель широко знакомится с театральной литературой, переводит вместе с Вейссе для Нейбер французские пьесы (в том числе «Игрока» Реньяра), а затем, в 1748 году, ставит в ее театре свою первую самостоятельную комедию «Молодой ученый», начатую еще в Мейссене. Лессинг сходитяся со своим старшим по возрасту двоюродным братом, естествоиспытателем и журналистом Милиусом, пользовавшимся в глазах семьи дурной славой религиозного вольнодумца, «философа». В 1747—1748 годах в журналах Милиуса появляются первые литературные опыты Лессинга — жизнерадостные анакреонтические оды, эпиграммы, песни и другие стихотворения, а также комедия «Дамон, или Истинная дружба».

Слухи о сближении юноши Лессинга с актерами и Милиусом и об его литературной деятельности достигли вскоре его родного города и привели к конфликту с богобоязненными родителями. Вызванный домой (под пред-

логом болезни матери), Лессинг стойко защищает свою духовную независимость и добивается разрешения перейти с богословского факультета на медицинский, которое родители вынуждены в конце концов дать, хотя и скрепя сердце.

В апреле 1748 года Лессинг возвращается в Лейпциг. Однако здесь ему не пришлось задержаться надолго. Вскоре после возвращения Лессинга труппу Нейбер постигает банкротство. Оставшиеся без ангажемента актеры нейберовской труппы спешат скрыться в разные стороны, не уплатив долгов. В числе не заплативших своим кредиторам оказываются и некоторые из друзей Лессинга, за которых он дал поручительство. В результате молодому драматургу не остается ничего иного, как самому быстро покинуть Лейпциг. В конце июня 1748 года Лессинг переезжает из Лейпцига в Виттенберг, но и здесь его продолжают преследовать кредиторы. Поэтому в ноябре того же года, не закончив курса, он покидает Виттенбергский университет и переселяется в Берлин, куда его давно уже звал Милиус, перебравшийся в прусскую столицу и обосновавшийся там в качестве сотрудника недавно организованной «Берлинской газеты».

Берлин в XVIII веке не был ни столицей Германии, ни ее крупнейшим умственным и литературным центром. Он был столицей лишь одной прусской монархии, в XVII—XVIII веках, в результате ряда завоевательных войн и выгодных союзов, выдвинувшейся на одно из первых мест среди немецких княжеств. Берлин в 40-е годы XVIII века еще уступал многим другим городам Германии и по количеству жителей и по своим культурным и литературным традициям. Властители абсолютистской Пруссии — Фридрих Вильгельм I и его сын Фридрих II, вступивший на престол в 1740 году и ознаменовавший начало своего правления двукратным нападением на Силезию (в последний год своего учения в Мейссене Лессинг был свидетелем бомбардировки и опустошения города прусскими войсками), — всемерно стремились превратить страну в «образцовую» военно-полицейскую монархию. Пруссия была оплотом палочного режима и деспотизма во всех его формах. Преклоняясь перед французской аристократической культурой и дворянской литературой эпохи рококо, Фридрих II относился с открытым презрением

к немецкому языку и литературе. Однако, как и в других областях Германии, в Пруссии в противовес французам-ниги дворянства росла тяга демократических бюргерских слоев населения к созданию своей национальной культуры. Одним из проявлений ее было развитие журналистики. Хотя уже первые робкие попытки печатных изданий выступить с обсуждением общественных вопросов вызвали резкое усиление цензуры, заставившей их ограничить круг своих интересов, кроме официальных известий, научными и литературными новостями, все же возникшие газеты и журналы начали приобретать значение органов общественного мнения. Благодаря своему частному характеру, они не были так крепко связаны по рукам и ногам, как более старые издания научных обществ и университетов, а отсутствие в Берлине (вследствие игнорирования прусским самодержавием немецкого языка и литературы) влиятельных литературных клик, которые бы пользовались поддержкой двора, обеспечивало берлинской журналистике известную свободу мнений и независимость в литературных вопросах.

Оставив университет и обосновавшись в Берлине, Лессинг становится профессиональным журналистом и литератором. Его не пугают нищенские условия жизни, которые заставляли других немецких писателей того времени искать себе покровительства князей или иных высокопоставленных лиц, стремиться к чиновничьей или университетской карьере. Свою независимость Лессинг ценит выше твердого оклада и обеспеченного положения. Чтобы сохранить эту независимость и в жизни и в литературной деятельности, Лессинг отказывается от покровительства знати, от университетских и бюрократических званий и становится первым профессиональным писателем Германии, зарабатывающим на жизнь только своим собственным пером. С 1749 по 1755 год Лессинг сотрудничает в «Берлинской газете» (так называемой Фоссовой), где он редактирует отделы ученых известий и фельетона, печатая здесь многочисленные рецензии на различные сочинения научного и литературного характера. Одновременно Лессинг выступает как переводчик, а затем делает попытку организовать, одно за другим, два собственных театральных периодических издания. В 1752 году он сдает при Виттенбергском университете необходимые экзамены

и получает степень «магистра свободных наук». В 1753—1755 годах выходит первое собрание сочинений Лессинга в шести томах, объединяющее его юношеские стихотворения, драмы и прозаические произведения. К этому времени Лессинг успевает уже завоевать широкое признание в литературных и читательских кругах как многообещающий писатель и один из первых немецких критиков.

2

В первый период литературной деятельности молодой Лессинг пробует свои силы едва ли не во всех существовавших в его время литературных жанрах. Он выступает одновременно как поэт и прозаик, драматург и критик, журналист и переводчик. В качестве рецензента «Фоссово́й газеты» молодой Лессинг, подобно нашим великим демократам-просветителям XIX века, должен был писать отзывы о книгах, относящихся к самым различным областям знания — от философии и теологии до медицины и французского языка. Но, несмотря на свое жанровое и тематическое разнообразие, литературная деятельность Лессинга, как и всех просветителей, отличается замечательным внутренним единством и цельностью. Специальные вопросы той или другой области науки интересовали молодого Лессинга в их связи с более широкими вопросами мировоззрения. Все его литературные начинания — и в области поэзии и в сфере науки — проникнуты одним и тем же боевым духом. В них звучат идеи протеста против затхлого средневекового мировоззрения, идеи защиты гуманизма, просвещения, свободы личности, утверждается независимость культуры и литературы от церкви и властей предрержащих.

Наибольшая часть стихотворений молодого Лессинга — это песни, написанные в начинавшем в то время приобретать в Германии популярность анакреонтическом роде, первым выдающимся представителем которого в немецкой поэзии XVIII века был поэт Хагедорн (1708—1754). Молодой Лессинг воспевает вино и любовь, счастливые часы, проведенные с возлюбленной или в обществе веселых собутыльников. В одном из своих лучших стихотворений (превратившемся позднее в популярную

студенческую песню) Лессинг рассказывает о том, как смерть явилась за ним в минуту, когда он сидел на пиру в обществе бражничающих товарищей. Попытка поэта опорожнив стакан за здоровье кумушки-чумы, смерть возобновляет свои притязания. Тогда поэт заключает со смертью договор: он готовится стать медиком и обещает смерти половину своих пациентов. На этот раз гостя довольна: она покидает поэта, желая ему жить до тех пор, пока ему не прискучат вино и поцелуи («Смерть», 1747). Сходные мотивы звучат и в других песнях Лессинга. В стихотворении «Три царства природы» (1747) поэт утверждает, что различие между тремя царствами природы заключается в том, что живые существа способны любить и пить, растения — только пить, а камни (и вообще неживая природа) не могут ни того, ни другого.

Однако хотя песни Лессинга воспевают наслаждение, а любовь в изображении молодого поэта часто имеет нарочито фривольный оттенок (в стихотворении «К амуру» поэт просит бога любви явиться к нему не в своем традиционном образе, а в образе молодого сатира), — поэзия Лессинга имеет совсем другой характер, чем дворянская галантно-эротическая поэзия эпохи рококо. Не случайно в написанной в 1754 году «Защите Горация», возражая сторонникам филистерского морализма, упрекавшим римского поэта в «безнравственности», Лессинг доказывает, что поэтическое прославление чувственности вовсе не свидетельствует о чувственных наклонностях самого поэта. Песни Лессинга не имеют того беззаботного, непосредственно-жизнерадостного, язычески-чувственного оттенка, какой присущ лучшим образцам дворянской поэзии эпохи рококо. Защита прав плоти имеет в них полемический, вызывающе-демонстративный характер: она направлена против религиозного ханжества, против тупоумия и верноподданничества самодовольных княжеских чиновников и ледантичных профессоров, призывающих довольствоваться «малым», жертвовать своими жизненными интересами ради интересов дворянско-абсолютистского государства. Недаром в стихотворении «Кому я хочу и кому не хочу понравиться» (1747) поэт заявляет о своем обращении к «лживым священникам» и фанатическим приверженцам всех возможных философских и религиозных

лжеучений. А в другом, более позднем стихотворении «Самый великий человек» (1751) с одинаковым жаром обличаются и священник Оргон, проповедующий самопожертвование и самоунижение перед «небом», и придворный Дамис, с готовностью гнувший спину перед великими мира сего. Против каждого из них и исповедуемых ими разновидностей феодально-сословной морали направлена та защита права личности на здоровое наслаждение жизнью, которой проникнуты анакреонтические стихотворения Лессинга.

По сравнению с песнями, немногочисленные оды Лессинга представляют значительно меньший интерес. Написанные в 1751—1754 годах, оды эти имели полуофициальный характер: большая часть из них предназначалась для украшения новогодних номеров «Фоссовой газеты». Гораздо более живым и смелым духом отличались басни и эпиграммы Лессинга, а также его сатирические «сказки» во вкусе Лафонтена. В басне «Медведь-танцор» (1751) Лессинг казнит придворных за их «низменный дух» и «рабские пристрастия». Он изображает придворного в образе дрессированного медведя, сорвавшегося с цепи, который осмеял своими прежними товарищами, выросшими на свободе:

В большие господа пролезть,
Лукавством дополняя лесть,
Забуть и ум и честь,
Коварством милости у сильных добывать;
Словами, клятвами, как в фараон, играть,
Придворным ловким слыть, лоя владыки взор, —
То похвала или позор?

(Пер. Б. Тимофеева.)

Обличительным антиклерикальным духом проникнут рассказ в стихах «Отшельник» (1749), напоминающий сатирические новеллы Боккаччо и других писателей Возрождения. В этом рассказе обличаются религиозный индифферентизм, тайное распутство и прочие земные пороки монахов.

Но самый обширный отдел поэзии Лессинга составляют его эпиграммы — жанр, в котором немецкий просветитель продолжал работать и позднее, до конца жизни. Лессингу принадлежит обширное собрание эпиграмм,

которое он увенчал в 1771 году теоретическим сочинением об эпиграмме («Разрозненные замечания об эпиграмме и некоторых наиболее выдающихся эпиграмматистах»). На протяжении всей жизни Лессинг изучал эпиграммы древнегреческих и римских поэтов, а также немецких поэтов-эпиграмматистов XVII—XVIII веков. В 1759 году Лессинг вместе со своим другом, поэтом Рамлером, издал эпиграммы крупнейшего немецкого поэта-сатирика XVII века Фридриха фон Логау, который смело бичевал современное ему немецкое дворянство за подражательность иностранцам и описал страдания населения Германии, вызванные ужасами Тридцатилетней войны.

Многие эпиграммы Лессинга имеют яркую общественно-политическую окраску. В выразительной и чеканной форме Лессинг клеймит презрением «знатных дуралеев», думающих, подобно фонвизинскому Скотинину, что их предки «на один день старше Адама», то есть скорее животные, чем люди. В эпиграмме «Хинц и Кунц» на вопрос простодушного Кунца, правда ли, что у великих мира сего лакомством слынут птичьи гнезда, Хинц отвечает, что владетельные особы поедают не только гнезда, но даже землю и людей. Презрением и к «благородному дворянству» и к тем представителям бюргерства, которые изо всех сил стремятся пролезть в высший круг, проникнута эпиграмма «На Штипса»:

Ну чем же Штипс не дворянин?
Болван, к тому ж рубака знатный,
Берет займы, как дворянин,
И, взяв, не отдает обратно.
Свое, чужое безвозвратно
Спустил, как истый дворянин...
И все ж его тревожит чванство —
Он хочет получить дворянство.

(Пер. Р. Френкель.)

Наряду со знатью в эпиграммах Лессинга высмеивается и духовенство. Характерным образцом антиклерикальной сатиры Лессинга может служить эпиграмма «Кунц и Хинц»:

«Ты слышал, Хинц, гласит преданье,
Что порох дьявол изобрел?» —
«Ах, Кунц, кто вздор подобный сплел?»

Его открыл монах, прозваньем
Бертольд». —

«Ну, знать, не лжет преданье:
Монах и черт — излишен спор —
Одно и то же с давних пор». ¹

В эпиграмме «Самый гнусный из зверей» немецкий просветитель утверждает, что наиболее опасные из всех зверей — тиран, а также тот, кто его прославляет или прислуживает ему.

«Кто самый гнусный зверь из всех зверей на свете, —
Спросил король, — ответь-ка мне, мудрец. . .» —
«Из диких — то тиран, а из домашних — льстец», —
Мудрец ему ответил.

(Пер. Б. Тимофеева.)

Порицая тех, кто гнет шею перед тиранами, Лессинг прославляет независимость, честность, нравственную неподкупность, мужественную и стойкую защиту своих моральных принципов:

Пусть о тебе твой внук на урне роковой
Когда-нибудь прочтет: «Он бедно жил, но честно,
Доходов не искал и степеней известных,
Слуг не имел и сам не был ничьим слугой».

Во многих эпиграммах оружием язвительной и меткой насмешки Лессинг продолжает ту борьбу, которую он вел как критик, сражаясь против выпренности поэтов-одописцев и туманной отвлеченности религиозной поэзии, против литературной продажности и беспринципности. Особую известность заслужило четверостишие, в котором Лессингом была дана трезвая оценка крупнейшего немецкого поэта середины XVIII века Клопштока, автора религиозной эпопеи «Мессиада». Это четверостишие открывает собрание эпиграмм Лессинга:

Кто Клопштока не прославляет?
Но кто читал его? Никто.
Пусть нас поменьше *почитают*,
Но пусть *читают* нас зато!

(Пер. Р. Френкель.)

¹ Стихотворные тексты, под которыми не указано имя переводчика, переведены автором настоящего очерка.

Лессинг защищает идеал литературы, имеющей своего читателя, которому она жизненно нужна и любовью которого пользуется, литературы, изображающей не безличные тени, а живые человеческие характеры, рисующей людей из крови и плоти. Он призывает смотреть на занятие поэзией не как на школьное упражнение, представляющее собой забаву для небольшого кружка избранных, а как на важное и ответственное национальное дело. Эти идеи, которые выражены во многих эпиграммах и баснях Лессинга, он защищал и в своих критических сочинениях.

3

Первой исторической задачей, которую Лессинг должен был разрешить как критик, была задача очищения немецкой литературы от тех рабоподобных нравов и холопского образа мыслей, которые породила обстановка княжеского абсолютизма. Всевластие князей и бюрократии, атмосфера придворного угодничества, схоластика и научное педанство, господствовавшие в университетах, наложили неизгладимую печать на всю немецкую литературную жизнь середины XVIII века. Для того чтобы немецкая литература смогла заговорить о действительных, жизненно важных вопросах национальной жизни, она должна была прежде всего обрести самостоятельность и независимость, покончить с духом чинопочитания и угодничества, стать подлинным голосом общественного мнения.

Задача освобождения немецкой литературы от сословно-феодальных норм мышления и подчинения «табели о рангах» стояла в центре критической деятельности молодого Лессинга. Уже в первых своих критических выступлениях Лессинг заговорил таким смелым и независимым языком, каким в Германии не говорили со времен Реформации. Он объявил беспощадную войну чинопочитанию и холопским нравам в литературе, дутым репутациям писателей, поддерживающих свое положение при помощи покровительства знати и влиятельных друзей, литературному меценатству, уклончивости и половинчатости в критике.

Характерным примером прямоты и смелости уже первых критических суждений Лессинга является его рецензия на стихотворения Готшеда (1751). Лессинг высмеял в ней сервилизм Готшеда, заставивший его расположить свои стихи согласно «строжайшему придворному этикету», так, что стихотворения, посвященные владетельным особам и князьям, попали в первую книгу, стихотворения, адресованные носителям графского титула и другим лицам «благородного» звания, — во вторую, а послания к друзьям — в третью.

Особенно большое значение для борьбы за оздоровление литературных нравов и уничтожение ложных литературных авторитетов имела полемика Лессинга с переводчиком Горация пастором Ланге, имевшая шумный общественный резонанс и прославившая имя молодого критика.

Самуэль Готхольд Ланге (1711—1781), начавший свою литературную деятельность в 30-е годы XVIII века, ко времени выступления Лессинга на поприще критика успел приобрести литературную известность. Он завязал дружеские связи с цюрихскими литераторами Бодмером и Брейтингером, возглавлявшими враждебное Готшеду направление — так называемую швейцарскую школу, — и рассматривался ими как один из столпов новой немецкой поэзии. В Берлине почитателями Ланге были крупнейшие поэты того времени — Рамлер, Глейм и Клейст, а его покровителем — один из генералов Фридриха II, сумевший обеспечить Ланге внимание прусских властей. Претендуя на славу «немецкого Горация», Ланге решил упрочить свое право на это имя переводом од римского поэта, который он издал в 1752 году с посвящением прусскому монарху. «Сам Гораций, вызванный тобой из своей урны, в немецком наряде преклоняется восторженно у ступеней твоего трона», — писал он в своем льстивом посвящении, которое, как и самый перевод, встретило у Фридриха весьма благосклонный прием.

Ознакомившись с переводом Ланге, молодой Лессинг обнаружил, что слава немецкого Горация в действительности представляла мыльный пузырь. Перевод Ланге кишел грубейшими ошибками, свидетельствующими о непонимании духа и буквы латинского оригинала, хотя, по иронии судьбы, Ланге был сыном составителя латин-

ской грамматики и претендовал на роль наследника ученой репутации своего отца.

О своем открытии Лессинг сообщил галлесскому профессору Николаю, который попытался удержать начинающего критика от печатного выступления против Ланге. Николай доказывал, что выступление это навсегда испортит карьеру Лессинга в Пруссии и советовал предоставить свои поправки в распоряжение Ланге за гонорар, который дал бы Лессингу возможность продолжать свои занятия. Однако Лессинг с презрением отверг предложение Николаю и в одном из своих «Писем» (вошедших во вторую часть Сочинений Лессинга, изданную в 1753 году) отозвался о переводе Горация, сделанном Ланге, как о позорной неудаче, приведя наиболее грубые из ошибок переводчика. «Господин Ланге, который утверждает, что он отдал этой работе девять лет, потерял девять лет, — писал Лессинг. — Непостижимо, как можно подражать Горацию, не понимая его!» (I, 460).

Ланге, решивший уничтожить своего молодого противника, ответил на критику Лессинга грубыми оскорблениями. Он заявил в печати, что Лессинг — шантажист, который предлагал ему продать свои исправления за соответствующую мзду, от чего он, Ланге, якобы отказался. Этим, клеветнически утверждал Ланге, объясняется вызывающий тон критики Лессинга, воспользовавшегося опечатками и ошибками переписчика.

Привыкший к положению, при котором литературные и ученые репутации в Германии создавались не действительными заслугами, а покровительством знати и фанфарами литературных клик, Ланге не сумел понять, что в лице Лессинга он встретил нового, необычного противника. Если бы он имел дело с другим противником, менее смелым и талантливым, клеветы поэта, прославленного и пользовавшегося покровительством самого прусского короля было бы, вероятно, достаточно, чтобы уничтожить в глазах публики почти неизвестного, начинающего литератора. Но, столкнувшись с Лессингом, Ланге своей клеветой достиг результата, прямо противоположного тому, на который рассчитывал. Pamфлет Лессинга «Vademecum (Справочная книжка. — Г. Ф.) для г-на Ланге, пастора в Лаублингене», написанный в качестве отповеди на клеветническое заявление Ланге, прославил имя Лессинга

и разрушил литературную репутацию его противника. Имя последнего сохранилось в памяти потомства лишь благодаря памфлету Лессинга — как синоним невежества, бездарности и ложных претензий.

Лессинг начал «Vademecum» с гордого заявления, что он не сторонник уклончивой критики. «То, что мне хочется кому-либо сказать, я говорю ему прямо в глаза... Меня уверяли, что эта привычка не так уж дурна, поэтому я не собираюсь от нее отказываться» (I, 462). Верность этому принципу Лессинг навсегда сохранил в своих критических статьях. Одна из особенностей «Vademecum'a» и последующих полемических произведений Лессинга, всегда смушавшая буржуазных биографов великого немецкого просветителя, заключается в том, что Лессинг в своей полемике не щадит не только произведения, но и личность своего противника. Лессинг не отделяет человека от дела, которому тот служит. Нанося неотразимые удары невежеству, суеверию, сухой педантической учености, немецкий просветитель клеймит презрением и насмешкой тех, кто мешает победе разума и прогресса. Полемические сочинения Лессинга, как и все лучшие боевые публицистические сочинения эпохи Просвещения, остро партийны в смысле открытого, последовательного служения передовым идеалам своей эпохи. Они дышат горячей ненавистью к тупоумию, филистерству, духовной реакции во всех ее формах, страстной любовью к разуму и передовой науке, преданностью национальным интересам и заботой о развитии народа.

«Vademecum для г-на Ланге» открыл линию литературно-полемических сочинений Лессинга, продолжением которой в 70-е годы явились «Антикварские письма» и «Анти-Гёце». Все эти сочинения, направленные против различных врагов просветительного движения, принадлежат к шедеврам литературной полемики XVIII века, лучшими образцами которой во Франции явились сочинения Вольтера и Бомарше. Маркс и Энгельс высоко ценили литературно-полемические сочинения просветителей и их продолжателей — демократических публицистов начала XIX века. Энгельс писал: «Острую полемику Вольтера, Бомарше, Поля Луи Курье называли «грубостями непристойной полемики» их противники — юнкера, попы, юристы и иные противники по цеху, — что не помешало этим

«грубостям» быть признанными ныне выдающимися и образцовыми произведениями литературы». ¹ Остроумную, живую и беспощадную полемику просветителей Энгельс противопоставлял позднейшей немецкой буржуазной университетской полемике, «где царит только бессильная злоба немощной зависти и самая отчаянная скука». ² Маркс и Энгельс продолжали традицию Вольтера, Бомарше, Лессинга в своих полемических сочинениях против К. Фогта, Л. Brentано и других врагов немецкого пролетариата.

При чтении «Vademecum'a» современного читателя может в первый момент удивить та беспощадность, с которой Лессинг казнит ошибки Ланге, не прощая своему противнику ни малейшего отступления от подлинника, безжалостно разоблачая прозаичность и безвкусию его стихов. Однако страстность, с которой Лессинг относился к своей полемике с Ланге и к разбору других немецких переводов античных и западноевропейских писателей, станет легко понятной, если учитывать, какое значение Лессинг придавал переводам классических авторов и передовых писателей других народов для создания немецкой литературы. Подобно гуманистам эпохи Возрождения, Лессинг видел в Горации и других великих поэтах древнего мира не мертвые «образцы» для школьного подражания, какими их считали Готшед или Ланге, а живую, творческую силу. Лессинг высоко ценил жизненное, гуманизирующее влияние античности, и именно поэтому он придавал такое значение борьбе с искажением не только духа, но и буквы латинского или греческого оригинала у писателей XVII—XVIII веков. Тот метод филологической критики переводов античных писателей, который Лессинг впервые применил в полемике с Ланге, явился на протяжении всей его дальнейшей литературной деятельности важным средством в борьбе за освобождение наследия писателей древнего мира от ложных истолкований, продиктованных сознательным или бессознательным стремлением приспособить их сочинения к потребностям тех литературных школ, с которыми боролся Лессинг. Так, филологический анализ «Поэтики» Ари-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XVI, ч. 2, стр. 168.

² Там же.

стотеля и различных ее переводов, сделанных в эпоху классицизма, послужил Лессингу позднее в «Гамбургской драматургии» одним из важных моментов для раскрытия подлинного смысла учения Аристотеля о трагедии.

В своих критических выступлениях начала 50-х годов Лессинг касается не только вопросов литературы в узком смысле слова. Он поднимает также ряд важнейших социальных, философско-исторических и моральных вопросов, разрешая их в духе передовой просветительной мысли своей эпохи.

Подобно другим европейским просветителям, молодой Лессинг защищает идею естественного равенства людей. «Природа, — пишет он в 1753 году, — ничего не знает о тех ненавистных различиях, которые установили между собой люди. Она одаряет людей душевными благами, не выказывая при этом предпочтения благородному или богатому. Напротив, у простых людей, по-видимому, природные чувства сильнее, чем у всех других».¹

Знакомый с идеями Бейля, Вольтера, Монтескье и других французских просветителей, Лессинг с начала 50-х годов популяризирует эти идеи в Германии. С Вольтером, гостившим в 1750—1753 годах в Пруссии, при дворе Фридриха II, Лессинг имел возможность познакомиться лично, однако знакомство это было кратковременным и закончилось размолвкой: несмотря на запрещение, Лессинг взял у секретаря Вольтера для прочтения корректурные листы «Века Людовика XIV» и познакомил с ними третьих лиц, что вызвало безудержный гнев автора. Гораздо важнее для Лессинга было, однако, не личное знакомство с Вольтером, а идейное воздействие английского и французского Просвещения. В 1751 году Лессинг переводит мелкие исторические сочинения Вольтера и пишет о них в «Фоссовой газете» рецензию, в которой высоко оценивает искусство Вольтера-историка, противопоставляя французского просветителя тем историкам-педантам, которые «наполняют память, вместо того чтобы просвещать умы» (I, 211). В другой рецензии, 1753 года, Лессинг в духе Монтескье доказывает, что различия между народами объясняются не различием воспи-

¹ Lessing's sämtliche Werke in 20 Bänden, Bd. VI, Herausg. v. H. Göring, Stuttgart, Cotta, s. a. (1882—1885), S. 271.

тания, образа правления и религии, а чисто физическими причинами и прежде всего различием климата (I, 213).

Подобно другим просветителям, Лессинг считает главной движущей силой истории человеческий разум. История представляется ему величественной картиной прогресса человеческого разума, совершающего свое восхождение в борьбе со средневековыми суевериями и предрассудками. «Тот, кто не изучал истории, — пишет Лессинг в одной из своих рецензий (1751), — навсегда останется младенцем. А кто не изучал истории человеческой мудрости, которая вся является лишь историей заблуждения и истины, никогда не сможет оценить силу нашего разума... ему всегда будет угрожать опасность быть обманутым невежественными хвастунами, которые выдают за новейшие открытия то, что в действительности знали или во что верили уже несколько тысяч лет тому назад» (I, 210—211).

Понимание истории как прогресса человеческого разума, характерное для просветителей, определяет не только сильные, но и слабые черты исторических идей Лессинга. Цитируя слова английского поэта Попа: «Самым благородным предметом занятий для человека является человек», Лессинг замечает, что этим предметом можно заниматься двумя различными способами. Историк может изучать либо действия отдельного человека, либо историю человеческого рода в целом. В первом случае результат, по мнению Лессинга, получается мало отрадный: изучая отдельных людей, очень часто узнаешь дураков и мерзавцев. Совсем иной результат получается, когда от изучения отдельных людей историк обращается к изучению человеческого рода. Изучение человеческого рода, пишет Лессинг, «свидетельствует о его величии и божественном происхождении. Стоит только посмотреть, в какие предприятия пускается человек, как ежедневно он расширяет границы своего разума, какая мудрость царит в его законах, о каком трудолюбии говорят его памятники» (I, 213).

Лессинг хорошо видит, таким образом, что на практике люди далеко не всегда руководствуются разумом, а исходят часто из гораздо более прозаических и даже низменных интересов. Но как связать между собой материальные интересы и разум, своеобразные побуждения и

возвышенное шествие человечества по пути прогресса? Как и другие просветители, Лессинг этого не знает. Отсюда дуализм, характерный для его исторических взглядов, — противопоставление отдельного человека, действующего часто под влиянием низменных материальных интересов, человеческому роду, развитие которого определяется прогрессом разума.

В сферу внимания Лессинга попадают не только произведения Монтескье и Вольтера, но и сочинения Дидро, Ламетри, Руссо. Материалистические идеи Ламетри (который, так же как Вольтер, был приглашен Фридрихом II в Пруссию и провел последние годы своей жизни в Берлине) не были оценены по достоинству молодым Лессингом. Зато он восторженно отнесся к «Письму о глухонемых» Дидро (1751), в котором великий французский энциклопедист предвосхитил некоторые положения эстетической теории Лессинга, высказав ряд гениальных догадок о различии между поэзией и живописью. «Дидро — один из тех мудрецов, которые предпочитают рассеивать облака, чем создавать новые, — пишет Лессинг. — Всюду, куда они направляют свой взор, содрогается фундамент привычных истин, и то, что человечеству, казалось, уже виделось на близком расстоянии, отодвигается в неопределенную даль. Они ведут нас по окутанному ночной тьмой переходам к сияющему престолу истины».¹

Трактат Руссо о науках и искусствах также вызвал живой интерес двадцатидвухлетнего Лессинга. Однако, сочувственно характеризуя талант Руссо, молодой Лессинг не смог оценить гениальных зачатков исторической диалектики, которые были скрыты за внешней парадоксальностью рассуждений женевого мыслителя, всей силы и остроты его критики цивилизации. В рецензии на первое рассуждение Руссо (1751) Лессинг защищает основную линию взглядов буржуазного Просвещения. Он не соглашается с Руссо, что науки и искусства способствовали упадку нравов: отдавая должное Руссо как человеку, который «защищает добродетель против всех признанных предрассудков», Лессинг считает, что Руссо заходит слишком далеко в своей критике цивилизации.

¹ Lessing's sämtliche Werke in 20 Bänden, Bd. VI, Herausg. v. H. Göring, Stuttgart, Cotta, s. a., S. 295.

«Искусства являются тем, чем мы их делаем сами», — пишет немецкий просветитель (I, 215). Поэтому, если искусства вступают в противоречие с нравственными требованиями, то причина этого, по Лессингу, заключается в злоупотреблении искусствами, а не в них самих. В противовес Руссо Лессинг стойко защищал идею исторического прогресса, — и в этом была сильная сторона его критики. Но он ошибался, усматривая значение парадоксов Руссо только в борьбе с плоским просветительством, преувеличивающим влияние наук и искусств на нравы.

Столь же высоко, как первое рассуждение Руссо, Лессинг оценил через четыре года его трактат о происхождении неравенства, подчеркнув в своей рецензии (1755) смелость Руссо, его преданность своим идеям и в то же время оговорив свое несогласие с разрушительными выводами женеvского философа.

К числу наиболее интересных полемических произведений Лессинга 50-х годов относится серия его «Защит». Продолжая традицию Бейля, Лессинг пишет под этим заглавием ряд сочинений, в которых стремится очистить исторические факты от церковно-теологических предрассудков и подготовить таким образом почву для подлинно научного исследования этих фактов. Разрушая легенды, созданные протестантскими историками и теологами с целью утверждения христианских догм и пропаганды спиритуалистической, религиозной морали, Лессинг берет под свою защиту исторических деятелей, ославленных церковниками, от древнеримского певца наслаждения Горация до противников Лютера — Лемниуса и Кохлея.

Особенно блестяща по силе логики и неотразимой убедительности наиболее ранняя из Лессинговых «Защит» — «Защита Лемниуса» (1753), высоко оцененная Ф. Мерингом как смелое выступление против лютеранской ортодоксии, в защиту свободы личности.

Симон Лемниус, немецкий поэт эпохи Реформации, напечатал в 1538 году два тома латинских эпиграмм. Среди этих эпиграмм, большая часть которых была посвящена обличению отвлеченных моральных пороков, находилась одна, в которой Лемниус прославлял майнцского курфюрста Альберехта, как покровителя гуманистов. Но Альберехт был рьяным католиком, противником Лютера, поэтому похвала по его адресу вызвала гнев

виттенбергского реформатора. Разгневанный Лютер выступил против Лемниуса с устными и письменными инвективами. Вкладывая в эпиграммы Лемниуса чуждый им личный смысл, Лютер доказывал, что эти стихотворения осмеивают его самого и других деятелей Реформации. Своими преследованиями Лютер заставил поэта бежать из Виттенберга в Галле, а затем Лемниус был заочно осужден. После этого у него не осталось иного выхода, как примкнуть к лагерю противников Лютера. В новых эпиграммах он обрушился на своего преследователя и других сторонников реформации, нанося им удар за ударом.

Протестантские историки и богословы, настаивая на непогрешимости Лютера, поспешили принять его обвинения по адресу Лемниуса за чистую монету. В противоположность этому Лессинг поставил своей задачей показать, что борьба Лютера против Лемниуса была ранним проявлением религиозной нетерпимости, свойственной протестантской церкви не менее, чем католической. «Первым реформаторам было очень трудно совершенно отказаться от духа папства. Учение о терпимости... было им не только мало известно, но и мало свойственно, — писал Лессинг в позднейшем примечании 1784 года к «Защите Лемниуса». — Между тем всякая религия и секта, не признающая терпимости, является тем же папством».¹

В «Защите Лемниуса» Лессинг впервые выступил против религиозной нетерпимости и преследования церковью инакомыслящих, в защиту свободы мнений. В «Защите Кардана» (1754) он сделал следующий шаг по этому же пути, требуя свободы научного исследования в вопросах, касающихся религии. Иероним Кардан (1501—1576), итальянский естествоиспытатель, математик и философ, заслужил гневные порицания theologов разных оттенков за то, что в одном из своих сочинений он осмелился провести параллель между магометанской, иудейской и христианской религиями, утверждая при этом, что спор между ними не может быть разрешен силой. Как показал Лессинг, Кардан, объявленный церковниками еретиком и атеистом, в действительности заслуживал упрека скорее в обратном — в том, что в своих взглядах на религию он

¹ Lessing's sämtliche Werke in 20 Bänden, Bd. VI, Herausg. v. H. Göring, Stuttgart, Cotta, s. a., S. 249.

не смог освободиться от влияния церкви. Свободное же объективное исследование и сравнительное изучение различных религий, доказывает Лессинг, не только не заслуживает осуждения, но является долгом всякого честного ученого. Только тот, кому не дорога истина, может сознательно исказить ее, преувеличивая значение своих доводов и ослабляя силу и убедительность доводов своих оппонентов (как обычно поступают в спорах со своими противниками церковники), утверждает Лессинг. «Когда борьба ведется за истину, то, независимо от того, выигрывает ли та или другая сторона, выигрыш принадлежит не ей одной. Сторона, которая оказывается побежденной, теряет в этой борьбе лишь свои заблуждения и может в любой момент разделить с противной стороной плоды победы. Поэтому честность — вот первое качество, которое я требую от ученого. Он не должен скрывать то или другое положение потому, что оно лучше гармонирует с системой его противника, чем с его собственной, и не должен таить про себя ни одно возражение, по той причине, что не может на него вполне убедительно ответить. Если же он поступает подобным образом, то очевидно, что он превращает истину в предмет личной корысти и хочет заключить ее в узкие границы своей непогрешимости».¹

Таким образом, в борьбе с церковью Лессинг защищает право науки на неограниченное, беспристрастное исследование любых истин, относящихся к вопросам религии. Если церковь верит в то, что она обладает действительной истиной, она должна быть сама заинтересована в свободе науки, ибо свободное исследование не замедлит показать истинность ее учений. Если же учения церкви представляют заблуждение, служители ее (поскольку они обладают хотя бы тенью честности и не являются сознательными обманщиками) должны быть сами заинтересованы в том, чтобы заблуждение уступило место истине.

¹ Lessing's sämtliche Werke in 20 Bänden, Bd. XVII, Herausg. v. H. Cöring, Stuttgart, Cotta, s. a., S. 73.

Глава вторая

НА ПУТИ К РЕАЛИЗМУ

1

Как и другие просветители XVIII века, Лессинг с первых шагов своей литературной деятельности придавал исключительное значение театру. Лессинг рассматривал театр как наиболее могучее из всех искусств, обладающее способностью наиболее сильного воздействия на умы. Он считал театр школой социального воспитания и демократического просвещения народа.

Театр, по мнению Лессинга, объединяет преимущества других искусств: непосредственная чувственная конкретность образов, свойственная изобразительному искусству, сочетается в театре с динамикой и глубокой эмоциональностью, являющимися достоянием поэзии и музыки. Это свойство театра позволяет ему производить на человека особенно глубокое впечатление, захватывая зрителя, поднимая его над горизонтом частной жизни с ее мелочными интересами, объединяя собравшихся в театре зрителей в едином мощном порыве.

Вот почему в своей борьбе за политическое и моральное пробуждение немецкого бюргерства и демократических слоев населения Германии Лессинг уделял особое внимание вопросу о преобразовании немецкого театра. Уже в первые годы своей литературной деятельности Лессинг выступает не только как драматург, но и как теоретик драмы, стремящийся вдохнуть в немецкий театр своего времени новую жизнь, сделать его одним из средств подъема национальной культуры.

Благодаря тому, что Англия и Франция к XVI—XVII векам успели сложиться в единые национальные государства, в них еще до эпохи буржуазного Просвещения образовался свой национальный театр и возникли оригинальные сценические традиции. Англия успела пережить в конце XVI—начале XVII века эпоху Шекспира и елизаветинской драмы. Во Франции период классицизма XVII века был эпохой замечательного расцвета театра.

В Германии к середине XVIII века, в отличие от Англии, Франции, Испании, не было еще своей национальной драмы и даже постоянного немецкого театра; здесь существовали только странствующие труппы. В Берлине и других «столицах» при дворе обычно играли приезжие—французские и итальянские—оперные или балетные труппы, в то время как немецкие актеры владели жалкое существование, путешествуя из города в город и давая иногда в течение месяца лишь по несколько спектаклей.

«У нас нет театра. У нас нет актеров. У нас нет зрителей... — жаловался Лессинг в 1760 году. — Француз имеет все же хоть постоянную сцену, тогда как немец едва располагает балаганом. Сцена француза составляет, что о ней ни говори, наслаждение целой огромной столицы, тогда как в немецких столицах балаган служит предметом издевательства для черни... И то, что немецкий театр влечет столь жалкое существование, это вина не одних великих мира сего, которые не оказывают ему покровительства и поддержки» (I, 201—202).

Стремясь вывести немецкий театр из его печального состояния, превратить его в орудие воспитания демократического зрителя, молодой Лессинг организует один за другим ряд театральных журналов, с помощью которых он стремится обновить и пополнить репертуар немецкого театра, реформировать господствующие принципы драматургии и сценического исполнения. Первым из них были «Материалы для истории и критической оценки театра», которые Лессинг издавал в 1750 году совместно с Милиусом. Продолжением их явилась «Театральная библиотека» (1754—1758), издававшаяся уже одним Лессингом. Вопросы драматургии и театра занимают одно из центральных мест и в третьем из журналов Лессинга — «Письмах о новейшей немецкой литературе»

(1759—1760), содержание которого, однако, имело более универсальный характер. Наконец, вершиной деятельности Лессинга в области эстетики драмы и театра явилась «Гамбургская драматургия» (1767—1769), также задуманная вначале в виде журнала, но затем — в силу внешних обстоятельств — изменившая свою форму.

Как у всех просветителей XVIII века, взгляды Лессинга по вопросам драматургии развивались в борьбе с идеями классицизма. Классицизм XVII века с характерными для него культом разума и идеализацией государственного начала сложился во Франции в эпоху становления абсолютной монархии, которая во Франции была первой ступенью в истории централизованного национального государства и имела исторически прогрессивное содержание. Абсолютизм способствовал созданию во Франции единой, стройной социальной организации, подъему мануфактурной промышленности и торговли, он явился предпосылкой возникновения «образцового» французского дворянского общества XVII века, которое выработало свою сложную и утонченную культуру. Вот почему во Франции классицизм XVII века в живописи, литературе, театре, несмотря на свою «придворную», аристократическую оболочку, был шагом вперед в развитии национальной культуры и искусства. Он отразил здесь пафос становления единого, обширного и могущественного государства, выразил торжество разума над средневековыми предрассудками, был шагом к созданию национального искусства большого стиля.

Иначе обстояло дело в Германии. Здесь абсолютизм не совершил исторически прогрессивной работы объединения страны, как в Англии и Франции. В той форме многочисленных мелких княжеств, в какой он существовал в Германии, абсолютизм закреплял территориальную раздробленность, составлял главную помеху на пути достижения национального единства. Провинциальное, жадное и малообразованное немецкое дворянство не могло создать общества, похожего на блестящее французское придворное общество XVII века.

Поэтому и классицизм в Германии, постольку, поскольку он был связан с идеологией абсолютизма, мог иметь только подражательный, ублюдочный характер. Он не мог здесь вызвать к жизни великих произведений

искусства и литературы, какими были во Франции произведения Пуссена и Клода Лоррена, Корнеля, Расина и Мольера.

Главный представитель немецкого бюргерского классицизма середины XVIII века Готшед ставил перед собой известные просветительские задачи. Готшед боролся с придворной, аристократической культурой немецкого барокко, с условной пышностью, мистицизмом, искажением немецкого языка.¹ Именно потребности этой борьбы заставили Готшеду обратиться к идеям классицизма. По образцу французских теоретиков классицизма, он хотел строго регламентировать литературу и театр и изгнать из них все противоречащее рассудку и здравому смыслу. Готшед и его помощники (главным из которых была жена Готшуда) изгнали с немецкой сцены помпезные театральные представления XVII века (так называемые исторические и героические действия). Стремясь обновить репертуар немецкого театра более «благородными» и морально-поучительными пьесами, они дали серию переводов и переделок французских пьес (и произведений других иностранных писателей классицизма), стремясь насытить каждую из них поучительной моральной тенденцией.

Однако прогрессивное содержание литературной деятельности Готшуда было весьма ограниченным. Борясь с аристократической манерностью, мистицизмом, изысканным перифрастическим стилем немецких дворянских писателей предыдущей эпохи, с хаотическим смешением напыщенности и грубости, Готшед не менее упорно боролся против «простонародных», демократических традиций немецкой литературы. Вместе с кровавыми и мрачными «историческими и героическими действиями» Готшед изгнал с немецкой сцены излюбленные народным зрителем грубоватые и задорные интермедии, традиционный герой которых — шут Гансвурст — был последним носителем средневекового народного свободомыслия и юмора. Безграничная вера в «разум» и «правила» сочеталась у Готшуда с полным отрицанием роли чувства и фанта-

¹ Содержательную характеристику немецкой литературы в эпоху, предшествовавшую выступлению Готшуда, дает книга Б. Пуришева «Очерки немецкой литературы XV—XVII вв.», Гослитиздат, М., 1955.

зии для искусства. Своей театральной реформой Готшед уводил немецкую литературу и театр на путь условности и школьной риторики. При этом стремление к «высоким» сюжетам и страстям, риторическое прославление отвлеченного стоицизма и республиканских добродетелей (в трагедии «Умиравший Катон», 1732) прекрасно уживались у Готшета с глубоким уважением к существующему порядку вещей, с благоговейным отношением к «чину» и «званию».

Борьба Лессинга с классицизмом не приобрела бы никогда своего огромного исторического значения, свойственных ей теоретической широты и размаха, если бы Лессинг ограничился одной задачей борьбы с классицизмом в его подражательных, немецких формах. Выступая против немецкого классицизма Готшета и его последователей, разоблачая подражательный характер их произведений, Лессинг с середины 1750-х годов обращает свое главное внимание на борьбу с общими теоретическими предпосылками классицизма и с произведениями тех его наиболее значительных и оригинальных французских и английских представителей, творчество которых служило образцом для их немецких собратьев. Так борьба против эстетики классицизма в сочинениях Лессинга — критика и теоретика литературы сплетается в единый узел с борьбой за национальную самобытность немецкой литературы, за освобождение ее от подражательности.

Взгляды Лессинга в области теории драматургии и театра прошли в своем развитии те же основные этапы, какие прошла вся буржуазно-просветительная мысль XVIII века. Как очень многие драматурги-просветители, Лессинг начал свои искания с жанра комедии, традиционные рамки которой он стремился расширить и внести в нее новое жизненное содержание. Это объясняется тем, что уже эстетика классицизма допускала для комедии относительно большую свободу, чем для трагедии.

Отводя трагедию для изображения возвышенных страстей царей и мифологических героев, писатели классицизма — в том числе Готшед — считали задачей комедии изображение быта и жизни незнатных людей, «среднего» сословия. Это делало комедию на первых этапах борьбы просветителей с классицизмом жанром, наиболее подходящим для осуществления их реформаторских начи-

наний. Не разрушая традиционного строгого разделения жанров, ранние просветители стремились преобразовать комедию, изображающую жизнь простого человека, так, чтобы жизнь эта могла быть изображена в ней не только в комическом, отрицательном, но и в *положительном* освещении. Отсюда — тяготение просветителей к жанру «трогательной» или «серьезной» комедии — комедии, не только осмеивающей пороки, но и прославляющей «скромные» добродетели, сочувственно изображающей несчастья человека из незнатной, буржуазно-мещанской, третьесословной среды. Первыми создателями подобных комедий во Франции были драматурги Детуш (1680—1754) и Нивель де Лашоссе (1692—1754), во многом еще стоявшие на перепутье между драматургией классицизма и просветительным театром. Более решительный удар сословным основам эстетики старого театра нанесли английские драматурги Лилло (1693—1739) и Мур (1712—1757) — создатели так называемой мещанской трагедии, в которой герои из буржуазной среды заняли место прежних царственно-мифологических героев трагедий XVII века.

С этим общим направлением развития просветительского театра совпадает движение эстетической мысли молодого Лессинга, а также эволюция его драматургии.

2

Первой крупной работой Лессинга в области театральной критики был разбор «Пленников» римского драматурга Плавта, помещенный в 1750 году в «Материалах для истории и критической оценки театра» вместе с переводом самой этой комедии. В разборе «Пленников» проявляется еще теоретическая зависимость молодого Лессинга от классицизма. Но в то же время в этом первом опыте Лессинга — теоретика драмы уже получили отражение те идейные и художественные искания, которые в последующий период привели его к разрыву с классицизмом, способствовали утверждению его на позициях защиты и пропаганды принципов буржуазной драмы.

Молодой Лессинг еще считает теорию трех единств, сформулированную Буало и другими теоретиками классицизма, краеугольным камнем драматургии. Он защи-

щает Плавта от упреков в том, что римский драматург в «Пленниках» пренебрег единствами действия и времени, старается — не без натяжек — доказать, что «Пленники» — «правильная» комедия, отвечающая требованиям поэтики Буало и Готшеда.

Но во взглядах молодого Лессинга проступают и другие, более важные тенденции. Прежде всего уже самая любовь молодого Лессинга к Плавту (которая роднит его с Мольером) обуславливает своеобразие его позиции по сравнению с Готшедом и другими сторонниками классицизма в Германии. Комедии Плавта смущали последних своим плебейским духом, вызывали у них упреки в грубости и безнравственности. Лессинг горячо отвергает подобные обвинения по адресу Плавта. Он предпочитает грубоватых рабов Плавта, думающих и говорящих как думали и говорили рабы в те времена, изящным слугам в любовно-психологических комедиях Мариво (хитроумию и тонкости выражений которых мог бы позавидовать иной придворный).

Примечательно, что из всех комедий Плавта Лессинг на первое место выдвигает «Пленников», называя эту комедию «самым прекрасным произведением, какое когда-либо ставилось на сцене». Среди комедий Плавта «Пленники» занимают особое место. Плавт в этой комедии изображает двух молодых людей — господина и раба, — связанных трогательной дружбой и готовых пожертвовать жизнью друг за друга. «Пленники», таким образом, — не столько комедия, сколько прообраз просветительной мещанской драмы XVIII века, так как пьеса изобилует трогательными положениями, проповедует великодушие и верность долгу. Высокая оценка «Пленников» свидетельствует поэтому об отходе молодого Лессинга от строгой поэтики классицизма, требовавшей полного разграничения сферы трагедии и сферы комедии, о тяготении его к такой комедии, в которой сочетаются смешное и патетически-трогательное, «высокое» и «низкое».

Отдавая должное «правилам» Буало, молодой Лессинг, как просветитель, ценит в комедии выше всего не «правильность», а трогательность и поучительность. «Я называю самой лучшей комедией, — пишет Лессинг, — не ту, которая наиболее правдоподобна и наиболее правильна, и не ту, в которой встречаются наиболее остроум-

ные идеи, наиболее изобретательные выдумки, самые приятные шутки, в которой все узлы наиболее искусно завязаны и наиболее естественно развязаны, — лучшей комедией я называю ту, которая больше всего отвечает своему назначению...

Но в чем заключается назначение комедии? В том, чтобы воспитывать и исправлять нравы зрителей. Средство, с помощью которого она этого достигает, заключается в том, что она изображает порок ненавистным, а добродетель — вызывающей поклонение. Но так как многие люди слишком испорчены для того, чтобы это средство имело у них успех, то она обладает и другим, сильнейшим средством, изображая всегда порок несчастным, а добродетель в конце торжествующей; ибо страх и надежда всегда оказывают на испорченные натуры более сильное действие, чем стыд и честолюбие» (I, 524).

Так уже разбор «Пленников» вплотную подводит Лессинга к обоснованию некоторых идей буржуазно-просветительского театра. С более смелой защитой этих идей Лессинг выступил через четыре года, на страницах «Театральной библиотеки» — второго из своих журналов, посвященных вопросам театра.

Открывая «Театральную библиотеку», Лессинг в первом выпуске ее уже прямо поставил вопрос о тех новых жанрах, которые выдвинуло развитие буржуазного театра в XVIII веке, — нравоучительной, «трогательной» комедии Детуша, Нивеля де Лашоссе, Вольтера и мещанской трагедии Лилло и Мура.

«Нововведения, — пишет здесь Лессинг, — могут сами по себе быть делом как мелкого, так и великого духа. Первый оставляет старые пути только потому, что они старые, второй же — потому, что старые идеалы недостаточны или ложны... Гений хочет сделать большее, чем его предшественники, в то время как обезьяна, подражая гению, хочет сделать лишь что-нибудь непохожее на то, что делают другие» (I, 525).

С этой точки зрения Лессинг подходит к оценке новых драматических жанров, один из которых возник во Франции, другой в Англии XVIII века. Являются ли они просто данью моде, минутному увлечению сомнительными новшествами, или же они открывают новые пути в искусстве? Излагая свои взгляды с максимальной осторожностью,

вызванной частично цензурными причинами, Лессинг не скрывает, к какому ответу на этот вопрос он склоняется. Симпатия молодого драматурга принадлежит отныне новым драматическим жанрам, разрушающим стройность классицистического театра.

Сущность жанра «трогательной» комедии Лессинг усматривает в том, что в ней зритель получает возможность не только смеяться, но и наслаждаться благородным зрелищем добродетели. Буржуазная же драма (или мещанская трагедия) покончила с предрассудком, что ужас и сожаление могут вызывать только владетельные особы и лица высшего сословия; она надела трагические котурны героям из среднего сословия, которые до этого служили на сцене только предметом насмешки. Первый из этих жанров особенно хорошо выражает французский национальный характер, так как честолюбивому французу не могло не надоесть видеть себя на сцене постоянно осмеиваемым. Жанр же мещанской трагедии больше соответствует характеру англичанина, который не привык особенно высоко ставить коронованных лиц. Англичанин не мог не сознавать, что сильные страсти и благородные мысли не менее свойственны среднему классу, чем королям, и это получило отражение в мещанских трагедиях Лилло и Мура (I, 526).

Приведенные рассуждения молодого Лессинга являются серьезным шагом вперед в развитии его эстетических взглядов. Они свидетельствуют о том, что Лессинг отказывается от отвлеченной, внеисторической трактовки вопросов драматургии и театра. Развитие драматургии он связывает с национальным и социальным развитием. Та характеристика сущности буржуазной драмы, которую Лессинг дает на страницах «Театральной библиотеки», уже отражает подход к борьбе с классицизмом не только как к эстетической, но и как к политической задаче, подход, характерный для зрелого Лессинга.

Обещая в будущем вернуться к более подробной характеристике буржуазной драмы (обещание это так и не было исполнено в четырех вышедших в свет выпусках «Театральной библиотеки»), Лессинг в первом выпуске сосредоточил свое внимание лишь на жанре «трогательной» комедии. Напечатав два рассуждения, автор одного

из которых — француз Шассирон — был яростным противником нового жанра, а другой — немец Геллерт — его горячим защитником, Лессинг в заключении к обоим трактатам наметил собственную точку зрения на поднятые в них вопросы.

Опираясь на известное предисловие Вольтера к комедии «Блудный сын» (1736), Лессинг утверждает, что есть два различных вида «трогательной» комедии. В одном из них смех совершенно изгнан со сцены, и вся она состоит из одних патетических и трогательных эпизодов. Таковы комедии Нивеля де Лашоссе (которые дали повод противникам нового жанра осмеять этот жанр под именем «слезной» комедии). Комедии этого типа возможны, но они являются таким же отклонением от задач настоящей комедии, как и их прямая противоположность — фарс, в котором все усилия автора направлены на то, чтобы любыми средствами вызвать у зрителя смех.

Подлинная комедия для Лессинга — комедия, в которой комическое не вытеснено со сцены совершенно трогательным и серьезным, но в которой оба эти начала смешаны. Хотя поэтика классицизма строго разграничивала области комического и серьезного, но в действительности шутовское и серьезное, смех и слезы постоянно объединялись в лучших комедиях всех времен, доказывает Лессинг. Смешение серьезного и комического является не исключением, а правилом в лучших комедиях Плавта, Мольера, Геллерта.

Закономерность существования «смешанной» комедии, сочетающей смешное и трогательное, Лессинг доказывает тем, что возможность подобного смешения вытекает из *реалистических задач театра*. Ведь в самой жизни серьезное и комическое, трогательное и смешное не отделены друг от друга железной стеной. «Умные и глупцы в нашем мире перемешаны между собой, и хотя хорошо известно, что последние превосходят первых числом, все же общество, состоящее из одних глупцов, почти так же невероятно, как общество одних умников». Задача комедии — изображать жизнь, а следовательно, сочетание смешного и серьезного в комедии не только возможно, но и закономерно. «Я позволю себе утверждать, что лишь те комедии истинны, которые изображают как добродетели, так

и пороки, как благовоспитанность, так и различные причуды, ибо именно с помощью этого смешения они приближаются к своему оригиналу — человеческой жизни» (I, 529).

Уже в «Материалах для истории и критической оценки театра» Лессинг утверждал, что французское влияние и обилие французских переводных пьес привели к однообразию немецкого театра. Одной из своих задач Лессинг еще в то время считал ознакомление немецкого читателя с итальянским, английским, испанским и голландским театром. Эту задачу, не осуществленную в «Материалах», Лессинг стремился осуществить в «Театральной библиотеке». Борясь с влиянием французского классицизма на немецкий театр и драматургию, Лессинг осветил на страницах этого журнала национальные особенности и историю английского, испанского и итальянского театра. Оригинальные и переводные статьи Лессинга в «Театральной библиотеке» были посвящены истории английского и итальянского театра, драматургии Драйдена и английского поэта-сентименталиста Д. Томсона, трагедиям Сенеки, «Виргинии» испанского драматурга Монтиано, либретто итальянских комедий-импровизаций и т. д. Наряду с «правильными» драмами, написанными на основе поэтики классицизма, Лессинг — хотя еще не без робости — пропагандирует образцы других, более свободных драматических систем. Он уделяет также пристальное внимание вопросам актерской игры, требуя от актера глубокого изучения человеческой природы, естественности и простоты, соединенных с обобщенно-пластической и выразительной манерой исполнения. В «Материалах для истории и критической оценки театра» Лессинг поместил сочинение итальянца Франческо Риккобони, в котором подвергаются критике условность и декламационный стиль французской театральной школы XVII—XVIII веков. Еще дальше Лессинг идет в своих замечаниях к изложению сочинения француза Сент-Альбина «Актер» (1754), поднимая здесь вопрос о необходимости заменить традиционные догматические «правила» для актеров, основанные на требованиях «хорошего вкуса», философским изучением законов актерского искусства и сценической выразительности.

Первый драматический опыт восемнадцатилетнего Лессинга — одноактная комедия «Дамон, или истинная дружба» (1747) — носил еще подражательный характер. В этой комедии (которую Лессинг при жизни не перепечатывал в собраниях своих сочинений) выведены два друга, добивающиеся руки молодой и красивой вдовы. Дамон по-настоящему предан Леандру, Леандр же легко соглашается пожертвовать интересами друга ради своих и даже готов присвоить его состояние. Несмотря на то, что честный Дамон потерял свое имущество, вдова предпочитает его богатому, но легкомысленному Леандру.

Началом более серьезной работы Лессинга в области драматургии была комедия «Молодой ученый». Задуманная еще в школьные годы, эта комедия была закончена в Лейпциге в том же 1747 году, что и «Дамон», и с успехом поставлена труппой Каролины Нейбер. «Я думаю, выбор предмета много способствовал тому, что на этот раз я не потерпел неудачи, — писал позднее, в 1754 году, Лессинг в предисловии к тем томам своих сочинений, где были впервые напечатаны его юношеские комедии. — Молодой ученый был едва ли не единственным типом глупца, который уже тогда не мог не быть мне хорошо известен. Ведь я вырос среди подобных чудовищ, — что же удивительного в том, что я обратил против них первые удары своего сатирического бича?» (I, 564).

Герой комедии «Молодой ученый» — представитель характерного для Германии XVIII века типа ученого-педанта, напичканного греческой и латинской премудростью, до отказа набитого тщеславием и горделивым презрением к тем, кто не посвящен в тайны подобного рода схоластической учености. Пользуясь приемами мольеровской комедии, Лессинг доводит педантизм и тщеславие своего героя до крайнего предела, заставляя его служить посмешищем для всех окружающих. Комедия кончается открытым посрамлением героя — из письма Дамис узнает, что его знакомый не решился передать присланное героем сочинение на конкурс, объявленный Берлинской академией, так как вместо решения задачи по существу Дамис посвятил свою работу схоластическим толкованиям грамматико-филологического порядка и псевдоисториче-

ским разысканиям. Проклиная своих соотечественников, погрязших во тьме невежества и не умеющих оценить истинную науку, Дамис собирается отправиться в другие страны, где его лучше оценят. Он полагает, что ему удастся заставить таким образом неразумных немцев понять, какого великого гения они в нем потеряли.

Лессинг борется в «Молодом ученом» против мертвой, цеховой учености, против самодовольного тщеславия педантов, защищая реальное знание, природный здравый смысл, единство науки и жизни. В комедии осуждается не только педант Дамис, но и его жадный отец, который хочет завладеть имуществом своей воспитанницы и для этого желает выдать ее против воли замуж за своего сына. Молодой драматург выступает против деспотизма родительской власти, утверждает право любящих свободно решать свою судьбу. Несмотря на то, что главным персонажам комедии свойствен ряд условных, традиционных черт, Лессинг проявил в ней много настоящего веселого юмора и бытовой наблюдательности.

После «Молодого ученого» Лессинг пишет еще несколько нравоучительных комедий: «Женоненавистник» (1748), «Старая дева» (1749), «Вольнодумец» (1749), «Еврей» (1749), «Сокровище» (1750). Эти законченные и опубликованные пьесы составляют лишь ничтожную часть тогдашних драматических замыслов Лессинга. «Моя склонность к театру была в то время так велика, — писал он позднее, вспоминая первые годы своей жизни в Берлине, — что все, что ни приходило мне в голову, немедленно же превращалось в комедию». Дошедшие до нас многочисленные наброски и фрагменты свидетельствуют об исключительном разнообразии драматических замыслов молодого Лессинга. Он изучает не только Плавта, Теренция и других античных драматургов, не только французских комедиографов — Мольера, Реньяра, Детуша, но и датчанина Гольберга, английских драматических писателей эпохи Реставрации, в особенности Уичерли. Среди набросков Лессинга встречаются и сцены нескольких «высоких» трагедий в духе классицизма и разнообразные комические опыты. Однако все эти произведения — как законченные Лессингом, так и оставшиеся незавершенными — представляли для него пока лишь пробу сил. Они носят еще полуученический характер

и не дают представления о подлинном масштабе дарования немецкого писателя.

В своих юношеских комедиях Лессинг поднимает порой важные общественные вопросы. Так, в комедии «Вольнодумец» Лессинг доказывает (вслед за французским философом-скептиком П. Бейлем), что нравственность независима от религии. В комедии «Евреи» молодой писатель с неслыханной в Германии середины XVIII века смелостью выступает против религиозных и национальных предрассудков, защищая евреев, как наиболее угнетенную и униженную часть населения тогдашней Германии.

Однако, несмотря на встречающиеся в комедиях молодого Лессинга глубокие мысли, живые и остроумные сцены, несмотря на проявляющиеся в них юмор и наблюдательность, эти комедии — как и комедии старших современников Лессинга — Г-жи Готшед, Э. Шлегеля, Геллерта — в целом еще малооригинальны и прозаичны. В своей критике нравов Лессинг стоит здесь на отвлеченно-моралистической точке зрения. Основные типы и положения его юношеских комедий в достаточной мере традиционны: они восходят то к античной драматургии («Сокровище»), то к английским и французским комедиографам XVII—XVIII веков. Общественное зло всецело сводится молодым Лессингом, как и другими ранними просветителями, к недостаткам личной нравственности, все беды и горести объясняются неразумием героев, их причудами и смешными привычками, возникшими под влиянием неправильного воспитания или отражающими ходячие заблуждения. Молодой Лессинг не ставит пороков своих героев в связь с неразумным общественным устройством, напротив, он рассматривает эти пороки как некие досадные отклонения от «здоровой», разумной нормы. Ему кажется, что героям его достаточно отказаться от заблуждений, честно соблюдать свои человеческие обязанности, чтобы в обществе восторжествовал тот же разумный порядок, который господствует в природе. Эту иллюзию молодого писателя (характерную для раннего этапа буржуазного Просвещения не только в Германии, но и в других странах Западной Европы) отражает самое построение его комедий, в которых порочным и заблуждающимся персонажам неизменно противопостав-

лены положительные герои-резонеры; порок в конце концов терпит поражение и в развязке торжествуют разум и здравый смысл. Так как характеры драматических персонажей рассматриваются Лессингом с отвлеченно-моралистической точки зрения, то характеры эти статичны и условны. Они представляют собой абстрактное воплощение осмеиваемых пороков или их противоположностей, слабо индивидуализированы, лишены национальной, исторически конкретной окраски.

Едва ли не наиболее интересен из ранних опытов Лессинга фрагмент незаконченной трагедии «Самуэль Генци» (1749; опубликован в 1753 году). Традиционную форму классицистической трагедии с «единствами» и александрийским стихом Лессинг пытался здесь насытить смелым, злободневным содержанием.

Сюжет «Генци» взят автором не из далекого прошлого, а из живой современности, причем герой трагедии не царь, а бюргер. В трагедии изображен политический заговор, раскрытый в том же 1749 году, — попытка бюргеров и крестьян швейцарской республики Берн свергнуть олигархический режим патрициев. Лессинг принялся за драматическую разработку событий сразу после получения сведений о них по последним газетам, сообщавшим о раскрытии заговора. Клевете правительственных газет он хотел противопоставить правду о заговоре и его участниках.

Лессинг сохранил для своих действующих лиц имена главных участников заговора и стремился правдиво, насколько это позволяли традиционные формы классицистической трагедии, обрисовать их характеры, проанализировать причины трагической судьбы, постигшей Генци и его товарищей (казненных по приговору бернского сената). В трагедии противопоставлены друг другу бескорыстный, великодушный республиканец Генци, руководствующийся лишь соображениями об общественном благе, и коварный Дюкре, который хочет воспользоваться заговором для личной мести и в конце концов становится предателем.

В монологах Генци прославляются общественный долг, бескорыстное самопожертвование во имя интересов родины. Но в них звучат и мотивы, отражающие слабость политической мысли Лессинга. Борясь за свободу Берна,

против деспотизма сенаторов, попирающих старинные законы и обычаи, Генци озабочен тем, чтобы максимально сохранить в своей борьбе иллюзию «законности»; в противоположность предателю Дюкре, он хотел бы действовать одними мирными средствами, не прибегая к оружию. Однако отвлеченность республиканских идеалов Лессинга и его героя искупаются духом подлинного свободолюбия и социального возмущения, которым дышат наиболее патетические монологи и сцены лессинговского фрагмента:

Свобода! Злобы смерть и доблестей основа,
Коль ты для наших дней одно пустое слово
И в сердце у меня святого нет огня, —
Презрение людей пусть поразит меня!

Лишь долг возвышенный — погибнуть за отчизну,
А не пожертвовать, друзья, своею жизнью
Тщеславию царя, что ради пышных слов
Отдать жизнь подданных и благо их готов, —
Вот истинная цель, достойная свободы,
Чей светлый облик чтут герои и народы.

При всей своей свободолюбивой республиканской патетике трагедия о Генци, подобно другим немецким трагедиям готтешедовской школы, еще оставалась в достаточной мере отвлеченной и риторической, далекой от реальной немецкой действительности XVIII века.

Первой драмой Лессинга, ставшей общественным событием и имевшей переломное значение для немецкого театра, была опубликованная через два года трагедия «Мисс Сара Сампсон» (1755). Это была первая в Германии семейная буржуазная драма, первая немецкая трагедия, героями которой были не цари и мифологические герои, а простые, незнатные люди, показанные в бытовой, обыденной обстановке. Лессингу удалось изгнать со сцены холодную парадность придворного театра. Вместо условных героев он показал живых людей, вместо устрашающих и поражающих своим величием исключительных событий — обыкновенные происшествия, которые могли иметь место в любой современной ему немецкой бюргерской семье, простые и трогательные чувства.

В отличие от своих ранних комедий Лессинг в «Мисс Саре» переносит действие в наиболее развитую буржуаз-

ную страну XVIII века — Англию. Однако английская обстановка и имена героев не мешали немецкому бюргерскому зрителю XVIII века видеть в судьбе и переживаниях персонажей «Мисс Сары Сампсон» отражение своей жизни и своих идеалов. Те социальные и моральные конфликты, которые в Германии XVIII века были еще в зачаточном состоянии, в Англии имели более ясный, отчетливый и резко очерченный характер. Поэтому перенесение действия в Англию не только не лишило образы героев и их судьбу типического значения для Германии, но, напротив, позволило Лессингу поставить проблемы, волновавшие немецкое бюргерство его эпохи, в наиболее выразительной и общезначимой форме.

По определению Н. Г. Чернышевского, Лессинг в «Мисс Саре Сампсон» провозгласил вместе с Дидро, «что драме пора начать вместо героев и полководцев изображать человека такого, как мы все, в такой обстановке и таких коллизиях, которые знакомы всем нам из собственного опыта, по собственной радости и скорби, а не из Тита Ливия и Плутарха». Благодаря перевороту, произведенному в драматургии Дидро и Лессингом, писал великий русский революционный демократ, «введена была в искусство натура, введен был человек и истинный пафос».¹

В работе над «Мисс Сарой Сампсон» Лессинг опирался на опыт английского буржуазного семейно-нравоучительного романа и драмы. Как мы уже знаем, в 1754 году на страницах «Театральной библиотеки» Лессинг выступил с защитой жанра буржуазной (мещанской) трагедии, первым образцом которой была известная драма Д. Лилло «Лондонский купец» (1731). Не менее высоко Лессинг оценивает в это время и романы Ричардсона, в особенности его «Клариссу» (1747—1748), в которой Ричардсону удалось поднять на трагическую высоту тему борьбы честной и добродетельной девушки из буржуазной семьи за свое человеческое достоинство — борьбы, направленной против грубой корысти родных и аморальности любовника-аристократа.

Создавая «Мисс Сару Сампсон», Лессинг был уже зна-

¹ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. IV, Гослитиздат, М., 1948, стр. 147—148.

ком также с первым беглым очерком драматической теории Дидро, изложенным в одном из диалогов его романа «Нескромные сокровища» (этот диалог Лессинг позднее процитировал в «Гамбургской драматургии»). Но первая буржуазная драма Дидро «Побочный сын» появилась лишь в 1757 году, через два года после «Мисс Сары Сампсон», которую Дидро перевел на французский язык и которой он посвятил весьма сочувственный разбор. Таким образом, если Дидро опередил Лессинга как теоретик буржуазной драмы, то в области практической разработки принципов нового жанра первенство было не за Дидро, а за Лессингом. «Мисс Сара Сампсон» была одним из первых образцов буржуазной драмы в общеевропейском масштабе.

Следуя по пути, намеченному Лилло и Ричардсоном, Лессинг, однако, в одном очень важном отношении отступает от их традиции, и это отступление отчетливо характеризует различие между общественными условиями Англии и Германии XVIII века. Драма Лилло «Лондонский купец» является апологией среднего класса: один из ее центральных монологов посвящен прославлению купца и общественного значения его деятельности. Мораль драмы Лилло заключается в утверждении буржуазной честности и добродетельности как необходимых свойств человека из среднего сословия. В «Клариссе» Ричардсона конфликт между главными героями имеет также социальную окраску: порочному аристократу Ловласу здесь противопоставлена добродетельная буржуазная девушка Кларисса. В первой немецкой буржуазной трагедии, созданной Лессингом, в отличие от Лилло и Ричардсона, социальные мотивы еще не играют той роли, какую они играли в английской литературе XVIII века. Действие здесь перенесено в Англию, бытовой уклад и самые конфликты, стоящие в центре трагедии, имеют отчетливо выраженный буржуазный характер, но отец героини и сама она по своему общественному положению — провинциальные дворяне, да и вообще социальные различия между героями еще прикрыты здесь менее определенными различиями морального порядка. Это позволило Лессингу придать изображению судьбы своей героини более обобщенную гуманистическую окраску, характерную вообще для немецкой литературы XVIII века, но вместе с тем

ограничило остроту непосредственного социального звучания «Мисс Сары Сампсон» по сравнению с ее английскими образцами и последующими произведениями самого Лессинга.

Действие «Мисс Сары Сампсон» происходит в гостинице, в одном из английских провинциальных городов. Сюда бежала из родного дома героиня вместе со своим возлюбленным, молодым аристократом Меллефонтом. Посещая дом отца Сары, где он был радушно принят, Меллефонт произвел на невинную и неопытную Сару неотразимое впечатление, но отец, страстно любящий свою дочь, воспротивился их браку, и у влюбленных не оставалось другого выхода, кроме бегства.

Меллефонт обещал Саре жениться на ней, но, несмотря на то, что прошло уже два месяца, не исполнил обещания. Одна из причин этого — то, что Меллефонт, растративший родовое наследство, хочет сохранить часть завещанного ему состояния: один из его родственников, умирая, завещал Меллефонту свое имущество, если тот вступит в удобный ему брак, и Меллефонт надеется удержать половину этого наследства, вступив в полюбовную сделку с невестой. Но тяготящая Сару отсрочка свадьбы вызвана и другой причиной: Меллефонт — в прошлом мот и игрок, он много лет вел беспорядочный образ жизни, вращался в кругу золотой молодежи, имел много любовных связей. Его нравственные понятия расшатаны. Потеря свободы и брак с Сарой страшат его, несмотря на искреннюю любовь к ней.

Колебания Меллефонта между добром и злом, его неспособность победить себя и отказаться от прежних привычек приводят к гибели героев. Полюбив Сару, Меллефонт оставил для нее свою прежнюю возлюбленную Марвуд. Привыкшая повелевать Меллефонтом, умная и властная Марвуд дает знать отцу Сары о местонахождении влюбленных и сама приезжает в город, где они скрываются, чтобы вернуть Меллефонта. Но планы Марвуд расстраиваются: отец готов простить беглецов и дает согласие на их брак. Во время встречи с Сарой Марвуд чувствует себя униженной, хотя ей и удается одержать кажущуюся победу и увидеть Сару бесильно распростертой у своих ног. В порыве злобы и отчаянья Марвуд отравляет свою соперницу. Спасти ее не удается, и Мел-

лефонт, слишком поздно понявший свою вину, закаляется. Старому Сампсону, успевающему проститься с дочерью, остается в качестве утешения Арабелла, дочь Меллефонта и Марвуд, завещанная ему Сарой и Меллефонтом на смертном одре.

«Мисс Сара Сампсон» имела у немецкого зрителя XVIII века небывалый до этого успех. Поэт Рамлер, присутствовавший на первом представлении пьесы во Франкфурте-на-Одере 10 июля 1755 года, писал, что во время спектакля «зрители в течение трех с половиной часов сидели неподвижно, как статуи, и рыдали».

И все же «Мисс Сара Сампсон» была еще далека от того подлинного реализма, к которому Лессинг приближается в следующих своих драмах. Эта первая немецкая бюргерская трагедия разделяет общие недостатки, присущие всему жанру семейно-бытовой драмы XVIII века. Домашняя, частная жизнь изображена здесь в отрыве от социальной жизни, от истории, от политической борьбы; психология героев и их речи проникнуты не духом социального возмущения и гражданского протеста, а пассивной чувствительностью.

Это не значит, что «Мисс Сара Сампсон» и другие буржуазные драмы XVIII века были чужды общественно-политического пафоса. Прославление мирного счастья буржуазной семьи, защита чести, добродетели, нравственных убеждений, опирающихся не на сословные традиции и идеалы, а на голос непосредственного чувства, на сердце простого человека, имели для XVIII века свое важное общественное, политическое содержание.

Однако эти прогрессивные мотивы составляют лишь одну сторону мещанской драмы. Прославляя буржуазную семью и домашний очаг, мещанская драма в то же время внушала мысль о том, что счастье заключается в одном наслаждении добродетелью, в чувствительности и спокойной совести. Блеску и роскоши придворной жизни она противопоставляла идеалы счастливой умеренности, мирного мещанского благополучия, довольства «малым». Истинно «чувствительный» и добродетельный человек, не стремящийся к ложному величию и призрачным благам, есть вместе с тем в глазах создателей буржуазной драмы XVIII века и истинно счастливый человек. Каким бы злоключениям он ни подвергался, как скверно ни был бы

устроен внешний мир, ничто не в силах разрушить счастье того, кто добродетелен, если только он не откажется от внушений сердца, от умеренности и верности голоса природы. Сохранить чистоту сердца, внутреннюю стойкость и верность нравственным идеалам среди всех возможных испытаний — такова истинная цель жизни.

Эта примирительная моральная философия, свойственная в различной степени всем создателям буржуазной драмы XVIII века, звучит и в «Мисс Саре Сампсон». Все герои этой бюргерской трагедии Лессинга, за исключением Марвуд, представляют собой воплощение чистой чувствительности и добродетели. Отец Сары после ее бегства думает лишь об одном — как искупить перед дочерью свою вину в том, что он не согласился с самого начала на ее брак. Сара считает себя единственной виновницей своих злоключений и приветствует смерть как искупление своей вины. Даже развратный Меллефонт добродетелен в глубине души: между добродетельной Сарой и развратной Марвуд для него — бездна, первая представляется ему ангелом, вторая — демоном. Хотя Меллефонт не может без борьбы решиться пожертвовать своей свободой, он сознает, что после знакомства с добродетелью пороки навсегда потерял всякую прелесть в его глазах. Так же добродетельны и чувствительны, как главные герои, и их слуги. Слуга старого Сампсона Уайтвелл льет слезы вместе с ним и готов пожертвовать жизнью за своего хозяина, а горничная Сары, Бетти, от всего сердца сочувствует радостям и горестям своей госпожи.

Реалистические черты в изображении судеб героев и их психологии сливаются в «Мисс Саре Сампсон» с элементами рационалистической оптимистической философии, имеющей полурелигиозный, провиденциальный оттенок. Люди рождаются добродетельными — таков вывод, который подсказывает зрителям Лессинг; но влияние общества, различные случайности, слабости человеческой природы обрекают их на несчастья. Так, увлечение добродетельной Сары Меллефонтом ее отец объясняет тем, что она выросла без матери, а пороки самого Меллефонта являются результатом того, что он рано остался сиротой, стал владельцем большого состояния и при этом попал в дурную среду. Однако если среда, слабости, случайности разного рода толкают людей на дурные поступки

и порождают у них пороки, то лишь немногие из людей, как утверждает Сара в разговоре с Марвуд, не только не чувствуют инстинктивного отвращения к пороку, но, напротив, сознательно любят его, сознательно совершают дурные поступки. Такова сама Марвуд. В отличие от Меллефонта, достойного извинения, Марвуд является не только жертвой порока: испытав первое падение, она продолжает уже сознательно идти по тому же пути, причиняя зло себе и другим (д. IV, явл. 8).

Но хотя люди типа Марвуд являются сознательными носителями социального зла, умирающая Сара запрещает Меллефонту и своему отцу мстить ей. Марвуд уже достаточно наказана, в глазах Сары, тем, что она порочна, что она не знает истинной цены добра, сладости возвышенных нравственных чувств. Самая ее порочность есть ее наказание, неизбежно обрекающее ее на гибель. Мечь, с точки зрения Сары, — чувство низкое, недостойное подлинно добродетельного человека, который должен находить утешение и душевный покой в сознании своей добродетели и покорно принимать то, что ниспосылает ему провидение. Не случайно в уста добродетельного слуги старого Сампсона, Уайтвелла, Лессинг вкладывает слова о сладости прощения: «... скажите, разве прощение для доброго сердца не наслаждение?.. Мне хотелось, чтобы я мог все время прощать и при этом испытывать стыд за то, что приходится прощать лишь такие мелкие проступки. Я говорил себе: «Разве простить самую мучительную обиду, самое смертельное оскорбление не составляет такого наслаждения, при котором душа ощущает подлинное блаженство?»» (д. III, явл. 3).

Все персонажи «Мисс Сары Сампсон» полны чувствительности, и чувствительность эта имеет размягчающий характер, зовет умиляться собственной и чужой добродетелью, но не призывает действовать и бороться с несправедливостью. Единственным активным действующим лицом трагедии является Марвуд; все остальные герои пассивны, и лишь вмешательство Марвуд вынуждает их принимать то или другое решение. Поэтому, вопреки намерениям Лессинга, Марвуд оказалась самым ярким персонажем трагедии. Не случайно образ ее произвел большое впечатление на драматургов «Бури и натиска» и отразился в целом ряде созданных ими образов подобных

ей «демонических» героинь. Образ Марвуд раскрывает относительность тех абстрактных норм буржуазно-просветительной морали, которые идеализируются в трагедии. Несмотря на противопоставление Сары и Марвуд, проходящее через всю драму, положение Марвуд объективно не менее трагично, чем положение Сары, а сила характера и ум, который она проявляет, imponируют зрителю, ставят ее значительно выше слабого и ничтожного Меллефонта.

С отвлеченным морализмом и назидательностью, которые присущи «Мисс Саре Сампсон», как и большей части других образцов буржуазной драмы XVIII века, тесно связаны и другие недостатки пьесы. В этой первой бюргерской трагедии Лессинга ощущается еще непосредственная зависимость от той самой классицистической трагедии, с которой Лессинг полемизирует. Характеры героев в «Мисс Саре Сампсон» твердо определены, статичны и лишены развития, а речи их построены по всем правилам логики, так что многие рассуждения Сары сделали бы честь любому школьному учителю. Подобно характерам героев классицистической трагедии, характеры трагедии Лессинга представляют собой более или менее отвлеченные, схематические персонафикации одной или двух главных черт. Но в классицистической трагедии эта статичность характеров героев была связана с их монументальностью, с силой их основной страсти. В «Мисс Саре Сампсон» же подобная монументальность характеров отсутствует, а потому отсутствует и величие, свойственное классицистическому театру. Отступая во имя жизненной правды от условного пафоса трагедии классицизма, Лессинг в то же время еще не достигает реалистической многосторонности характеров. Старик Сампсон — лишь идеальный, чувствительный отец, Сара — идеальная дочь и возлюбленная, Уайтвелл — идеальный слуга и т. д. Исключением является только Меллефонт, который выступает в пьесе одновременно носителем добра и зла, однако доброе и злое начало в нем не смешиваются, а выступают раздельно: чувства Меллефонта, как маятник, все время колеблются то в одну, то в другую сторону. Рядом со старым Сампсоном в драме стоит добродетельный Уайтвелл, рядом с Сарой — честная и наивная Бетти, рядом с Меллефонтом — испорченный, но, подобно сво-

ему хозяину, не лишенный совести Нортон, рядом с Марвуд — послушная и преданная ей Ханна. Каждый из этих слуг-наперсников имеет в драме лишь служебное значение: его характер должен, по замыслу драматурга, ярко оттенять характер его хозяина. В диалогах со слугами-наперсниками герои раскрывают свои сокровенные чувства и переживания, освещая каждый момент действия для зрителя психологическим комментарием, который рассчитан на то, чтобы заставить зрителя ощутить себя самого в положении героев, вызвать у него чувства умиления добродетелью, ужаса перед социальным и моральным злом.

4

«Мисс Сара Сампсон» не была единственным драматическим опытом Лессинга середины 50-х годов, отразившим его искания на пути к новому типу реалистической драмы. Если в начале 50-х годов основное внимание Лессинга привлекала комедия, то со времени создания «Мисс Сары Сампсон» борьба с классицизмом все более решительно переносится Лессингом в сферу трагедии.

Отношение Лессинга к системе классицизма, сложившееся к середине 50-х годов, характеризует его предисловие к переводу трагедий английского поэта-сентименталиста, автора «Времен года» Д. Томсона (1756). Лессинг поднимает здесь общий вопрос о значении «правил» в искусстве, решая его иначе, чем теоретики классицизма. Он доказывает, что художник должен руководствоваться не «правилами», не условными догматическими нормами, а изучением человека и его страстей. Самые лучшие «правила» не могут заменить в искусстве знания человеческой природы. Художественное произведение, основанное на знании человека и нарушающее все догмы поэтики Буало, все же нравится больше, чем мертвые статуи, вылепленные по всем рецептам Буало или других авторитетов, но лишенные истины жизни и страстей.

«Благодаря чему великие таланты являются тем, что они есть, — спрашивает Лессинг, — как не благодаря знанию человеческого сердца и тому магическому искус-

ству, с которым они заставляют каждую страсть возникать, расти и бурно разражаться перед нашими глазами?.. Все остальные «правила» могут в лучшем случае произвести на свет школьные упражнения. Пусть действие будет героическим, простым, цельным, пусть оно не противоречит ни единству времени, ни единству места; пусть каждый из персонажей имеет свой особый характер и его речь соответствует этому характеру; пусть не будет недостатка ни в поучительной морали, ни в благозвучии выражения. И однако можешь ли ты, который произвел на свет все эти чудеса, похвалиться тем, что ты создал трагедию? Не более чем тот, который сделал статую человека, может похвалиться тем, что создал человека. Его статуя — человек, которому недостает лишь немногого — души» (I, 532).

Главным в искусстве является глубокое знание человеческого сердца и страстей. По сравнению с ним все «правила» представляются второстепенными. «Так же, как я бесконечно предпочел бы создать самого уродливого калеку, с кривыми ногами, с горбом на груди и на спине, чем сделать самую прекрасную статую Праксителя, — пишет Лессинг, — так я предпочел бы быть автором «Лондонского купца (драмы Лилло. — Г. Ф.), чем автором «Умиряющего Катона» (трагедии Готшеда. — Г. Ф.)».

Выдвигая на первый план значение творческого начала в искусстве, утверждая, что главной задачей художника является верное изображение человека и его чувств, Лессинг в то же время далек от того, чтобы полностью отрицать всякое значение «правил» для художника. Никакие технические правила и формальные законы не могут помочь художнику создать живой образ человека, доказывает Лессинг. Однако если художник знает человеческое сердце и чувства, то верное соотношение частей, порядок и симметрия целого могут способствовать тому, чтобы созданный художником человек был не кривоногим калекой, а Геркулесом, образцом здоровой мужской красоты. Ложные как *основной* художественный принцип, «правила» сохраняют свое значение в искусстве, если рассматривать их как одно из вспомогательных средств, которыми располагает художник. Самые лучшие правила

не могут помочь художнику создать человеческий образ, и однако знание формально-технических законов искусства, правильное соотношение частей, порядок и симметрия могут помочь художнику достичь наибольшей красоты и выразительности целого.

Лессинг не отвергает поэтому целиком значения лучших образцов, созданных драматургами классицизма. Он признает, что Корнель, несмотря на ложность своих теоретических принципов, не был чужд знания человеческого сердца. Требуя от трагедии мужественности и осуждая французских драматургов эпохи упадка классицизма за то, что их произведения подобны не «мужественному Геркулесу», а «женственному Адонису», Лессинг противопоставляет им Корнеля, произведения которого дышат мужественностью и который в таких трагедиях, как «Гораций», без малейшего сожаления жертвовал соблюдением правил ради более важных художественных задач.

И все же произведения Корнеля, утверждает Лессинг, — Геркулесы, но Геркулесы, у которых широкая грудь часто совмещается со слабыми ногами и слишком маленькой головой. Истинная правильность в искусстве — это не «французская», а «греческая» правильность. Лессинг впервые формулирует в 1756 году мысль о различии между идеями французского классицизма и подлинной античностью — мысль, которую позднее он сделает одной из основных идей своей теории искусства, изложенной в «Лаокооне» и «Гамбургской драматургии».

Наиболее значительной вехой в дальнейшем развитии взглядов Лессинга на трагедию и проблему трагического явилась его переписка на эти темы в ноябре 1756 — апреле 1757 года с друзьями — М. Мендельсоном и Ф. Николаи.

В переписке с Николаи и Мендельсоном Лессинг рассматривает трагедию как средство социального воспитания. Задача трагедии, с точки зрения Лессинга, — воспитывать в человеке общественные инстинкты, гуманность, сочувственное отношение к другим людям. Трагедия должна пробуждать у зрителя способность в любом встречающемся ему в жизни лице видеть перед собой человека, относиться к нему с живым сочувствием и

интересом. Она должна помогать преодолению чувств эгоистического отчуждения отдельной личности от общества, прививать ей чувство общительности.

Исходя из этого взгляда на назначение театра и искусства вообще, Лессинг критикует основные положения теории трагедии в том виде, какой она получила у теоретиков классицизма.

Трагедия является орудием воспитания, но она достигает этой цели не поучением, а возбуждая сострадание. «Назначение трагедии состоит в том, чтобы расширять нашу способность испытывать сострадание», воспитывать способность к состраданию не только в том или другом определенном случае, но везде, где она необходима. Ибо, пишет Лессинг, «человек, испытывающий сострадание, — лучший человек, наиболее способный ко всем общественным добродетелям, ко всем видам великодушия» (I, 38 — 39).

Теоретики классицизма считали основными пружинами трагедии восхищение и ужас. Такой же точки зрения придерживался и Николай. В противоположность этому Лессинг утверждает, что восхищение и ужас производят в трагедии глубокое впечатление не сами по себе, а лишь в связи с состраданием к человеку и тревогою за его судьбу. Если в герое трагедии мы не видим человека и не сочувствуем ему, то его добродетели оставляют нас холодными, а ужасы, грозящие ему, не пугают нас. «Трагедия, наполненная ужасами, но лишенная сострадания, — это вспышка молнии, которая не сопровождается громовыми разрядами. Сколько вспышек молнии, столько же ударов, если мы не хотим, чтобы молния стала нам настолько безразличной, чтобы мы ожидали ее с ребяческим восхищением...» «Поэту не следует стремиться к тому, чтобы его герой вызывал непрерывное, чрезмерное восхищение, и Катон, как стоик, по-моему, плохой герой трагедии. Герою, вызывающему восхищение, место в эпосе, оплакиваемому — в трагедии» (письмо к Ф. Николаю от 13 ноября 1756 года). «Бесчувственных» героев Корнеля, которых не пугают смерть и страдания и которым, подобно Полиевкту (герою одноименной трагедии, христианскому мученику), чуждо все человеческое, Лессинг называет «прекрасными чудовищами». Они — «более чем

люди», но именно поэтому, вызывая восхищение, они в то же время не вызывают желания им подражать, которое может возникнуть лишь там, где герой, возвышаясь до высочайшего героизма и самоотвержения, остается человеком, не утрачивает связи с земной реальностью.

5

Приведенные высказывания Лессинга о задачах трагедии свидетельствуют о том, что уже во второй половине 50-х годов искания Лессинга лишь частично совпадали с теми задачами, которые ставили перед собой другие драматурги-просветители.

В развитии буржуазного театра в Англии и Франции ко времени выступления Лессинга успели обозначиться два направления. Классической вершиной одного из них были трагедии Вольтера, который стремился сохранить для просветительского театра героическую, гражданскую тематику классицистической трагедии, связав ее в то же время с новым буржуазно-просветительским содержанием. Другим направлением нового театра (направлением, развитием которого сам Лессинг дал толчок «Мисс Сарой Сампсон») была семейно-бытовая драма, чуждая гражданского, героического пафоса, любовно изображавшая на сцене частную жизнь человека из буржуазной среды с ее радостями и горестями.

Переписка Лессинга с Мендельсоном и Николаи, а также другие его выступления конца 50-х годов показывают, что Лессинг к этому времени успел до некоторой степени ощутить слабые стороны обеих этих главных направлений просветительского театра. Лессинга не удовлетворяет холодный, отвлеченный пафос классицистической трагедии, но его идеалам не вполне отвечает и более теплое, но узкое и ограниченное содержание мещанской драмы. Вот почему, отвергая «прекрасных чудовищ» классицистической трагедии, Лессинг подчеркивает, что его героем является «мужественный Геркулес» (а не «женственный Адонис»). Требуя от трагедии в первую очередь не холодного восхищения, а сострадания, и в этом отношении солидаризируясь с теоретиками буржуазной драмы, Лессинг в то же время расходится с ними, стремясь к изображению

на сцене мужественного человека, восхищаясь образами античного театра; «греческой правильностью».

Характерно, что непосредственно в следующие годы после «Мисс Сары Сампсон», в 1757—1758 годах, Лессинг работает над несколькими трагедиями на античные сюжеты («Освобожденный Рим», «Виргиния», «Кодр» и др.), которые он оставил неоконченными. С изучением античной трагедии и, в частности, Софокла связана и одноактная драма «Филотас», опубликованная в 1759 году, — один из первых в немецкой литературе опытов, отразивших поворот в сторону нового, буржуазно-просветительского понимания античности.

Герой «Филотаса» — греческий юноша, царский сын, который, попав в плен, предпочитает покончить с собой, чтобы не быть обмененным на сына врага и этим не лишить родину преимуществ, могущих помочь ей скорее заключить мир. Почти еще ребенок, из-за своей нетерпеливости и жажды славы сам явившийся причиной своей беды, Филотас, попав в плен, возвышается до героического самоотвержения, становится из ребенка мужчиной. Он обманывает своих врагов, отвергает мысль о личном спасении и жертвует жизнью для дела, которое представляется ему справедливым, рассматривая свою смерть как искупительную жертву во имя мира.

Националистически настроенные немецкие буржуазные биографы Лессинга пытались истолковать «Филотаса», написанного во время Семилетней войны, разделившей Германию на два враждебных лагеря, как прославление прусской армии и лично Фридриха II. На самом же деле «Филотас», как и следующая драма Лессинга — комедия «Минна фон Барнхельм», содержит ряд выпадов против милитаризма и войны. «Проклятая война. И горе ее зачинщику!» — восклицает перед смертью Филотас. «Я умираю, и скоро умиротворенные земли будут наслаждаться плодами моей смерти». . . «Примите же мою торжествующую душу, о боги, и твою жертву, ты, богиня мира». А в уста короля Аридея Лессинг вкладывает слова, в которых нельзя не видеть открытого смелого упрека Фридриху II: «Какое страшное будущее мне открывается: ты щедро одаришь свой народ лаврами и нищетой. Ты увидишь больше побед, чем счастливых подданных».

Начав свой путь с мечты о славе и воинских подвигах, Филотас умирает с мыслью не о личном, а об общем благе, с мыслью не о продолжении войны, а о мире, и именно это делает его смерть возвышенной и героической.

«Филотас» был одним из первых экспериментов Лессинга на пути создания драмы, сочетающей простоту, жизненную теплоту изображения героев с национально-героической тематикой. Однако более серьезных успехов на этом пути Лессинг смог добиться лишь в следующий период, когда он знакомится с Шекспиром, который с конца 50-х годов наряду с античностью привлекает его внимание и помогает немецкому писателю найти путь к созданию немецкой национальной драматургии.

Глава третья

ОСНОВОПОЛОЖЕНИЕ НОВОЙ НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1

Несмотря на широкое признание, которое Лессинг как писатель и критик завоевал к середине 50-х годов, он не смог создать себе в Берлине сколько-нибудь прочное материальное положение. Не случайно, издавая в 1754 году сочинения своего рано умершего двоюродного брата и первого товарища в берлинские годы жизни — Милиуса, Лессинг посвятил в предисловии скорбные строки положению немецкого писателя. Говоря здесь с возмущением о бедности, обидах, презрении, на которые неизбежно был обречен в Германии XVIII века талантливый человек из бюргерской среды, Лессинг имел в виду не только судьбу Милиуса, но исходил и из своего собственного жизненного опыта.

Невозможность создать себе в Германии литературным трудом сносные условия жизни заставила Лессинга в 1755 году одно время думать о поездке в Москву, где он мог рассчитывать занять место профессора в только что открытом Московском университете. Однако план этот остался неосуществленным, и в октябре того же 1755 года Лессинг переехал из Берлина в Лейпциг. Здесь он познакомился с молодым купцом Винклером, который решил совершить в течение двух или трех лет путешествие по главнейшим странам Европы с образовательной целью и предложил Лессингу быть во время этой поездки его руководителем. В мае 1756 года Лессинг и Винклер

выехали из Лейпцига в Голландию, откуда они должны были направиться в Лондон, однако известие о начале Семилетней войны и об оккупации Лейпцига войсками Фридриха II, полученное в Амстердаме, заставило их уже в сентябре того же года прервать начатое путешествие и возвратиться в Лейпциг. Здесь Лессинг прожил полтора года в доме Винклера, продолжая заниматься вопросами драмы и театра, а затем в 1758 году снова вернулся в Берлин, где с начала 1759 года друг Лессинга, книгоиздатель-просветитель Фридрих Николаи, предпринял издание журнала «Письма о новейшей немецкой литературе».¹ На ближайшие два года Лессинг становится главным сотрудником и идейным вдохновителем этого журнала, сыгравшего исключительную роль в истории немецкой литературы XVIII века.

Ко времени выступления Лессинга в «Письмах о новейшей немецкой литературе» в Германии существовали две главные, пользовавшиеся авторитетом и признанием, литературные школы. Одна из них, возглавлявшаяся Готшедом, стремилась, как уже говорилось выше, пересадить в Германию и приспособить к нуждам немецкого бюргерства традицию французского классицизма XVII века. Противниками Готшеда были так называемые швейцарцы — цюрихские литераторы Бодмер и Брейтингер. По сравнению с прусским уроженцем и саксонским профессором Готшедом взгляды Бодмера и Брейтингера, сложившиеся в условиях республиканской Швейцарии, носили более демократический характер. Величественная и суровая пуританская эпопея Мильтона больше соответствовала их склонностям, чем придворная поэзия классицизма. Швейцарцы были противниками строгой регламентации поэтического творчества, они защищали свободу чувства и фантазии, признавали право поэта изображать природу и обыденные нравы, ратовали за эмоциональность и живописность стиля. Но отсталость и провинциализм немецкой литературы середины XVIII века наложили на поэтические идеалы швейцарцев, как и на взгляды Готшеда, печать исторической ограниченности.

¹ Этот журнал принято называть сокращенно: «Литературные письма». Названием этим пользуется в дальнейшем и автор настоящей книги.

Одним из проявлений исторической отсталости немецкого бюргерства было то, что со времен Реформации протест против абсолютизма и государственной церкви в Германии постоянно приобретал религиозно-пиетистскую окраску, превращался из борьбы за действительное, политическое и социальное освобождение в борьбу за свободу «духа», за утверждение новых, более «свободных» и «возвышенных» форм религиозного чувства. Переносясь в область религии и морали, социальный протест неизбежно терял свою силу и резкость, превращался нередко в свою противоположность.

Это относится и к идеям швейцарцев. Поклонники Мильтона, швейцарцы были сторонниками религиозной поэзии, поэзии, воспевающей чудеса Ветхого и Нового завета, величие человеческого духа, способного отрешиться от власти плоти и земных желаний, божественную мудрость, раскрывающуюся в созерцании природы. В противоположность Готшеду швейцарцы утверждали в поэзии чувство личной независимости, выдвигали активное, творческое начало. Но пафос их поэзии был идеалистическим. В конечном счете она вела к примирению с несовершенством земной действительности во имя надежды на божественную справедливость и мечты о потустороннем блаженстве.

Уже в ранних выступлениях начала 1750-х годов Лессинг-критик занял самостоятельную позицию, не примыкая ни к направлению Готшета, ни к идеям швейцарцев. Это особенно отчетливо проявилось в оценке «Мессиады» Клопштока. Поэма Клопштока, в которой последний сделал попытку, по примеру Мильтона, создать христианскую эпопею (посвященную крестным мукам и воскресению Христа), рассматривалась швейцарцами как образцовое произведение. Лессинг же в своих «Письмах» 1753 года дал значительно более сдержанную оценку «Мессиады».

«Поэзия, — писал Лессинг, — по природе своей может говорить о божественном, лишь изображая его по образцу человеческого». Но из этого вытекает «полнейшая непригодность» истинной поэзии для воплощения религиозных представлений, которые имеют не чувственный, а отвлеченно-духовный характер и поэтому не могут быть выражены в конкретно-чувственной, образной

форме. Отдавая должное автору «Мессиады» как «защитнику религии», Лессинг взял поэтому под сомнение, является ли он в этой поэме истинным поэтом.¹

Разобрав вступление к «Мессиаде» и сопоставив его с теми вступлениями, которыми открываются античные эпические поэмы, Лессинг на этом примере показал различие между Гомером и творцами религиозных эпоей XVII—XVIII веков, к числу которых относится Клопшток. Гомер начинает свои поэмы с обращения к музе. Клопшток же обращается во вступлении не к музе, а к своей «бессмертной душе». Но тем самым уже вступление к его поэме лишено подлинно эпического характера. «Себя самого и свою собственную душу поэт изображает с наиболее выигрышной стороны, под знаком бессмертия, все же другие люди выступают в самом жалком виде, в качестве грешных и погибших существ», — писал Лессинг.²

Несмотря на строгую критику «серафического», религиозного пафоса поэзии Клопштока, возвышающего поэта над земной действительностью, Лессинг все же признал себя почитателем самого Клопштока. Но к бесчисленным подражателям его молодой критик уже в 1753 году отнесся с беспощадной строгостью. «Когда смелый гений, полный доверия к своей собственной мощи, через новый вход врывается в храм вкуса, — писал Лессинг, — сотня подражателей следует за ним и пытается прокрасться через то же отверстие. Но тщетно: с той же силой, с какой он распахнул перед собою ворота, они снова захлопываются вслед за ним. Удивленная свита видит, что она отрезана, а мечта о бессмертии, которая ее тешила, обращается вдруг в насмешливый хохот».

Критику обоих направлений немецкой литературы середины XVIII века — последователей Готшеда и швейцарцев — Лессинг развернул в «Литературных письмах».

Особенно сильное впечатление на современников произвело знаменитое 17-е «Литературное письмо», в котором Лессинг выступил против Готшеда. Письмо это можно рассматривать как итог всех предшествующих литературно-теоретических исканий Лессинга. Оно отразило

¹ Lessing's sämtliche Werke in 20 Bänden, Bd. VI, Herausg. v. H. Göring, Stuttgart, Cotta, s. a., S. 289.

² Там же, S. 285.

то новое понимание задач немецкой драматургии и театра, которое возникло у Лессинга после знакомства с драматургией Шекспира.

В 1741 году К. В. Борк, прусский посланник в Лондоне перевел на немецкий язык в александрийских стихах шекспировского «Юлия Цезаря». Появление этого первого немецкого перевода шекспировской трагедии вызвало оживленный спор, в котором приняли участие Готшед и один из его ближайших учеников — Элиас Шлегель, в отличие от своего учителя сумевший почувствовать до некоторой степени мощь и глубину Шекспира. Однако до появления 17-го «Литературного письма» Лессинга реалистическая система шекспировского театра оставалась в Германии так же непонятой и непризнанной, как и в других европейских странах. Даже почитатели Шекспира смотрели на него как на гения, наделенного огромной стихийной творческой мощью, но лишеного вкуса, не обладавшего истинным пониманием «правил» и законов искусства. Взгляд Вольтера, признававшего талант великого английского драматурга, но в то же время назвавшего его в предисловии к «Семирамиде» (1748) «пьяным дикарем», был выражением мнения о Шекспире не только самого Вольтера, но и других просветителей.

Лессинг подошел к Шекспиру совершенно иначе. И дело не только в том, что он поставил Шекспира выше Корнеля и Расина. Важнее другое: Лессинг впервые высказал мысль о том, что драматургия Шекспира не является отклонением от законов истинного «хорошего» вкуса, а представляет оригинальную драматическую систему, обладающую своими внутренними законами, более близкими к законам античной драмы, чем законы классицистической трагедии. Это было в общеевропейском масштабе огромным шагом вперед в развитии передовой эстетической мысли XVIII века.

Выступив резко против драматической реформы Готшеда, Лессинг в 17-м «Литературном письме» отказался признать исторические заслуги Готшеда перед немецким театром. Правда, до Готшеда, в начале XVIII века, драматическая поэзия в Германии являла «весьма жалкое зрелище». «Наши «исторические и героические действия», — пишет Лессинг, говоря о любимых жанрах не-

мецкого театра XVII и начала XVIII века, — были полны вздора, напыщенности, грязи и грубых шуток. Наши «комедии» состояли из переодеваний и волшебных превращений, а верхом остроумия в них являлись потасовки». Но, ориентируясь в своей реформе на драматургию французского классицизма, Готшед, по мнению Лессинга, освободил немецкий театр от грубости лишь ценою лишения его народности, пренебрег национальными художественными традициями. Готшед не сумел понять, что, при всей своей грубости и известной примитивности, немецкая драма XVII — начала XVIII века имела свой собственный, своеобразный художественный склад, тесно связанный с ее народными истоками. Реформа Готшеда обезцветила немецкий театр. Она не могла вдохнуть в него новую жизнь, так как не опиралась на национальные традиции.

Поднимая вопрос о национальном своеобразии художественных традиций немецкого театра, Лессинг, в противовес Готшеду, доказывает, что наиболее родственным и близким немецкой драме образцом является английская елизаветинская драма и прежде всего драмы Шекспира. «Наши старые драматические пьесы... — пишет Лессинг, — куда больше соответствовали английскому вкусу, нежели французскому... Мы в своих трагедиях хотели больше видеть и мыслить, чем нам позволяет робкая французская трагедия... великое, сильное, меланхолическое сильнее действует на нас, чем все учтивое, нежное, ласковое».

Вот почему не Корнель и Расин, а Шекспир и его современники — Джонсон, Бомонт, Флетчер — должны, с точки зрения Лессинга, служить образцом для немецкой драматургии. И дело не только в том, что драмы Шекспира ближе к национальной традиции, что Шекспир понравился бы немецкому народу больше, чем Корнель. Шекспир и по существу «более великий трагический поэт», пишет Лессинг. В отличие от Корнеля и Расина, Шекспир, «по-видимому, всем обязан природе». И именно поэтому, хотя французские драматурги сознательно изучали древних, а Шекспир почти не знал их, Шекспир ближе к античной трагедии, чем Корнель, который понял и усвоил лишь ее «внешние приемы», а не внутреннюю ее «сущность». «Английский поэт, — утверждает Лес-

синг, — почти всегда достигает цели трагедии, какие бы необычные и ему одному свойственные пути он ни избрал, французский же ее почти никогда не достигает, хотя он и идет путем, проложенным древними. После «Эдипа» Софокла никакая трагедия в мире не будет иметь больше власти над нашими страстями, чем «Отелло», «Король Лир», «Гамлет» и т. д.» (I, 199—200).

Выдвигая, в противоположность Готшеду, не французский театр эпохи классицизма, а более полнокровную и мужественную драматургию Шекспира как образец для создания будущей немецкой драмы, Лессинг не ограничивается в 17-м «Литературном письме» общим утверждением о близости стиля Шекспира к традициям немецкой доготшедовской драматургии. Он ссылается в качестве доказательства своего утверждения на народную пьесу о докторе Фаусте, издавна входившую в излюбленный репертуар немецких странствующих комедиантов. Незнакомый с трагедией Марло о Фаусте, Лессинг гениальным критическим инстинктом сумел почувствовать в старой пьесе о Фаусте (основанной на немецкой народной легенде и трагедии Марло) «множество сцен, которые могли быть под силу только шекспировскому гению».

17-е «Литературное письмо» оказало сильнейшее влияние на передовую литературно-эстетическую мысль второй половины XVIII века. Под знаком идей, впервые высказанных в нем Лессингом, развивалась деятельность молодых Гердера и Гете, а также литературного движения, ставшего известным в истории немецкой литературы под названием «Бури и натиска», — движения, выступавшего в литературе против влияния французского классицизма и поднявшего против него знамя «природы» и «Шекспира». Призыв Лессинга, приложившего к письму сцену из «Фауста» собственного сочинения с предложением (обращенным к немецкой молодежи) создать «пьесу, полную таких сцен», нашел отклик в душе молодого Гете. Посвятив более пятидесяти лет жизни работе над «Фаустом», Гете написал на эту тему одно из величайших произведений немецкой и всей мировой литературы.

Своей высокой оценкой народной драмы о Фаусте Лессинг дал толчок изучению в Германии народного

творчества. Не ограничиваясь немецким фольклором, он в одном из позднейших «Литературных писем» восторженно отзывался о поэтическом достоинстве литовских народных песен — дайн (письмо 33). Мысли, брошенные Лессингом, оплодотворили немецкую литературу конца XVIII века, способствовали зарождению в ней широкого интереса к народной поэзии, особенно мощно проявившегося у Гердера, а также у Гете и Бюргера.

Наряду с критической оценкой готшедовского классицизма Лессинг развил и углубил в «Литературных письмах» свою критическую оценку религиозной поэзии Клопштока и швейцарцев. Лессинг смело напал на орган пропагандистов Клопштока «Северный наблюдатель», в котором пропагандировалась идея о том, что нравственность без религии невозможна (письма 49—50, 106—111). В противоположность этому Лессинг выдвинул утверждение, что нравственность не только независима от религии, но что и атеист может быть абсолютно нравственным человеком. Лессинг показал холодность и бессодержательность религиозной поэзии Клопштока, которая, по словам критика, «настолько полна чувства, что при чтении ее часто ничего не чувствуешь» (письмо 51). Абстрактному религиозному пафосу Клопштока, туманным и надуманным образам «Созерцаний христианина» молодого Виланда (пережившего в 50-х годах увлечение религиозными идеалами швейцарцев) Лессинг противопоставил призыв к изображению реальных, земных героев и действительных человеческих чувств, призыв к ясности и определенности мысли, простой и мужественной поэтической речи.

Критикуя идеи Готшета и швейцарцев, Лессинг настойчиво боролся против абстрактного морализма, обнаженной, сухой назидательности в искусстве. Критика отвлеченного морализма в драматургии занимает важное место уже в статье «О трагедиях Сенеки» (1754) — наиболее самостоятельной и зрелой из работ Лессинга, помещенных в «Театральной библиотеке». «Я вовсе не считаю необходимым, — писал здесь Лессинг, — чтобы из фабулы трагедии вытекало доброе поучение... Достаточно того, чтобы из нее нельзя было вывести никакого дурного поучения». Полемизируя с Готшедом, который в своей «Критической поэтике» доказывал, что поэт

должен «сначала представить себе определенную истину, а затем найти или сочинить соответствующее ей происшествие», Лессинг утверждает, что античные драматурги приступали к своей работе совсем иначе. «Они знали, что изображение каждого происшествия дает возможность выразить бесчисленное количество истин, и представляли потоку своего вдохновения на выбор, какая из них выступит в их произведении особенно ярко».¹

В «Письмах о новейшей немецкой литературе» борьба Лессинга с отвлеченной дидактикой в поэзии поднимается на следующую, более высокую ступень. Особенно важно с этой точки зрения 63-е письмо, содержащее разбор трагедии Виланда «Леди Иоанна Грей». Приветствуя поворот Виланда от «эфирных сфер» к земной реальности, Лессинг в то же время выступает против отвлеченно-моралистической характеристики персонажей в драме Виланда. Герои Виланда — абстрактные персонафикации добра и зла, они разделяются на «ангелов» и «демонов». «Иоанна Грей — милая, благочестивая девушка, — пишет Лессинг о героях трагедии Виланда, — леди Сеффольк — милая, благочестивая мать; герцог Сеффольк — милый, благочестивый отец; лорд Гильфорд — милый, благочестивый супруг; даже наперсница Иоанны, Сидней, мила и благочестива, хотя ей трудно было бы подыскать еще какое-нибудь определение. Они все отлиты в одну и ту же форму, идеальную форму совершенства, которую поэт принес к нам на землю из более эфирных областей. Или, выражаясь менее фигурально: поэт, который так долго блуждал среди херувимов и серафимов, имеет простительную слабость находить среди нас, простых смертных, также целое множество херувимов и серафимов, в особенности женского пола. Правда, он замечает немало и чертей, но при его приближении они закутываются в густые облака, и он не делает ни малейшего усилия, чтобы оттуда их извлечь, из страха, как бы, узнав их самих и их действия поближе, мы не нашли в них чего-нибудь привлекательного».

В связи с критикой отвлеченного морализма Виланда Лессинг высказывает глубокую мысль о том, что между

¹ Lessing's sämtliche Werke in 20 Bänden, Bd. VII, Herausg. v. H. Göring, Stuttgart, Cotta, s. a., S. 191—192.

прекрасным с моральной точки зрения и поэтически прекрасным нет *полного* совпадения. Герои Виланда — образцы всех добродетелей. Но именно потому, что добродетели их доведены до абстрактного совершенства, они «поэтические уроды». Виланд, заявляет Лессинг, «изобразил величие и красоту добродетели, но не представил их наиболее трогательным способом, он изобразил добродетель, но не представил ее в действиях, не сообразовался с жизнью». Поэтому цель трагедии «выполнена им лишь частично». Истинная задача драматурга — изображать на сцене не абстрактные персонификации добродетелей и пороков, а реальных людей, смешанных, по выражению Еврипида, «из добра и зла», людей разносторонних, которые лишь в результате борьбы преодолевают свойственные им слабости (I, 204—205). Мысль о неполном совпадении *морально* и *поэтически* прекрасного получила дальнейшее развитие в «Лаокооне» Лессинга.

2

В состав 17-го «Литературного письма», в котором он выступил с пропагандой Шекспира и при этом указал на близость мужественной и выразительной шекспировской драматургии к традициям немецкой народной драмы доготшедовского периода, Лессинг включил сцену из «Фауста» своего сочинения.

Эта сцена, в которой изображается разговор Фауста с вызванными им злыми духами, не была написана Лессингом специально для «Писем о новейшей немецкой литературе». Еще из письма друга писателя, философа Мендельсона, к Лессингу от 19 ноября 1755 года видно, что Лессинг в это время вынашивал замысел драмы на сюжет Фауста, а 8 июля 1758 года Лессинг писал своему другу поэту Глейму, что работает над пьесой о Фаусте, которую собираются скоро закончить и поставить на сцене в Берлине (I, 64). Однако, как и многие другие тогдашние драматические проекты Лессинга, «Фауст» не был завершен в берлинский период. Прерванная работа над ним была возобновлена Лессингом значительно позднее, в Гамбурге в 1767—1770 годах. По словам одного из почитателей Лессинга, в 1775 году в Вене писатель рас-

сказал в разговоре с ним, что дважды по-разному «обрабатывал сюжет о Фаусте, один раз следуя обычной фавбуле, другой же раз без всякой чертовщины: роль адского соблазнителя по отношению к невинному герою в этом втором варианте играл злодей. Обе обработки почти закончены и ожидают лишь последней отделки».¹ Это свидетельство о двух вариантах «Фауста», в разное время привлекавших внимание Лессинга, — первом, более близком к сюжету народной драмы, и втором, в котором место дьявола должен был занять человек, — подтверждается дошедшими до нас заметками Лессинга.

Друзья Лессинга и его младший брат полагали, что «Фауст» был закончен Лессингом, но утерян в силу какой-то случайности. Однако более вероятно, что Лессинг, как и во многих других случаях, обдумав план драмы и обработав несколько первых сцен, так и не завершил работы над «Фаустом» до конца жизни.

До нас дошло лишь несколько набросков к «Фаусту» (пролог, четыре явления первого действия, из которых разработано лишь одно, и «третья сцена второго акта», вошедшая в состав 17-го «Литературного письма»). Однако воспоминания тех друзей Лессинга, которых он познакомил со своим замыслом, позволяют нам отчетливо представить себе общую драматическую концепцию «Фауста» Лессинга и его отличие от «Фауста» Гете.

Фауст Лессинга — молодой ученый, страстно стремящийся к знанию. Этой неутолимой духовной жадностью Фауста хочет воспользоваться сатана, для того чтобы соблазнить Фауста. Но жажда знаний в глазах Лессинга — великая облагораживающая и очищающая сила. Поэтому все усилия сатаны и его слуг соблазнить Фауста обречены на провал. Добрые силы, охраняющие Фауста, усыпляют его и создают сходный с ним призрак, фантом, которым и овладевают адские духи, уверенные, что им удалось овладеть самим Фаустом. В конце драмы истина обнаруживается: ликование адских сил сменяется воплями и признанием ими своего поражения. Сам же Фауст после пробуждения вспоминает происходившее на сцене

¹ F. von Biedermann, G. E. Lessing's Gespräche, Berlin, 1924, S. 169.

как сон, укрепляющий его в стремлении к истине, в нравственном дерзании.

По сравнению с «Фаустом» Гете, стоящим в преддверии XIX века, «Фауст» Лессинга, как можно видеть из этого изложения, еще целиком ограничен круговоротом эпохи Просвещения. Фауст у Лессинга еще не чувствует разлада между идеалами Просвещения и жизнью, теоретическим знанием и действительностью. Поэтому драма Лессинга о Фаусте не раскрывала перед немецкой литературой столь широких перспектив, как «Фауст» Гете; в обработке Лессинга сюжет «Фауста» был лишен трагического начала, борьба добра и зла изображалась Лессингом, как *внешняя* борьба, в которой сам Фауст не участвует. Та *постоянная* борьба с самим собой, полная трагической глубины и напряженности, через которую проходит в своих исканиях гетевский Фауст, еще была чужда Лессингу.

И все же «Фауст» Лессинга сыграл важную роль в подготовке замысла гетевского «Фауста». Лессинг впервые отбросил мрачную концовку средневековой легенды о Фаусте и изобразил Фауста не осужденным за его искания, а оправданным благодаря им. Оптимизм, вложенный Лессингом в легенду о Фаусте, разработка средневекового сказания в духе глубокой, непоколебимой гуманистической веры в человека и его творческие силы явились новым моментом, отличающим драму Лессинга от всех более ранних обработок сюжета о Фаусте, не исключая трагедии Марло. Благодаря этому «Фауст» Лессинга стал одним из важных звеньев на пути к созданию гетевского «Фауста».

3

Кроме «Фауста», из сочинений Лессинга, над которыми он работал в Берлине в период издания «Литературных писем», наибольший интерес представляют его басни, вышедшие в 1759 году в трех книгах.

Басни Лессинга занимают особое место в истории развития этого жанра. Издавая собрание своих басен, Лессинг предложил ему специальное рассуждение, в котором изложил свою теорию басни.

Басня, по мнению Лессинга, не принадлежит к области поэзии в строгом смысле слова. Она является *промежуточным* звеном между поэзией и моралью, лежит на границе обеих этих областей, подчиняясь законам каждой из них.

Поэтому если в своих эстетических сочинениях Лессинг в конце 50-х годов настойчиво боролся против отвлеченной назидательности и дидактизма, доказывая, что мораль должна быть выражена в искусстве не непосредственно, а в переводе на его особый язык, то к басне, по утверждению Лессинга, это не относится. Моральная поучительность составляет закон басни, без морали басня теряет свой смысл, превращается в обычный рассказ. В отличие от других поэтических жанров, басня всегда должна быть основана на каком-либо общем моральном положении. Но свое поучение баснописец выражает не отвлеченно, а выбирает тот или другой частный случай, который раскрывал бы это положение в форме, доступной непосредственному, живому созерцанию. Для этого поэт излагает события так, как будто бы они имели место в действительности, придавая басне форму рассказа. Таковы важнейшие признаки басни, с точки зрения Лессинга.

Свою теорию басни Лессинг стремился философски обосновать учением философа-рационалиста Х. Вольфа о созерцательном виде познания. Там, где всеобщее существует в особенном и может быть непосредственно познано в этом особенном, мы имеем дело с *созерцательным* познанием. Для созерцательного познания всеобщее и особенное выступают не раздельно, а в непосредственном, живом единстве. Но всеобщее гораздо сильнее действует на волю человека, когда он познает его не отвлеченно, а в единстве с особенным, в живом образе. Поэтому басня, где мораль выражена в форме рассказа об определенном частном случае и воспринимается непосредственно через этот рассказ, особенно благоприятна для того, чтобы служить «практической нравственностью», ибо задача морали — воздействие не только на разум, но и на волю человека.

Формулируя свою теорию басни, Лессинг выступил против тех определений басни, которые давали теоретики классицизма во Франции и Германии. Он подвергает

пересмотру также традицию, выдвинутую в разработке жанра басни крупнейшим французским баснописцем XVII века Лафонтеном, художественная практика которого оказала влияние на большую часть баснописцев XVIII века (не исключая и молодого Лессинга).

Лафонтен и теоретики классицизма рассматривали басню как изящный стихотворный рассказ, в котором поучение скрыто под изображением условного, аллегорического действия. Лессинг же утверждает, что главным украшением басни является не изящество, а простота и краткость: ничто не должно отвлекать в ней от основной нравственной идеи. В отличие от аллегории, в басне мораль не должна быть выражена в виде намека, в условном, искусственном образе; она должна вытекать с полной отчетливостью и логической неизбежностью из рассказанного события. Отказываясь от стихотворной формы басен Лафонтена и от его шутливой манеры рассказа, Лессинг избирает своим образцом древнегреческие басни Эзопа. В то время как ранние басни Лессинга были написаны в стихах, позднейшие басни, иллюстрирующие его теорию, Лессинг пишет в прозе, добываясь не изящества и остроумия, а предельного лаконизма формы.

«Рассуждение о басне» отчетливо раскрывает особенности подхода Лессинга к вопросам теории поэтических родов и жанров, которая с этого времени постоянно привлекала внимание немецкого просветителя. Подобно тому как в «Рассуждении о басне» Лессинг стремился определить сущность басни как особого поэтического жанра, позднее, в «Лаокооне», в «Гамбургской драматургии», в сочинении об эпиграмме, он поднимает вопрос о сущности различных искусств — поэзии и живописи, о принципиальных особенностях таких жанров, как комедия, трагедия, эпиграмма. При этом Лессинг каждый раз стремился противопоставить догматической теории искусства и поэтике классицизма принципиально иное, новое понимание сущности различных видов искусства и поэтических жанров. Если теоретики классицизма оперировали готовыми, застывшими определениями родов и жанров, то Лессинг впервые со времен Аристотеля делает эти определения предметом критического исследования. С помощью своего исследования он раскрывает принципиальное различие между пониманием сущности интересую-

шего его жанра теоретиками классицизма и античными писателями, стремясь в каждом случае восстановить в правах античное понимание жанра в противовес позднему пониманию его, узаконенному Буало и другими авторитетами XVII—XVIII веков.

Лессинг делает, таким образом, первый шаг к созданию научной теории жанров. В отличие от теоретиков классицизма, он стремится не подгонять живое поэтическое творчество под готовые, мертвые жанровые схемы, а, наоборот, хочет вывести законы каждого рода и жанра из его образцов. Но единственным подлинным идеалом для Лессинга, как и для его противников, еще служит античность, — законы античного искусства и поэзии он считает законами, отражающими самую сущность искусства, не подверженную изменениям. Поэтому хотя Лессинг — на материале истории античного искусства и поэзии — правильно осветил многие важные особенности интересовавших его видов искусства и поэтических жанров, но он еще не мог положить основу *исторической* теории жанров, учитывающей историческую изменчивость и многообразие форм искусства и поэзии. Эта последняя задача еще не могла быть поставлена научной мыслью эпохи Лессинга, так как в то время еще не был собран необходимый подготовительный материал, да и самое мышление просветительной эпохи не обладало достаточной диалектической гибкостью для изучения проблемы развития и изменения форм и жанров художественного творчества.

Вот почему в учении о басне, сформулированном Лессингом, наряду с зачатками подлинно научного понимания сущности басни как специфического поэтического жанра, отчетливо ощущаются и недостаток историчности, рационализм, характерные для просветителей. Лессинг не учитывал значения народно-поэтических источников басни, отражения в лучших образцах басенного творчества демократической мудрости народных масс, исторического изменения жанра басни на протяжении веков. Он не сумел понять народности самой формы басни, тесно связанной с особенностями устной речи и приемами народных рассказчиков. Критикуя аллегоричность и условное изящество басен эпохи классицизма, Лессинг не смог почувствовать той струи живого народного

юмора, который ощущается в баснях Лафонтена и который делает их замечательным реалистическим зеркалом своей эпохи.

Не случайно басни самого Лессинга явились скорее интересным экспериментом, чем творческим созданием. По своим художественным качествам они не могут быть поставлены рядом не только с произведениями Лафонтена или Крылова, но и с наиболее выдающимися образцами просветительной басни XVIII века (какими являются, например, басни польского поэта-баснописца Красицкого).

Интерес басен Лессинга заключается в той острой критике немецкого общества XVIII века, которая звучит в них, несмотря на отвлеченно-моралистическую, дидактическую тенденцию. Лессинг доказывает, что всякий монарх — зло и добиваться от него справедливости бесполезно («Водяная змея»). Он предостерегает немецкого бюргера от надежд на милосердие сильных мира сего: кто надеется на это милосердие, уподобляется ослу, который просил милости у волка из снисхождения к своей болезни и был им «из сострадания» разорван на части («Осел и волк»).

В некоторых баснях заключены элементы сатиры на политическую жизнь Германии. Так, в басне «Подарок феи» Лессинг высмеивает Фридриха II за установленную им систему мелочной регламентации и военно-полицейской опеки над подданными. Лессинг рассказывает, как юного принца фея одарила зорким взглядом орла, от которого «не укрывается ни одна мельчайшая мошка». Тогда другая фея возразила, что орлу свойственна не только зоркость, но и «благородное презрение» к преследованию мошки. «Многие короли были бы куда более великими правителями, — замечает по этому поводу Лессинг, — если бы при своей пронизательности не унижались до вмешательства в самые ничтожные мелочи».

Лессинг защищает в баснях достоинство простого человека («Шахматный конь»). Он одобряет расправу над теми, кого «хищническая жадность» заставляет собирать большие запасы, чем нужно для жизни, в то время как другие страдают от недостатка («Хомяк и муравей»). Лессинг призывает не слишком верить рассказам сильных мира сего о их непобедимости: герой басни «Воинствен-

ный волк» одержал двести побед, прежде чем погиб от руки врага, но эти двести побед были одержаны над беззащитными овцами и ослами. Первая же стычка с быком, на которого он отважился напасть, стоила волку жизни.

Во многих баснях Лессинг оружием насмешки борется со своими литературными противниками. Он высмеивает подражательность немецких писателей старшего поколения, изображая их в виде обезьян, которые умеют счастливо подражать повадкам каждого зверя, но именно поэтому-то и неспособны вызвать у кого-либо другого желание подражать им самим («Обезьяна и лисица»). Авторы тяжелых эпопей Лессинг изображает в образе страусов, неспособных летать, а высокопарных поэтов-одописцев — в виде жаворонков, которые улетают под самые небеса (чтобы остаться никем не услышанными!). Наряду с представителями классицизма и консервативно-бюргерской литературы Лессинг бичует реакционных цеховых ученых и трусливых филистеров, больше всего на свете боящихся тех, кто колеблет традиционные авторитеты («Бык и теленок» и др.)

11 ноября 1760 года Лессинг был избран членом-корреспондентом Берлинской Академии наук. Однако указ об избрании в Академию не застал Лессинга в Берлине: за четыре дня до этого, 7 ноября, Лессинг выехал из прусской столицы в Бреславль. Здесь он провел более четырех лет в качестве секретаря при губернаторе Силезии, прусском генерале Тауэнцине, с которым Лессинга за несколько лет до этого познакомил друг великого писателя поэт Эвальд фон Клейст.

Объясняя в письмах к друзьям те мотивы, которые заставили его на время сменить поприще журналиста на должность секретаря силезского губернатора, Лессинг указывал, что главным из них было сознание, что ему необходимо некоторое время «пожить больше среди людей, чем среди книг» (II, 7). Лессинг был слишком живой и активной натурой, чтобы удовлетвориться одной теоретической деятельностью, всю жизнь его неудержимо влекло к практике, к общению с людьми. К этому присоединялось желание на время освободиться от постоянной нужды и изнуряющего журнального труда, потребность поправить свое здоровье, отдохнуть и свободно

позаниматься. Наконец, как писал Лессинг в письме к Мендельсону от 7 декабря 1760 года, ему была одинаково неприятна зависимость как от президента Академии наук, так и от генерала, но он предпочел выбрать вторую, так как президент Академии наук, если и превосходил генерала «головой», то зато превосходил его и «длиной шеи», а всякое проявление низкопоклонства перед властью имущими было особенно ненавистно Лессингу при его смелом и благородном характере.

4

Годами, проведенными в Бреславле, Лессинг воспользовался для углубленных занятий в области теории и истории искусства. Плодом этих занятий явилось первое из теоретических сочинений Лессинга по вопросам эстетики — трактат «Лаокоон, или о границах поэзии и живописи». Лессинг начал работать над ним в 1763—1764 годах, делясь своими замыслами с берлинскими друзьями — Мендельсоном и Николаи, учитывая их замечания и возражения. Закончен «Лаокоон» был после того, как в мае 1765 года Лессинг оставил службу у Тауэнцина и вернулся в Берлин. Здесь весной 1766 года была опубликована первая часть «Лаокоона», оставшаяся единственной, так как задуманное Лессингом продолжение не было впоследствии осуществлено.

Несмотря на то, что в своих критических статьях и рецензиях, написанных в 1750-е годы, Лессинг постоянно касался теоретических вопросов литературы и театра, все же сочинения эти носили в целом литературно-критический характер. Теоретические вопросы ставились в них Лессингом лишь попутно, поскольку разбор отдельных произведений и проблем вызывал необходимость анализа тех или других вопросов эстетики. В отличие от этого, в «Лаокооне» Лессинг, опираясь на результаты и выводы своей предшествующей критической деятельности, обратился к анализу общих теоретических проблем искусства и литературы. Критику теоретических основ эстетики классицизма Лессинг в «Лаокооне» связал органически с защитой и утверждением принципов новой, реалистической эстетики.

«Лаокоон» является одним из самых глубоких и значительных памятников эстетической мысли эпохи западноевропейского Просвещения. Вместе с тем — это один из тех классических памятников истории эстетики, который сохраняет живое значение в наши дни.*

«Со времен Аристотеля никто не понимал сущность поэзии так верно и глубоко, как Лессинг», — писал по поводу «Лаокоона» Н. Г. Чернышевский.¹ Это мнение великого русского революционера-демократа справедливо характеризует исключительное место, которое «Лаокоон» занимает в развитии передовой эстетической мысли.

Основной теоретический вопрос, который Лессинг поднимает в «Лаокооне», — это вопрос о специфической природе поэзии и живописи, а следовательно, об их различии и границах между ними. На этом основании буржуазные ученые рассматривали и обычно рассматривают до сих пор «Лаокоона» только как теоретическое сочинение, направленное против нарушения границ между различными искусствами и, в частности, против ландшафтной, «описательной» поэзии, которая, по примеру Англии и Франции, получила широкое распространение в Германии XVIII века. Такое освещение содержания «Лаокоона» крайне односторонне. Оно не дает возможности правильно раскрыть значение этого замечательного произведения великого немецкого просветителя.* «Лаокоон», — справедливо писал талантливый советский исследователь творчества Лессинга В. Р. Гриб, — прежде всего публицистическое произведение, политический памфлет, что никоим образом не умаляет его теоретического значения, но, напротив, питает и укрепляет его. И тот, кто попытался бы изолировать теоретическую логику «Лаокоона» от его социальной логики, закрыл бы себе навсегда путь к уразумению истинного значения знаменитого исследования Лессинга.²*

«Лаокоон» теснейшим образом связан с борьбой Лессинга за создание немецкой национальной литературы, является прямым отражением этой борьбы. Вместе с тем полемика Лессинга с его многочисленными оппонентами

¹ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. IV, Гослитиздат, М., 1948, стр. 152.

² В. Р. Гриб, Лессинг и его «Лаокоон». — В книге: Г. Э. Лессинг, «Лаокоон», Изогиз, М., 1933, стр. 5.

в «Лаокооне» выходит за пределы одних лишь вопросов поэзии и изобразительного искусства. За различным отношением Лессинга и его противников к проблемам искусства и эстетики стоит различное понимание ими вопросов общественной борьбы.*

В «Лаокооне» Лессинг выступил против взгляда на поэзию тех теоретиков классицизма, которые утверждали, что главная задача поэзии — пластическая, живописная передача «изящной» природы. С точки зрения эстетики классицизма, поэзия должна «украшать», ее назначение — изображать условный мир мифологических богов, царей и героев, не знающий изменения и развития, увядания и смерти. Обязанность поэта — рисовать «благородные» аристократические характеры и «возвышенные» страсти, заботиться не о точности, а об изяществе и живописности стиля. Против взгляда на поэзию как на живописание «изящной» природы, который превращал ее из орудия борьбы и духовного развития в одну из форм декоративного художественного оформления придворной жизни, и направлены возражения Лессинга.

Еще древнегреческий поэт Симонид, сравнивший между собой поэзию и живопись, назвал первую из них «говорящей живописью», а вторую — «немой поэзией». Мысль Симонида о близости поэзии и живописи была позднее повторена Горацием в «Послании к Пизонам» и стала в эпоху классицизма XVII века одной из общераспространенных теоретических догм. В XVIII веке английский ученый, теоретик классицизма Джозеф Спенс написал целую книгу «Полиметис, или опыт сближения произведений римских поэтов с остатками древнего искусства» (1747) для доказательства того, что в древности поэты и живописцы обрабатывали одни и те же сюжеты и при этом пользовались сходными методами. Французский теоретик искусства и археолог, бельгиец по происхождению, граф Кэйлюс в сочинении «Картины, извлеченные из «Илиады», «Одиссеи» Гомера и «Энеиды» Вергилия» (1757) советовал современным художникам черпать свои сюжеты из поэм Гомера. Той же мысли о родстве средств и законов поэзии и живописи придерживалось большинство немецких теоретиков искусства и литературы времен Лессинга, примыкавших как к школе Готшеда, так и к идеям швейцарцев.

Широкое распространение в XVII—XVIII веках догмы о тождестве принципов поэзии и живописи объясняется тем, что эта догма выражала как бы самое ядро художественных идеалов классицизма.* Своей задачей художники и поэты, примыкавшие к классицизму, ставили изображение мира «украшенной», очищенной и облагороженной природы, мира гармонии, симметрии, пластической красоты. Против этих аристократических основ эстетики классицизма и направлена полемика Лессинга, главным содержанием которой была борьба за демократизацию искусства и литературы, за приближение их к жизни и интересам простого человека.*

В противоположность теоретикам классицизма Лессинг выдвинул в «Лаокооне» учение о *различии* между законами изобразительных искусств и законами поэзии. И изобразительные искусства и поэзия «подражают природе», их общее назначение — воспроизведение действительности, заявляет Лессинг. С этой точки зрения между ними существует теснейшее родство. Но родство это не исключает различия, а в некоторых отношениях — даже противоположности между поэзией и живописью. Изобразительные искусства и поэзия «весьма различны как по предметам, так и по роду их подражания».

Лессинг не был первым теоретиком искусства XVIII века, поставившим вопрос о специфическом различии и о границах живописи и поэзии.* Одним из наиболее важных предшественников Лессинга в постановке вопроса о различии поэзии и живописи был французский теоретик искусства начала XVIII века аббат Дюбо, сочинение которого «Критические размышления о поэзии и живописи» (1719) было высоко оценено Вольтером и сыграло во Франции роль одного из переходных звеньев между эстетикой классицизма и раннего Просвещения. Другим теоретиком искусства, предвосхитившим некоторые из основных идей «Лаокоона», был англичанин Джеймс Гаррис, последователь Шефтсбери, выпустивший в 1744 году «Разговор о музыке, живописи и поэзии». Наконец ряд размышлений, близких к теме «Лаокоона», встречается в «Письме о глухонемых» Дидро (1751) — произведении, которое Лессинг хорошо знал и высоко оценил еще при его появлении.

Однако у предшественников Лессинга мы встречаем лишь отдельные зачатки тех идей, которые в зрелой, за-

конченной и теоретически отчетливой форме впервые выражены в «Лаокооне». Наиболее близко подошел ко взгляду Лессинга о специфических законах поэзии и живописи Дидро. Но его идеи по этому вопросу, окончательно сложившиеся в те же 60-е годы XVIII века, когда создавался «Лаокоон», были высказаны в сочинениях, впервые опубликованных после смерти великого французского просветителя. Близость взглядов Лессинга и Дидро в данном случае свидетельствует поэтому не столько о влиянии одного из них на другого, сколько об *общих* тенденциях развития передовой буржуазно-демократической эстетики XVIII века, складывавшейся как во Франции, так и в Германии в борьбе с классицизмом и выдвинувшей перед искусством и литературой аналогичные реалистические задачи.¹

То, что живопись и поэзия пользуются при воспроизведении действительности разными средствами, обуславливает, по мнению Лессинга, различие не только во внешних приемах, но и в *специфическом содержании* этих искусств. Средством живописца являются «тела и краски, взятые в пространстве», средством поэта — «членораздельные звуки, воспринимаемые во времени» (II, 198). Но средства, употребляемые художником, не являются для него лишь механическим, внешним орудием. Они связаны с самой сущностью, со специфической природой его искусства; между «средствами выражения» и «выражаемым» есть теснейшая внутренняя зависимость. Как бы ни старался поэт, он не может с помощью слов нарисовать чувственно-телесный облик предметов с такою же полнотой и реальностью, с какой может изобразить его живописец посредством линий и красок. И наоборот, как бы ни был талантлив скульптор или живописец, он не может передать движение, изменение, действие, развивающиеся во времени, с такою же свободой, как это может сделать поэт.

Таким образом, все искусства, по Лессингу, отображают действительность, но вследствие того, что каждое

¹ Сопоставление основных идей «Лаокоона» со взглядами Дидро см. в моей вступительной статье к отдельному изданию «Лаокоона» в серии «Памятники мировой эстетической и критической мысли» (Гослитиздат, М., 1957).

из них пользуется своими особыми средствами, своим художественным языком, они способны воспроизводить различные стороны действительности не с одинаковой степенью полноты. Каждое из искусств с наибольшей полнотой и силой способно раскрывать ту сторону действительности, для изображения которой наиболее благоприятны его специфические художественные средства. Кроме законов, общих для всех видов искусства, у них есть и свои *специфические* законы.

Исходя из этих глубоких и принципиально правильных общих предпосылок, Лессинг поднял в «Лаокооне» вопрос о законах живописи и поэзии как специфических видов искусства.

• Живопись является пространственным искусством: Она располагает свои знаки — краски и линии — «друг подле друга». Поэтому предметом изображения в ней, по Лессингу, являются «тела», располагающиеся в пространстве, и их видимые свойства. Наоборот, в поэзии знаки выражения — слова — следуют «друг за другом» во времени. Она является не пространственным, а временным искусством. Следовательно, специфическим предметом изображения для поэзии являются действия, совершающиеся последовательно во времени.

• Лессинг подчеркивает, что из даваемого им определения границ между поэзией и живописью следует, что границы эти имеют относительный, а не абсолютный характер. «Живопись может изображать также и действия, но только опосредствованно, при помощи тел». Напротив, «поэзия должна изображать также и тела, но лишь опосредствованно, при помощи действий» (II, 198):

Вопрос об относительном характере границ между поэзией и изобразительным искусством должен был, по замыслу Лессинга, получить в последующих частях «Лаокоона» более широкое освещение, чем ему уделено в первой части (где основное внимание Лессинга привлекла проблема различия законов поэзии и изобразительного искусства). В набросках второй и третьей частей «Лаокоона» Лессинг выделяет особо два момента, которые одновременно, с его точки зрения, подчеркивают наличие определенных границ между поэзией и изобразительными искусствами и известную относительность этих границ, наличие связи и тесного родства между искусствами. Уже

в первой части «Лаокоона» Лессинг придает существенное значение вопросу о различии тех «знаков», которыми пользуются поэзия и живопись. Средства живописца — линии и краски — чувственны. Они дают возможность художнику воспроизвести непосредственно материальный, чувственный облик изображаемых предметов. Напротив, между средством поэта — словом — и чувственным обликом изображаемых им предметов нет прямой связи, непосредственного соответствия, так как слово лишено того чувственного характера, какой имеют средства, применяемые живописцем. Поэтому Лессинг, вслед за Дюбо, называет знаки, применяемые поэтом, «произвольными» знаками, в отличие от «естественных» знаков скульптора и живописца.

Пользуясь «произвольными» знаками, имеющими более свободный, менее чувственный характер, чем средства, применяемые в других искусствах, поэт, указывает Лессинг, должен стремиться достичь того же впечатления живой образности, чувственной конкретности своего изображения, что и живописец или ваятель. «Поэт заботится не только о том, чтобы быть понятным, — пишет Лессинг, — изображения его должны быть не только ясны и отчетливы, — этим удовлетворяется и прозаик. Поэт хочет сделать идеи, которые он возбуждает в нас, настолько живыми, чтобы мы воображали, будто получаем действительно чувственное представление об изображаемых предметах... Поэт должен живописать постоянно» (II, 203—204). Таким образом, задачи поэзии и живописи, несмотря на различие применяемых ими средств, по Лессингу, связаны, родственны между собой, так как цель, к которой обе они стремятся, — вызвать у воспринимающего живое, чувственно-конкретное, а не отвлеченное, теоретическое представление об изображаемой действительности.

Другое важное ограничение, которое Лессинг делает, говоря о различии между поэзией и живописью, — это признание существования такого рода объектов, изображение которых одинаково возможно и благоприятно для обоих искусств. Такого рода объектами Лессинг считает «коллективные действия», при которых движение распределено между многими, связанными между собой предметами. В принципе живопись и скульптура, с точки

зрения Лессинга, ограничены изображением одного момента действия. Они неспособны в одном произведении охватить картину изменяющейся и развивающейся действительности, движение одного и того же объекта. Но если изобразительным искусствам лишь с величайшим трудом может удасться изображение «простых», индивидуальных действий, то с «коллективными» действиями, в которые одновременно вовлечено несколько (или целое множество) действующих лиц, дело обстоит, по Лессингу, иначе. «Коллективные действия», отношения, в которые вовлечено одновременно несколько человек и предметов внешнего мира и в которых все они вместе в единой картине раскрывают смысл связующего их общего движения, Лессинг считал предметом изображения, одинаково доступным как поэзии, так и живописи.

Исходя из установленного им различия между законами живописи и поэзии, Лессинг восстает против холодности и рассудочности, присущих живописи и скульптуре классицизма, которые вместо изображения реальных людей и явлений прибегали к изящным аллегориям и условным мифологическим олицетворениям. Лессинг доказывает, что задача изобразительных искусств — изображение материального мира, реальных телесных предметов и телесной красоты, подражание «видимой природе». Живопись и скульптура не терпят отвлеченного аллюризма, но требуют изображения реальной, чувственно-конкретной, живой природы.

Лессинг выдвигает по сравнению с теоретиками классицизма иной взгляд на прекрасное. Красота, доказывает он, близко подходит к материалистическому взгляду на прекрасное, не является условным, отвлеченным, рационалистическим идеалом. Высшей формой красоты является красота человека в его свободном, совершенном духовном и физическом развитии. Изображение красоты такого человека было главнейшей темой греческого искусства.*

Большое значение для изобразительного искусства имело учение Лессинга о «плодотворном моменте», сформулированное в «Лаокооне». Художник может выбирать из «вечно изменяющейся действительности» только «один момент», а живописец даже и этот момент «лишь с определенной точки зрения» (II, 151). Поэтому, утверждает

Лессинг, для художника имеет большое значение выбор такого момента, который открывал бы наиболее широкий простор для работы мысли лиц, воспринимающих картину (или скульптурное изображение), возбуждал бы творческую деятельность их фантазии, давал бы им возможность по одному моменту, изображенному художником, судить о развитии явления, его прошлом и будущем. Для изобразительных искусств неблагоприятна слишком резкая индивидуализация и напряженность форм, но вместе с тем неблагоприятна и такая модель, которая не носит на себе отпечатка жизни и движения и, следовательно, невыразительна.

При всем историческом значении взглядов Лессинга на проблемы изобразительного искусства, выраженных в «Лаокооне», взгляды эти, как будет показано дальше, характеризуются известной противоречивостью. Несравненно большее значение, чем для изобразительного искусства, «Лаокоон» имел для развития литературы. В учении Лессинга о поэзии получили наиболее выпуклое выражение прогрессивные, реалистические стороны его эстетики.

• Уступая живописи в яркости и полноте изображения видимого, телесного облика предметов, поэзия, доказывает Лессинг, превосходит их в других отношениях. Она может изображать развитие действительности, действия и страсти людей с такой широтой и всесторонностью, с таким проникновением в их скрытые движущие пружины, какие недоступны скульптуре или живописи. «Поэзия есть искусство более широкое. . . — пишет Лессинг, — ему доступны такие красоты, каких никогда не достигнуть живописи» (II, 175).'

• Выдвинутый Лессингом взгляд утверждал в литературе необходимость широкого охвата действительности, живую динамику, драматизм, реалистическое богатство изображения. В противоположность живописи, назначение поэзии, по Лессингу, — изображение жизни, взятой не в статике, а в динамике, в изменении и развитии, изображение страстей, действий и поступков людей, которые поэт может рисовать непосредственно, в то время как скульптор и живописец вынуждены передавать их косвенно, через их видимые, телесные признаки — выражение лица, жесты, положение тела.

• Утверждая *действие* в качестве основного предмета

изображения в литературе, Лессинг стремился разбить ту официальную парадность, холодность, статуарность, отвлеченную правильность и гармонию, которые были характерны для драмы и эпической поэзии времен классицизма. В то же время выдвинутое им требование действия, движения как главного содержания поэзии, было направлено против отвлеченно-субъективного религиозного лиризма поэзии Клопштока и его подражателей, против дидактической и описательной, ландшафтно-идиллической поэзии в их немецко-бюргерском и других европейских вариантах. Лессинг добивался максимального сближения литературы с жизнью, насыщения ее динамикой человеческих судеб и характеров, драматизмом исторического развития, отражения в ней противоречий общественной жизни. В этом — источник огромного значения «Лаокоона», обеспечившего ему широкое влияние на последующую эстетику и реалистическую литературу.*

На ряде примеров Лессинг вскрывает принципиальную противоположность между описанием и воспроизведением действия как приемами поэтического изображения. Когда итальянский поэт Ариосто в своей поэме «Неистовый Роланд» описывает красоту Альцины, то читатель остается равнодушным: отдельные условные черты не складываются в его воображении в живой образ. Наоборот, когда Гомер в «Илиаде» вместо описания красоты Елены изображает действие ее красоты на троянских старцев, относящихся к Елене враждебно, как к виновнице разрушения их города, и, несмотря на это, испытывающих очарование ее красоты, читатель получает живое впечатление о могуществе красоты. Вместо описания скипетра Агамемнона или щита Ахилла Гомер рассказывает историю их созидания.

При описании поэт и читатель не покидают позиции созерцателя. Их отношение к изображаемой действительности остается внешним: постепенно, черта за чертой они как бы осматривают со всех сторон изображаемый предмет, оставаясь сами в стороне от него.* Напротив, при изображении действия поэт, а вместе с ним читатель, покидают позу созерцателя. Они становятся соучастниками изображенного действия, активно втягиваются в него и как бы непосредственно, на своем собственном опыте переживают весь ход его развития. Поэтому, как доказы-

вает Лессинг, не описание, а действие есть подлинная душа поэзии. В противоположность описанию действие в поэзии выражает заинтересованность поэта развитием действительности, поступками и борьбой людей. Там, где нет действия, нет живого, активного отношения к жизни, а следовательно, нет и поэзии.

Лессинг доказывает, что по сравнению с изобразительными искусствами поэзия способна к значительно большей индивидуализации человеческих характеров и переживаний. Скульптор может изображать лишь законченные характеры и притом в основных, наиболее обобщенных чертах, иначе они теряют свою определенность. «Венера для ваятеля есть только любовь, — пишет Лессинг, — гневная Венера, Венера, волнуемая мстостью и яростью, представляется художнику чистым противоречием». Разгневанная Венера из богини любви превращается на картине в фурию. Совсем по-другому обстоит дело в поэзии. Мгновение, когда Венера является разгневанной, «драгоценно для поэта». Оно позволяет ему создать более богатый, сложный и живой образ, и вместе с тем мы у него «и в образе фурии не потеряем из виду Венеру» (II, 176—178). В отличие от изобразительных искусств, поэзия допускает изображение не только основного, необходимого, но и более случайного, преходящего, мимолетного, не нарушая этим типичности художественного образа. Скульптура и живопись с наибольшим успехом могут изображать предмет, который достиг в своем развитии известной степени полноты и завершенности, так что успели выявиться его основные, устойчивые черты. Поэзия же может изображать самый процесс возникновения и изменения объекта и те индивидуальные черты, которые возникают и исчезают в процессе этого изменения. Индивидуализация образа, изображение не только основных, но и второстепенных его черт, изображение противоречий в характере и поведении персонажа, не разрушают здесь типичности и общезначимости образов, а, напротив, могут даже обогащать и увеличивать их типичность. Отсюда вытекает, с точки зрения Лессинга, принципиальное отличие поэзии от изобразительных искусств.

Живопись и скульптура остаются, в понимании Лессинга, по преимуществу «изображением прекрасных тел» (II, 146). В поэзии же это ограничение отпадает. В живо-

писи, которая обращается к зрению, безобразное воспринимается сразу, во всей своей полноте; поэтому художник может отступать от идеала телесной красоты не дальше определенного предела. Этот предел Лессинг иллюстрирует своим анализом античной скульптурной группы, изображающей троянского жреца Лаокоона и его сыновей. Создатели этой группы изобразили жреца Лаокоона в момент жестокой физической боли. Но при этом они не хотели перейти той границы, за которой физическая боль уже несовместима с красотой и благородством форм, а производит тяжелое, отталкивающее впечатление. Поэтому они представили Лаокоона не кричащим, а стонущим. Ваятели стремились «к изображению высшей красоты, совместимой с телесной болью». «Есть страсти и степени страстей, — пишет Лессинг, — отражающиеся на лице отвратительным образом и придающие телу такое ужасное положение, при котором изящные линии, очерчивающие его в спокойном состоянии, совершенно исчезают. Древние художники избегали изображения таких страстей или изображали их в той мере, в какой им свойственна еще известная красота» (II, 148).

В отличие от живописи и скульптуры, утверждает Лессинг, поэзия не обращается к одному зрению, она связывает в едином сложном впечатлении разнородные черты предмета, который она представляет в движении и взаимодействии с окружающим миром. Поэтому Вергилий в «Энеиде», в отличие от создателей группы Лаокоона, изображает Лаокоона кричащим, не боясь, что это обезобразит героя или сделает его смешным в глазах читателя. Поэзия может гораздо свободнее и шире, чем живопись, доказывает Лессинг, пользоваться изображением прозаического, безобразного, даже возбуждающего отвращение, если изображение это для нее не самоцель, но средство достижения жизненной правды, средство создания более глубокого и сложного впечатления. Терсит у Гомера, Эдмунд и Ричард III у Шекспира, Уголино у Данте, комические сцены Аристофана — таковы классические примеры, которыми Лессинг иллюстрирует почти безграничную широту диапазона, доступного поэзии при реалистическом изображении жизни.

Защита реалистические принципы в литературе и искусстве, Лессинг в «Лаокооне» подвергает критике

не только эстетические основы классицизма, но и конкретные черты стиля и языка дворянско-аристократического искусства. Так, он выступает за точную и скупую речь против искусственного, «украшенного» стиля салонно-аристократической поэзии, насыщенной изящными аллегориями и условными мифологическими атрибутами. Не внешняя живописность изображения, но наиболее полное выявление действия, внешнего и внутреннего движения предмета, при изображении каждого момента этого движения в немногих, скупых штрихах, — таковы черты подлинно эпического стиля, который Лессинг иллюстрирует примером Гомера.

• Борьбу за освобождение литературы от оков классицизма и ее сближение с жизнью Лессинг в «Лаокооне» связывает с борьбой за новый идеал человека. С этой точки зрения большое значение имеет полемика Лессинга с идеями другого крупнейшего немецкого теоретика искусства XVIII века — Иоганна Иоахима Винкельмана, взгляды которого, как и взгляды Лессинга, явились важной ступенью в развитии передовой буржуазно-демократической эстетики эпохи Просвещения.

Винкельман (1717—1768) был родоначальником буржуазно-демократического классицизма в Германии. Искусству императорского Рима, которое служило образцом для теоретиков классицизма XVII века, Винкельман противопоставил в качестве высшего художественного идеала искусство демократических Афин. Он утверждал, что политическая свобода была условием развития греческого искусства.

С главным сочинением Винкельмана «История искусства древности» (1764) Лессинг познакомился во время работы над своим трактатом и посвятил критическим замечаниям о нем последние четыре раздела «Лаокоона». Исходным пунктом для полемики Лессинга с Винкельманом послужила не «История искусства древности», а более ранние работы Винкельмана и прежде всего первое его сочинение — «Мысли по поводу подражания греческим произведениям в живописи и скульптуре» (1755), содержащее характеристику Лаокоона.

Винкельман считал главными чертами идеализированных им образов греческой скульптуры «благородную простоту» и «спокойное величие», являющиеся выраже-

нием «великой и уравновешенной души», умеющей повелевать своими страстями.¹ Лучшие образы, воплощенные в мраморе античными скульпторами, по Винкельману, выражают несокрушимую силу и величие духа, не подчиняющегося страстям, а господствующего над ними. Таков Лаокоон. Жестоко страдая от боли, видя перед глазами своих гибнущих сыновей, Лаокоон переносит удары судьбы со стоической твердостью духа, без крика и ярости, со спокойным сознанием своего человеческого достоинства. «Его горе трогает нас до глубины души, но нам хотелось бы вместе с тем быть в состоянии переносить страдания так же, как этот великий муж», — писал Винкельман о Лаокооне.²

Лессинг противопоставляет Винкельману в «Лаокооне» иное понимание античности и ее художественных идеалов. Греки, доказывает Лессинг, ценили, в отличие от Корнелия и других драматургов классицизма, в своих любимых героях не стоический героизм, не холодное величие духа, возвышающегося над обычными человеческими чувствами и страстями. Идеальные образы греческого искусства — это образы таких героев, которые остаются героями, не переставая быть людьми из крови и плоти. Сочетание *героического с человеческим* — таков идеал, который Лессинг защищает в противовес взглядам Винкельмана и который он считает нормой античного искусства.

Лессинг соглашается с Винкельманом, что творцы Лаокоона стремились облагородить выражение его лица: поэтому они представили его стонущим, а не кричащим. Но причину этого Лессинг объясняет иначе, чем Винкельман.³ Закон красоты, по Лессингу, является высшим законом лишь в изобразительном искусстве. В поэзии же высшим законом является правда.⁴

Жизненные противоречия, страдания, боль — это, по Лессингу, не область отпадения от идеала, как полагал Винкельман, а одна из важных сторон жизни, от которой не может отворачиваться искусство. Если природа пластических искусств и в особенности скульптуры ставит

¹ И. Винкельман, Избранные произведения и письма, «Academia», М.—Л., 1935, стр. 107.

² Там же, стр. 108.

изображению в них телесной боли, страдания, слишком резких индивидуальных черт известные пределы, то в области поэзии художник не испытывает подобных стеснений. Поэтому в самом греческом искусстве мы встречаем рядом со скульптурным образом стонущего Лаокоона образы кричащих от боли гомеровских героев или Филоклетета в трагедии Софокла. Отдаваясь в минуты страдания своим естественным человеческим чувствам, эти герои не лишались, в глазах греков, своего героического ореола, не переставали воодушевлять их на возвышенные патристические поступки.

Идеи Винкельмана позднее оказали большое влияние на искусство времен французской буржуазной революции XVIII века. Они явились одним из источников революционного классицизма в искусстве этой эпохи. Однако взгляды Винкельмана допускали развитие и в ином, противоположном направлении, особенно опасном в условиях феодальной Германии.

Винкельман требовал не изображения в искусстве реальной общественной жизни и ее противоречий, но создания отвлеченных, идеализированных героических образов, хранящих возвышенность духа, спокойствие и благородную простоту перед лицом превратностей жизни. В основе винкельмановского классицизма лежало недоверие к страстям и материальным интересам людей. Отсюда вытекала свойственная ему идеализация долга и самоотречения, которая, по мнению Лессинга, роднит идеалы Винкельмана с классицизмом XVII века. Истинное величие Винкельман видел в невозмутимости человеческого духа, который не подчиняется страстям, но стически преодолевает их, *внутренне* торжествует над ними.

Недоверие Винкельмана к страстям и материальным побуждениям людей справедливо казалось Лессингу недостаточно реалистическим. Подобно Чернышевскому и Добролюбову, Лессинг считал, что между интересами и долгом, между материальными побуждениями и моральными идеалами нет отвлеченного разрыва. Сила и полнота страсти, по Лессингу, не унижают человеческое достоинство. Напротив, страсти и интересы живой личности являются стимулом в борьбе за свободу, заставляя ее горячо и энергично восставать против боли и несправедливости, пробуждают в ней сознание челове-

ческого достоинства и долга. Стоицизм Винкельмана, по мнению Лессинга, легко мог увести на старый путь разрыва духа и плоти, идеала и жизни, на путь поисков внутреннего, духовного, а не действительного, материального освобождения.

♦ Идеалом Лессинга был человек, живущий всеми сторонами нормальной, здоровой человеческой природы, человек из крови и плоти, который чувствует боль и страдания и именно поэтому непреклонен в борьбе за свободу. Равнодушен к страданию, по утверждению Лессинга, лишь тот, кто, как гладиатор, равнодушен к жизни. Тот же, кто любит жизнь и готов стойко бороться за счастье людей, не может быть равнодушен к тому, что враждебно жизни. Таков объективный исторический смысл полемики Лессинга с Винкельманом в «Лаокооне»:

Борьба Лессинга против данной Винкельманом трактовки группы Лаокоона имела, таким образом, глубокий революционный смысл. Критикуя взгляды Винкельмана, Лессинг боролся против пассивного, созерцательного отношения к жизни, он утверждал образ активного, страстного и мужественного человека, не боящегося жизненных страданий и трудностей борьбы.

Задачу нового, демократического искусства Лессинг, как и Винкельман, видел в воспитании подлинного свободного человека. Но Лессинг считает, что героизм и мужество свободного человека не требуют от него стоического самоотречения, насилия над своей человеческой природой! Идеал Лессинга — «человек-герой», сочетающий естественную человечность, полноту и силу чувства с верностью голосу убеждения и долга, негодующий против притеснений и смело вступающий в борьбу с ними. Таковы, как показывает Лессинг, лучшие героические образы, созданные древнегреческим искусством, в частности — герой трагедии Софокла «Филоктет». Софокл изображает Филоктета в момент, когда тот уже много лет томится на необитаемом острове, страдая от одиночества и мучительной, незаживающей раны. Мы видим Филоктета в минуты, когда он мучается от боли и не скрывает своих страданий, и в минуты, когда он, превозмогая боль, непреклонно отвергает все предложения своих врагов, обещающих ему освобождение, если он позволит использовать себя для их корыстных целей. Та-

ким образом, чело́вечность со́четается в Филоктете с героизмом, простота и естественность — с нравственным величием и стойкостью. Живя всеми сторонами своего существа, Филоктет живет вместе с тем чувствами своего народа, которым он остается верен без насилия над собой, так как следует своему внутреннему убеждению. Таковы же, утверждает Лессинг, и герои Гомера. Именно в силу своей человечности они вызывают у читателя живое сочувствие, глубже действуют на ум и сердце человека, чем холодное восхищение, которое вызывают герои классицистической трагедии, стоящие «выше» человеческих чувств и страстей.

«Лаокооном», — писал Добролюбов в 1859 году в рецензии на русский перевод сочинения немецкого просветителя, — Лессинг создал новую теорию поэзии, внесши в нее жизнь и разбивши мертвенную формалистику, которая господствовала до тех пор во всех эстетиках. С чрезвычайной ясностью и силою мысли, с неотразимой логической убедительностью он доказал, что существенный предмет поэзии, в отличие от всех других искусств и особенно от живописи, составляет — *действие*. . . С появлением «Лаокоона» *жизнь* в своем течении, а не бездушная форма признана существенным содержанием поэзии». ¹

В искусстве и литературе древнего мира и эпохи Возрождения важную роль играла *идеализация* человеческого образа. Великие художники этих эпох стремились в своих произведениях облагородить человеческий образ, выражая так свой идеал человека-гражданина. В искусстве классицизма XVII века идеализация человеческого образа потеряла свой прогрессивный характер, приобрела отпечаток условности и манерности. В «Лаокооне» Лессинг в борьбе с эстетикой классицизма выдвинул и обосновал новый художественный принцип — принцип бесстрашного изображения художником всей полноты действительности, хотя бы действительность эта не имела идеального характера. Лессинг еще не решился распространить этот принцип, который явился исходной точкой для развития социально-критического реализма XIX века, на всю область искусства, ограничив его применение

¹ Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений, т. V, ГИХЛ, М., 1941, стр. 321—322.

сферой поэзии. Но его трактат сыграл видную роль в утверждении реалистических принципов не только в литературе, но и в других видах искусства. Лессинг раскрыл перед немецкой литературой широкий простор. Он показал, что задача писателя — изображение жизни в развитии и борьбе, в движении и противоречиях, а не в мертвой неподвижности, условной гармонии и покое. «Поэзия есть драма жизни» — в таких словах Чернышевский подытожил основное содержание «Лаокоона». ¹ Под влиянием этих идей Лессинга протекало все последующее развитие немецкой классической литературы. «Надо превратиться в юношу, — писал Гете, — чтобы понять, какое потрясающее впечатление произвел на нас Лессинг своим «Лаокооном», пересадив наш ум из области туманных созерцаний в светлый и свободный мир мысли. Непонимаемое до того изречение Горация: «поэзия подобна живописи» было отброшено в сторону, и разница между видимой формой и слышимой речью объяснена. Художник должен был держаться в границах прекрасного, тогда как поэту... дозволялось вступать и в сферу действительности» («Поэзия и правда»).

5

«Лаокоон» явился одним из важнейших результатов бреславльского периода жизни Лессинга. Другим была комедия «Минна фон Барнхельм, или Солдатское счастье», задуманная в Бреславле в 1763 году под влиянием пережитых здесь Лессингом событий Семилетней войны и законченная в Берлине через год после «Лаокоона», в 1767 году.

Отношение Лессинга к Семилетней войне определилось в первые ее годы, до отъезда писателя из Берлина. Лессинг был сторонником мирного сближения различных областей Германии, население которых он рассматривал как части единого немецкого народа. Завоевательная война вообще и война между различными областями Германии в особенности не могли не встречать со стороны великого немецкого писателя самого решительного осуж-

¹ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. IV, Гослитиздат, М., 1948, стр. 152.

дения. «Какая ужасная вещь война, — писал Лессинг еще 22 октября 1757 года М. Мендельсону. — Сделайте что-нибудь, чтобы поскорее наступил мир, или назовите какое-нибудь место, где бы я не слышал больше криков несчастных!» (I, 58—59).

Если в первой половине 50-х годов в своих одах молодой Лессинг отдал дань распространенным среди многих немецких писателей того времени иллюзиям относительно намерений Фридриха II, которого он рассматривал как «короля-философа», то во второй половине 50-х годов его отношение к прусскому королю резко изменилось. «Пусть кто-нибудь в Берлине осмелится выступить и поднять свой голос за права подданных против угнетения и деспотизма, как это имеет место сейчас даже во Франции и Дании, — писал Лессинг позднее, 25 августа 1769 года, Николаи, — и вы тогда узнаете на опыте, какая страна до нынешнего дня остается самой рабской страной Европы» (II, 50). Деспотический и милитаристский характер военно-полицейского прусского режима становился Лессингу с годами все более ясным.

Критическое отношение Лессинга к Семилетней войне и фридриховской Пруссии получило свое выражение в «Минне фон Барнхельм». После заключения мира Фридрих II распустил из соображений экономии часть своих войск и при этом уволил в отставку без пенсии офицеров недворянского происхождения, отдав их места иностранным дворянам-авантюристам. Эта наглая мера прусского правительства, вызвавшая возмущение патриотически настроенных кругов немецкого общества, служит, как показал Ф. Меринг,¹ исторической основой сюжета комедии Лессинга.

Герой «Минны фон Барнхельм», майор Телльхейм, служил во время войны в прусской армии. После занятия прусскими войсками Тюрингии Телльхейм получил строгий королевский приказ взыскать с жителей контрибуцию. Однако гуманный Телльхейм, стремившийся щадить население, разоренное войной, согласился удовлетвориться минимальной суммой контрибуции, установленной командованием, и к тому же дал эту сумму тюрингцам

¹ Ф. Меринг, Легенда о Лессинге. — В книге: «Литературно-критические статьи», т. I, «Academia», М.—Л., 1934, стр. 82.

взаймы, из своих личных средств, с тем чтобы деньги были возвращены ему по окончании войны.

После заключения мира Телльхейм вместе с множеством других офицеров выброшен на улицу без награды и без средств к жизни. В результате тяжелого ранения у него частично парализована правая рука. Но этого мало: за свой благородный поступок он ошельмован, взят под подозрение и находится под следствием. Жадное и расчетливое прусское командование обвинило его в недобросовестном створе с тюрингенцами с целью уменьшения размеров контрибуции, во взяточничестве и нарушении служебного долга.

Благородный поступок Телльхейма во время пребывания в Тюрингии произвел сильное впечатление на молодую саксонскую аристократку, наследницу богатого состояния Минну фон Барнхельм. Познакомившись с героем, Минна полюбила Телльхейма и обручилась с ним. После войны опозоренный и лишившийся состояния Телльхейм считает себя недостойным руки Минны, которую продолжает горячо любить. Встревоженная отсутствием известий от своего жениха, Минна приезжает в Берлин, желая разыскать его и узнать причины его молчания. Влюбленные встречаются, Телльхейм продолжает стоять на своем и просит Минну забыть его. Тогда Минна, чтобы проучить Телльхейма, выдумывает историю о том, что из-за любви к Телльхейму она порвала со своей семьей, лишена дядей наследства и бежала из дому. Теперь Телльхейм забывает о своих несчастьях и умоляет Минну стать его женой. Но Минна, как бы пародируя прежнее поведение Телльхейма, заявляет, что не может заставить его связать свою судьбу с судьбой нищей и опозорившей себя в глазах света девушки. Выкупив у хозяина гостиницы обручальное кольцо Телльхейма, которое последний вынужден был заложить, Минна возвращает его жениху под видом своего собственного. Лишь после ряда недоразумений влюбленные соединяются. Письмо короля извещает Телльхейма о снятии с него подозрений и об освобождении из-под следствия, а приезд дяди Минны, саксонского вельможи графа фон Брухзалея, устраняет последние препятствия на пути к счастью героев.

Лессингу удалось создать подлинно народную реалистическую комедию, отражающую быт и нравы той эпо-

хи, комедию с яркими и живыми характерами. Таковы вахмистр Вернер, выросший в обстановке непрерывных войн, характерных для Германии XVIII века, готовый с одинаковой горячностью биться в любом уголке земного шара, независимо от цели и причин войны; грубоватый и неотесанный, но честный и преданный своему барину Юст; хозяин гостиницы, заискивающий перед знатью, высокомерно и презрительно относящийся к беднякам, исполняющий наряду со своими прямыми и другие, полицейские обязанности; веселая и остроумная Франциска. Во многих сценах комедии, в диалогах между хозяином и Юстом, Юстом и майором, Вернером и Франциской звучит подлинно народная речь с яркой и сочной бытовой окраской, насыщенная поговорками, пословицами, крылатыми выражениями.

Народные персонажи пьесы представляют в комедии не простые эпизодические фигуры, не только бытовой фон, характеризующий нравы изображаемой эпохи. Они принимают активное участие в судьбе главных героев — Минны и Телльхейма, поддерживают их в беде, вместе с ними участвуют морально в борьбе против несправедливости, жертвой которой оказался герой.

Юст, Вернер и Франциска появляются на сцене в «Минне фон Барнхельм» со своими собственными взглядами на жизнь, родившимися из их жизненного опыта, причем все их симпатии на стороне Телльхейма и его невесты, а не на стороне того государственного порядка, который осудил Телльхейма за его гуманность. И дело здесь не в том, что Юст — слуга Телльхейма, а Вернер — его бывший вахмистр, связанный с майором долготейшей совместной службой в армии. Юста и Вернера притягивает к Телльхейму его благородство, его гуманное отношение к другим людям, независимо от того, господы они или слуги. Лессинг показывает, что те лучшие, благородные черты, которые присущи его главным героям, свойственны также и лучшим людям из народной среды, вызывают их симпатию и поддержку. Не только Телльхейм и Минна, но и Юст, Вернер, Франциска — люди большой внутренней честности и благородства. Если они разделяют невольню (как Вернер) предрассудки своей среды и эпохи, то лучшими чертами своих характеров они тяготеют к отношениям между людьми,

основанным на справедливости и чести. Жестокость и несправедливость существующей государственной и социальной системы не может, по убеждению Лессинга, вытравить в народе лучшие его качества — ум, честность, душевное благородство, носителями которых являются Юст, Вернер или Франциска.

Огромным достижением Лессинга и всей немецкой литературы XVIII века явились образы главных героев комедии — Телльхейма и Минны фон Барнхельм. Оба они принадлежат к числу самых живых и привлекательных положительных героев драматургии западноевропейского Просвещения XVIII века.

Телльхейм — отнюдь не тип обычного прусского офицера, порожденного фридриховской военной машиной. Это — передовой немецкий патриот XVIII века, одетый в офицерский мундир. Лессинг придал Телльхейму лучшие черты, которые были свойственны ему самому и его друзьям — немецким патриотам и демократическим просветителям XVIII века. Одним из прототипов Телльхейма был друг Лессинга поэт Эвальд фон Клейст, погибший во время Семилетней войны.

Основная черта Телльхейма — это свойственное ему глубокое чувство чести. Чувство это не носит того словесного, кастового характера, который оно имело у немецкой аристократии. Понятия Телльхейма о чести не унаследованы от предков, но выработаны им самим, сложились под влиянием собственных убеждений и личного жизненного опыта. В основе моральных представлений Телльхейма лежат стремление к справедливости, высокое понимание своего патриотического и гражданского долга, требовательность к себе и другим, сочетающаяся с гуманностью.

Объясняя Минне причины своей отставки, Телльхейм говорит, что он всегда делал «мало» из преданности великим мира сего, «немного больше» ради исполнения своих обязанностей и больше всего во имя «чувства чести». Телльхейм горько иронизирует над теми, кто выше всего ценит в жизни «титул» и «положение». Не положение и титул, а чувство долга, человеческое достоинство, любовь к родине, уважение к другим людям — таковы ценности, из которых складывается моральный кодекс Телльхейма.

Телльхейм горячо осуждает тех представителей немецкой военщины своего времени, которые были готовы драться в любом месте земного шара и продавать свою шапку любому, кто захочет и сможет ее купить. «Солдатом надо быть ради блага своей родины или из любви к тому делу, за которое ты сражаешься, — говорит он Вернеру, который хочет отправиться на поиски счастья и собирается принять участие в войне с турками в Азии. — Служить без цели — сегодня здесь, а завтра там — это все равно что быть подручным мясника, ничего больше» (д. III, явл. 7).

Сам Телльхейм, по его словам, вступил в армию Фридриха II из сочувствия «политическим принципам», над которыми он теперь иронизирует, а также желая воспитать в себе хладнокровие и решимость, — военную службу он рассматривал в молодости как школу мужества. Но жизнь быстро излечила его от заблуждений, показав войну в истинном свете. Пережив немало жестоких разочарований, Телльхейм горько сожалеет о решении, заставившем его поступить на прусскую службу. «Каким образом мавр оказался на службе в Венеции? — спрашивает от Минну, сравнившую свою любовь к жеману с любовью Дездемоны к венецианскому мавру. — Разве не было у мавра родины? Почему он отдал свою руку, свою кровь на службу чужому государству?» (д. IV, явл. 6). На предложение вернуться в армию Фридриха II Телльхейм в конце комедии отвечает решительным отказом. «Служение великим мира сего опасно и не вознаграждает труда, насилия над собой, унижений, которых оно стоит», — говорит он Минне (д. V, явл. 9).

Так же отрицательно, как к «великим мира сего», Телльхейм относится ко двору. «Как ничтожен, как убог этот большой свет!» — восклицает он в разговоре с невестой.

Совсем иначе относится Телльхейм к своим подчиненным, к солдатам, к слуге Юсту. «Разве я не видел, как вы сотни раз рисковали жизнью для последнего рядового, если ему приходилось плохо?» — восклицает в разговоре с Телльхеймом Вернер (д. III, явл. 7). Несмотря на нужду, Телльхейм отказывается взять деньги у горячо преданного ему Вернера, и не из сословной спеси, а потому, что сомневается, сможет ли с ним рас-

платиться, — ведь Вернер, как прекрасно знает Телльхейм, человек небогатый. И в то же время собственная беда не делает Телльхейма глухим к бедствиям окружающих: когда вдова убитого на войне ротмистра Марлофа приходит к майору, чтобы отдать ему долг мужа, Телльхейм отказывается принять деньги и просит сохранить их для ее сына, обещая новую помощь в дальнейшем, когда дела его поправятся.

«Телльхейма характеризуют, его личное достоинство определяют не специфически солдатские черты, — справедливо пишет немецкий литературовед А. Элессер, — а доблести бюргера и человека — безукоризненная честность, забота и внимание к подчиненным и прежде всего то самоотверженное великодушие, с помощью которого он завоевал сердце Минны фон Барнхельм. Лессинг не рассказывает о тех необычайных чудесах храбрости, о которых любят распространяться позднейшие подражатели. Воинственное в фигуре Телльхейма отходит на задний план, а то солдатское, что свойственно его поведению, изображается с легкой иронией... К армии Телльхейма привязывает лишь оскорбление, нанесенное его чести. Как только он получит удовлетворение, он оставит армию и будет жить не для великих мира сего, а для самого себя, там, где он будет независим и не будет подвергаться унижениям. Идеал этого офицера — не война, но мир. Счастье жизни для него составляет не служба, а идиллическое существование вдали от того большого света, который поглощает человека и препятствует его свободному развитию».¹

Несмотря на постигшую его несправедливость, Телльхейм ни на минуту не раскаивается в своих благородных принципах. Он стойко борется за восстановление своей чести и во что бы то ни стало намерен довести борьбу до конца. При этом Телльхейм с гордостью заявляет, что он не рассчитывает на милость короля, которая ему не нужна, что он добивается своего права — «справедливости», а не «милости».

Если в Телльхейме сочувствие зрителя вызывают патриотизм, гуманность, чувство чести, то в лице Минны Лессинг создал поэтический образ умной, энергичной и

¹ A. E. Hoesser, Das bürgerliche Drama, Berlin, 1898, S. 94.

отзывчивой девушки, которая привлекает своим мужеством, оптимизмом, здоровым желанием счастья. Минна — натура более цельная и богатая, чем Телльхейм. Она превосходит своего жениха ясностью мысли и чувства, гармонической уравновешенностью своей натуры.

Обида, нанесенная Телльхейму прусским командованием, выбивает его из колеи. Под влиянием постигшей его несправедливости Телльхейм всецело уходит в себя, становится раздражительным и несправедливым. Он хочет отныне жить лишь одной мыслью о своей личной обиде, о борьбе за свое доброе имя, и это делает его эгоистичным, рождает в нем недоверие к людям и к жизни, чувство одиночества и слабости, болезненную ипохондрию. Своим ясным и здоровым инстинктом Минна чувствует это и помогает Телльхейму снова обрести нравственное равновесие, найти самого себя. Узнав о мнимом несчастье Минны, бежавшей, по рассказу Франциски, из родного дома и оставленной родными, Телльхейм преобразается. Мысль о Минне и об ответственности перед ней побеждает в нем чувство личной обиды, вливает в него решимость и новые силы. «Я снова воспрянул духом — восклицает теперь Телльхейм, — мое собственное несчастье пришибло меня, я стал раздражительным, недальновидным, робким, вялым; ее несчастье открылило меня. Я снова гляжу вокруг открытым взглядом и чувствую в себе силу и волю все предпринять ради нее» (д. V, явл. 2). Светлый и ясный практический разум Минны торжествует в комедии над болезненным раздражением и ипохондрией Телльхейма.

Но и Минна, подобно своему жениху, — не воплощение отвлеченной идеи, не условный образец добродетели, а человек из крови и плоти, не лишенный человеческих слабостей и недостатков. Если бы Минна была лишена недостатков, если бы ей не были свойственны иногда «маленькая шалость или вспышка своенравия», она «была бы ангелом», которому Телльхейм «с трепетом поклонялся», но которого «полюбить не мог бы», — заявляет сам герой (д. V, явл. 9). Обиженная Телльхеймом, Минна мстит ему и в своей мести заходит слишком далеко, так что из капюла едва не разрушает своего счастья.

Комедия Лессинга заканчивается торжеством коро-

левского правосудия. Но, хотя в развязке ее Фридрих II и выступает, на первый взгляд, в выгодном свете, вера в королевское правосудие, выраженная в эпилоге «Минны фон Барнхельм», не менее призрачна, чем в «Тартюфе» Мольера или в «Ревизоре» Гоголя.

«Минна фон Барнхельм» вызвала в немецкой литературе XVIII века множество подражаний. Однако, как показал исследователь немецкой буржуазной драмы XVIII века А. Элессер, при сравнении комедии Лессинга с произведениями его австрийских и немецких подражателей, авторов традиционных «солдатских» и «патриотических» драм — Г. Стефани-младшего, Г. Ф. Мейера, И. Я. Энгеля, особенно резко бросается в глаза различие между всеми этими писателями и Лессингом в отношении к абсолютизму. «Тельхейм как солдат добивается от короля только одного — восстановления своей чести; в покровительстве он не нуждается. Вмешательство короля показано Лессингом лишь в той мере, в какой оно требуется для логического завершения действия и ясного представления о судьбе героев», — пишет Элессер. В драмах же Стефани-младшего или Энгеля дело обстоит иначе. Здесь «государь изображается как персонафицированный закон, как инстанция, олицетворяющая государственный разум, в одинаковой степени предоставляющий защиту и справедливость всем сословиям». Сдержанное и осторожное отношение Лессинга к «просвещенному» абсолютизму уступает место в драмах Стефани-младшего или Энгеля прославлению «деспотизма Фридриха или Иосифа II». ¹

На протяжении всей пьесы прусский режим подвергается в «Минне фон Барнхельм» суровой критике. Ибо что представляет собой поступок Тельхейма, его помощь побежденным тюрингцам, как не молчаливое осуждение жестокости фридриховских военных порядков? Гуманное отношение Тельхейма к побежденным, его товарищеское обращение с подчиненными, лишненное всякого кастового, сословного духа, его любовь к родной стране противопоставлены в «Минне фон Барнхельм» сословным предрассудкам аристократии, жестокости прус-

¹ А. Eloesser, Das bürgerliche Drama, Berlin, 1898, S. 95—96.

ской военной машины и "безразличию" самого Фридриха II к судьбам населения.

Лессинг осуждает в «Минне фон Барнхельм» не только прусский милитаризм, но и полицейский характер «мирного» фридриховского режима. Этой цели служит великолепная сцена в начале второго действия, в которой Минна и ее горничная немедленно по приезде в Берлин оказываются объектами пристального внимания «высшей полиции», агентом которой является хозяин гостиницы.

Но и самое королевское письмо, которое в конце концов снимает с Тельхейма обвинение и восстанавливает его честь, трактовано Лессингом далеко не в обычном, традиционном для театра XVII—XVIII веков духе верноподданнического прославления монарха. На протяжении долгого времени Тельхейм ведет стойкую борьбу за свое оправдание. В этой борьбе на его стороне мнение всех лучших людей, которые сочувствуют его благородному поступку, не одобряют жестокость и равнодушные военного командования. При таком подходе к истории Тельхейма письмо Фридриха воспринимается читателем и зрителем не как акт особой гуманности «просвещенного» монарха, а как уступка общественному мнению, как естественное и закономерное восстановление нарушенной справедливости, в чем главная заслуга принадлежит нравственной стойкости самого героя. Оправдание Тельхейма выражает веру великого немецкого просветителя в конечное торжество права и справедливости, его убежденность в том, что благородный поступок никогда не оказывается бесплодным, но приносит историческое воздаяние.

Направленная против деспотического военно-полицейского режима Фридриха II, в защиту человечности и чести, комедия Лессинга была вместе с тем протестом против политического и духовного разъединения Германии, призывом к национальному единству. Герои Лессинга — прусский офицер Тельхейм и саксонка Минна — представители двух областей Германии, которые в XVIII веке были самостоятельными государствами. Во время Семилетней войны Фридрих II напал на Саксонию и захватил ее. Изображая Тельхейма и Минну обручающимися в разгар войны между их монархами, заканчивая комедию двумя браками между жителями вра-

ждующих частей Германии, Лессинг подчеркивает мысль о единстве немецкого народа. В то время как монархи ведут междоусобные войны, лучшие люди Германии внутренне осуждают их и тяготеют друг к другу — такова патриотическая идея Лессинга, нашедшая свое отражение в «Минне фон Барнхельм». Чувство национальной общности, присущее Телльхейму, народным персонажам комедии, чуждым взаимной ненависти, проникнутым стремлением к мирной жизни, Лессинг противопоставляет раздробленности Германии, захватническим устремлениям немецких монархов.

«Минна фон Барнхельм» — горячий призыв к миру, к честной трудовой жизни, протест против прусского милитаризма, против презрения немецкой аристократии к родной стране. Иностранцы, проходившие к которым был привержен Фридрих II, высмеяны в комедии в образе авантюриста и шулера Рикко де ла Марлиньера. Благородные слова Телльхейма, который называет представителей тогдашней военщины «подручными мясника», не потеряли своей силы в наши дни. Эти слова Лессинга поучительны и для современных милитаристов и поджигателей войны.

Вследствие содержащейся в «Минне фон Барнхельм» критики прусских порядков, иронических замечаний о прусской полиции и солдатчине комедии Лессинга не сразу удалось пробиться на сцену. Лишь после длительных проволочек прусский резидент разрешил постановку ее в Гамбурге 30 сентября 1767 года. После того как комедия Лессинга совершила триумфальное шествие по сценам других городов — Ганновера, Франкфурта-на-Майне, Вены, Лейпцига, — она, наконец, смогла быть поставлена в Берлине. По свидетельству брата Лессинга, первому представлению «Минны фон Барнхельм» в столице Пруссии предшествовали четырехнедельные переговоры с властями и цензурой (причем цензор заявлял, что на сцене допускается «резонировать и догматизировать о боге, но не о правительстве и полиции»). Наконец 21 марта 1768 года премьера «Минны» в Берлине состоялась. Комедия имела огромный успех. В конце представления весь партер поднялся и единогласно потребовал повторения спектакля на следующий день. С тем же успехом комедия давалась еще девять дней подряд.

«Минна фон Барнхельм» произвела огромное впечатление на современников. «До Лессинга, — писала по поводу «Минны фон Барнхельм» 29 марта 1768 года поэту Глейму писательница Анна Луиза Карш, — ни одному немецкому поэту не удавалось внушить одинаковое восхищение и понравиться равно благородным и народу, ученым и профанам». К числу восторженных почитателей комедии принадлежал и молодой Гете, принимавший в студенческие годы участие в ее постановке. Позднее Гете несколько раз возвращался к характеристике «Минны фон Барнхельм», высоко оценивая ее историческое значение и драматургическое мастерство Лессинга, которое, по мнению Гете, особенно ярко проявилось в экспозиции комедии — в двух ее первых актах. «Можете себе представить, — заявил Гете Эккерману 27 марта 1831 года, — как действовала эта пьеса на нас, молодых людей, когда она впервые появилась в ту тусклую эпоху! Это был поистине сверкающий метеор. Она показала нам, что существует нечто более высокое, о чем наша тогдашняя слабая литература не давала никакого понятия».¹

«Минна фон Барнхельм» явилась огромным шагом вперед по сравнению с «Мисс Сарой Сампсон» в развитии не только драматургии Лессинга, но и всей немецкой драматургии XVIII века. В этой комедии Лессинг сумел возвыситься над узким кругозором ранне-просветительской моралистической комедии и семейно-бытовой буржуазной драмой. Он создал подлинно реалистическое художественное произведение, в котором частные судьбы героев неразрывно связаны с большими вопросами национальной жизни, с общественными и политическими судьбами Германии.

«В первый раз явилось все это в немецкой поэзии — эта народность лиц и сюжета, идеи и обстановки, — писал о значении «Минны фон Барнхельм» Н. Г. Чернышевский. — . . . «Минною фон Барнхельм» в немецкой литературе вводится новый элемент, начинается новый фазис развития».²

¹ И. П. Эккерман, Разговоры с Гете в последние годы его жизни, «Academia», М.—Л., 1934, стр. 584.

² Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. IV, Гослитгиздат, М., 1948, стр. 150.

Глава четвертая

В БОРЬБЕ ЗА НАЦИОНАЛЬНЫЙ ТЕАТР

1

После окончания «Лаокоона» Лессинг еще год оставался в Берлине. Друзья, желавшие удержать его в столице Пруссии, хлопотали перед двором, добиваясь приглашения великого писателя на должность библиотекаря Берлинской королевской библиотеки. Однако Фридрих II предпочел пригласить на эту должность не Лессинга, а француза Пернети, брата одного из своих чиновников-иностранцев. Как выяснилось впоследствии, Фридрих принял Пернети — монаха-бенедиктинца, написавшего несколько мифологических разысканий, — за его однофамильца — автора понравившейся королю французской книги псевдофилософского характера.

Так как попытка друзей удержать Лессинга в прусской столице не удалась, у него не оставалось иного выхода, как искать себе снова пристанище в какой-нибудь другой области Германии. Получив в конце 1766 года от Левена, директора только что возникшего гамбургского театра, приглашение переехать в Гамбург, чтобы стать постоянным литературным сотрудником и консультантом театра, Лессинг охотно принимает это предложение и в начале апреля 1767 года перебирается из Берлина в Гамбург.

Гамбургский театр, с которым Лессинг попытался связать свою судьбу, не был обычным, заурядным явлением немецкой культурной и театральной жизни того времени. Группа прогрессивных актеров и театральных

деятелей, создавшая этот театр, поставила своей задачей положить конец жалкому и бесправному положению немецкой сцены. В эпоху существования в Германии лишь одних странствующих театральных трупп, вынужденных то и дело менять свое местопребывание, гамбургский театр был задуман как первый на родине Лессинга постоянный немецкий театр. Но этим не ограничивались планы Левена и других организаторов нового театра. Они хотели упрочить материальное и правовое положение актеров, освободить их от произвола антрепренеров, дать им голос в театральных делах, поднять идейно-художественное качество репертуара и актерского исполнения. Об этих патриотических задачах театра свидетельствовало самое его название: основатели гордо называли свое детище Национальным театром, мечтая сделать его оплотом развития национальной драматургии и театрального искусства. Театр обладал в лице Левена образованным, преданным делу руководителем, а также опытной театральной труппой, в которую входил ряд первоклассных артистических дарований. Наряду с величайшим немецким актером XVIII века Конрадом Экофом, единомышленником просветителей, стремившимся освободить сцену от условной декламационной манеры французского театра, приблизиться к естественности, к правде жеста и сценической речи, в состав труппы входили известные актеры Аккерман, Бек, Фридерика Гензель и другие.

Принимая на себя обязанности литературного сотрудника гамбургского театра, Лессинг, как и его новые товарищи, связывал с этим начинанием широкие патриотические планы. Он надеялся превратить гамбургский театр в один из центров формирующейся демократической национальной культуры, который мог бы способствовать сплочению передовых сил немецкого народа.

Эти патриотические планы Лессинга и других передовых театральных деятелей Германии XVIII века потерпели крушение. Немецкое бюргерство оказалось недостаточно зрелым для того, чтобы поддержать борьбу своих передовых людей за умственное пробуждение страны. «Пришла же в голову наивная мысль основать для немцев национальный театр, тогда как мы, немцы,

еще и не нация!», — с горечью писал Лессинг в последней статье «Гамбургской драматургии» (II, 513).

Открывший свой представления 22 апреля 1767 года, гамбургский театр просуществовал немногим более полугода лет. В ноябре 1768 года он был вынужден прекратить свое существование из-за равнодушия гамбургской буржуазной публики, одна часть которой считала театральные зрелища «греховными», а другая — более эмансипированная — предпочитала немецким пьесам французские фарсы и оперетки. Уже осенью 1767 года, через шесть месяцев после открытия театра, его сборы резко упали, а в следующем сезоне дирекции нередко приходилось расплачиваться с актерами вместо жалования театральными билетами.

Однако потерпев поражение в борьбе с гамбургской буржуазией, равнодушной «ко всему тому, что не сразу набивает кошелек», Лессинг одержал над ней величайшую моральную победу. Эту победу принесла Лессингу его «Гамбургская драматургия», ставшая знаменем передовой идейной немецкой драматургии и театра.

2

Приглашенный дирекцией гамбургского театра стать его постоянным драматургом, Лессинг уже в самом начале переговоров с Левеном отверг это предложение. Он принял на себя не функции штатного драматурга, обязанного поставять для театра по несколько пьес в год, а роль литературного консультанта и театрального рецензента. 22 апреля 1767 года, в день открытия театра, Лессинг выпустил в свет «Предуведомление» об издании им специального журнала — «Гамбургской драматургии»,¹ — посвященного разбору спектаклей. 1 мая 1767 года появился первый номер журнала.

Задуманная первоначально в виде периодического листка, «Гамбургская драматургия» вскоре вынуждена

¹ Слово «драматургия», кроме смысла, привычного для русского читателя, имеет на немецком языке и другой смысл: теория драмы и сценического искусства.

была изменить свою форму. Из-за финансовых затруднений листки «Драматургии» с августа 1767 года стали выходить нерегулярно, а мошенническая перепечатка их книгопродавцем Швикертом заставила Лессинга издать последние выпуски в виде отдельной книги, появившейся уже после закрытия театра — весной 1769 года. Лессингу пришлось внести и другие изменения в первоначальный план издания: в первых выпусках «Драматургии» он уделял, наряду с разбором пьес, значительное внимание игре актеров, однако из-за жалоб актеров на его критику Лессингу пришлось очень скоро отказаться от разбора проблем сценического исполнения и всецело сосредоточить свое внимание на вопросах драматургии.

Несмотря на затруднения и огорчения, которые принесло ему издание «Драматургии», Лессинг как театральный критик и теоретик драмы воздвиг себе в «Гамбургской драматургии» замечательный памятник. «Гамбургская драматургия» остается вплоть до наших дней одним из самых выдающихся сочинений по вопросам теории драмы. Вместе с сочинениями Дидро, посвященными драматургии и театру, она образует классическую вершину всей западноевропейской эстетики эпохи Просвещения в области разработки вопросов театрального искусства.

Лессингу удалось в «Гамбургской драматургии» дать классический образец сочетания живой, конкретной театральной критики с анализом наиболее глубоких, коренных проблем эстетики театра и драмы. Многие идеи, высказанные Лессингом в «Гамбургской драматургии», навсегда вошли в сокровищницу прогрессивной театральной культуры не только Германии, но и всего человечества. Так же как «Лаокоон», «Гамбургская драматургия» явилась важнейшим вкладом передовой немецкой мысли XVIII века в развитие мировой культуры: если до появления «Лаокоона» и «Гамбургской драматургии» немецкая литература еще не достигла идейной самостоятельности и занимала в развитии передовой западноевропейской литературы XVIII века лишь второстепенное место, то с этого времени немецкая литература и эстетика во многих отношениях опережают английскую и французскую и начинают оказывать на них обратное влияние,

которое к концу XVIII века становится все более сильным.

Разбор пьес, вошедших в репертуар гамбургского театра, дал Лессингу возможность критически охарактеризовать на страницах «Драматургии» основные направления европейской драмы XVII—XVIII веков. При этом Лессинг подвергает безжалостной критике произведения немецких представителей классицизма, а также их французские и английские образцы — трагедии Корнеля, Вольтера, Аддисона. Разбирая «Семирамиду», «Заиру» и «Меропу» Вольтера, «Родогуну» Корнеля, аддисоновского «Катона», трагедию Корнеля-младшего «Граф Эссекс», Лессинг блестяще показал черты абстрактности и искусственности, присущие театральной системе классицизма, в которой правда и естественность приносились в жертву сценическим условностям придворного театра. Драматургии классицизма Лессинг противопоставил в качестве положительного образца античную драматургию и трагедии Шекспира. Он блестяще обосновал мысль, впервые высказанную им в «Литературных письмах», что хотя Шекспир не был знаком с античными драматургами, а Корнель и Расин сознательно стремились следовать их образцу, по своему духу трагедии Шекспира несравненно ближе к духу античной драмы, чем трагедии времен классицизма.

Лессинг не ограничивается в «Гамбургской драматургии» критикой эстетики и театра классицизма с одной теоретической точки зрения. Его борьба против классицизма имела вся — от начала до конца — ярко выраженный социально-политический характер. Рассматривая классицизм как выражение в искусстве нравов и идеалов придворного общества, Лессинг борьбу с классицизмом связывает с борьбой против абсолютизма, против тех придворно-аристократических нравов, художественным выражением которых была классицистическая трагедия XVII—XVIII веков.

«Я уже давно держусь того мнения, что двор вовсе не такое место, где поэт может изучать природу человека», — пишет Лессинг (статья LIX). «Пышность и этикет обращают людей в машины», убивают в жизни и искусстве естественность и человечность, заменяют здоровые человеческие чувства искусственными и извращенными,

простоту языка — напыщенностью и аффектацией». Такова мысль, лежащая в основе даваемого Лессингом разбора «Родогуны», «Заиры» и других пьес, принадлежащих перу драматургов французского классицизма и их немецких подражателей.

Выступая против придворных нравов и придворного искусства, против прославления религиозной жертвенности, аскетизма, христианского мученичества, Лессинг защищает мужественную простоту, естественность, здоровую человечность. Утверждая этот положительный человеческий идеал, он борется за драматический и сценический реализм.

Лессинг не смог дать в «Гамбургской драматургии» полной и всесторонней исторической оценки классицизма, учитывающей не только слабые, но и сильные стороны искусства Корнеля и Расина. «Немецкие эстетика еще со времен Лессинга вели более или менее решительную борьбу с французским классицизмом и... эта борьба обусловила собою некоторую односторонность в их взгляде на французскую классическую литературу», — справедливо писал Г. В. Плеханов.¹ Однако современному читателю нельзя забывать, что известная односторонность в оценке классицизма XVII века, допущенная Лессингом, была не только исторически оправданной, но и необходимой для успешного завершения борьбы за победу буржуазно-демократического театра.

Несмотря на то, что борьба Лессинга с классицизмом в «Гамбургской драматургии» имела огромное значение для его эпохи, было бы неправильно видеть в ней, как это утверждают иногда буржуазные историки театра, главное содержание идей немецкого просветителя в области драмы. Борьба с искусством классицизма была для Лессинга лишь важнейшей предпосылкой при утверждении нового сценического репертуара и новых принципов театрального искусства. *Отрицание* в полемике Лессинга неразрывно связано с *утверждением*, с разработкой и защитой идей новой буржуазно-демократической эстетики, основанной на реалистических принципах.

¹ Г. В. Плеханов, Сочинения, т. XXIII, ГИЗ, М.—Л., 1926, стр. 157.

Опираясь на Аристотеля, Лессинг, подобно другим просветителям XVIII века (в частности, Дидро), определяет искусство как «подражание природе». Но в то же время Лессинг чувствует недостаточность этого определения. Искусство должно, как понимает Лессинг, не только «подражать», но и раскрывать закономерности действительности, типизировать, отделять в жизни и в человеке случайное от необходимого, выявлять их лучшие, идеальные черты.

Поэтому, определяя искусство как «подражание», Лессинг одновременно утверждает, что оно не может быть «точным подражанием» — простой, не освещенной мыслью, механической копией явлений жизни (как они представляются простому, случайному наблюдателю).

«В природе, — пишет Лессинг, — все тесно связано одно с другим, все перекрещивается, чередуется, преобразуется одно в другое». Созерцая непрерывный процесс изменения и преобразования, человек испытывает «бесконечное разнообразие ощущений». Для того чтобы подняться над «минутными впечатлениями» и составить цельное представление о связях и развитии действительности, человек должен не только ощущать, но и *мыслить*. С помощью мышления он может абстрагировать интересующий его предмет или явление от других предметов и таким образом получает возможность рассмотреть внутреннюю природу каждого предмета, исследовать отдельные его стороны и связи с окружающим миром.

Задача искусства, утверждает Лессинг, так же как задача мышления, заключается в том, чтобы поднять человека над случайными, «минутными ощущениями», дать ему возможность представить себе цельную, осмысленную картину действительности. Искусство должно отделять в явлениях жизни важное от ничтожного, необходимое от случайного, воспроизводить действительность с учетом ее внутренних связей и закономерностей. Мышление, абстракция, отделение случайного от устойчивого и закономерного в явлениях действительности необходимы не только ученому, но и художнику и поэту. Без них его искусство станет не более высоким, чем то, «которое на гипсе изображает разноцветные жилки мрамора» (статья LXX).

Искусство является поэтому, по Лессингу, не только «подражанием», но и познанием действительности. Немецкий просветитель поясняет это на примере Еврипида: «Познавать человека и себя самих, обращать внимание на наши чувства, исследовать и любить во всем самые прямые и кратчайшие пути, указываемые природой, судить о каждой вещи по ее назначению — вот чему мы учимся у Сократа; этому же научился у него и Еврипид, и это сделало его первым в области его искусства» (статья XLIX).

Лессинг подчеркивает в «Гамбургской драматургии» социально-политическую роль театра. Он определяет театр как «дополнение к законам». Закону подсудны лишь действия, вся же область внутреннего мира человека остается для закона закрытой. Театр же воздействует на внутренний мир человека со всеми его скрытыми склонностями и побуждениями, на «нравственное поведение человека... по ту или по эту сторону границ закона» (статья VII). Театр показывает зрителю гибельные последствия различных пороков и смешных привычек, воспитывает в нем нетерпимость к насилию и несправедливости, мужество и готовность к борьбе, непреклонность перед лицом испытаний.

Воздействие театра является, с точки зрения Лессинга, наиболее ярким выражением морально-воспитательного влияния, присущего всем видам искусства. Это воспитательное влияние неотделимо от самой сущности искусства, является тем качеством, которое возвышает искусство над простым механическим подражанием, превращая его в одну из благороднейших форм духовной деятельности человека: «Все виды поэзии должны исправлять нас. Прискорбно, если это приходится еще доказывать, а еще прискорбнее, если есть поэты, даже сомневающиеся в этом», — пишет Лессинг (статья LXXVII).

Разрабатывая идею активной общественной роли театра, Лессинг настойчиво боролся против характерных для более раннего этапа буржуазно-просветительной драмы отвлеченной морализации и назидательности. Для того чтобы достичь глубокого нравственного воздействия на зрителей, драматический поэт, утверждал великий немецкий мыслитель, должен прежде всего добиться глу-

бокого и правдивого изображения характеров, жизненной убедительности, типичности героев и действия драмы.

«Я не хочу сказать, — пишет Лессинг, — что было бы ошибкой со стороны драматического поэта излагать свою фабулу так, чтобы она служила для разъяснения или подтверждения какой-нибудь великой нравственной истины. Но я осмеливаюсь сказать, что это вовсе не нужно, что могут быть весьма поучительные и безукоризненные пьесы, не имеющие в виду никакой такой отдельной максимы, что неосновательно считать последнее нравственное изречение, которое мы находим в конце некоторых трагедий, целью, для которой только и написано все произведение» (статья XII). «Драма не заявляет притязание на особое определенное поучение, которое вытекало бы из ее фабулы» (статья XXXV).

С этой точки зрения Лессинг проводит резкое различие между фабулой драмы и фабулой басни или нравоучительного рассказа. Басня «обращается только к нашему уму, а не к нашему сердцу». В ней «все наше внимание сосредоточено на общем положении, по отношению к которому частный случай служит лишь поясняющим примером». В драме же дело обстоит иначе: она обращается не только к уму, но и к сердцу. Действия, изображенные в ней, не являются «поясняющим примером» к некоему «общему правилу»; они должны возбуждать и поддерживать у зрителя страсти, доставлять ему наслаждение «верным и живым изображением нравов и характеров» (там же). Если в басне частное подчинено общему, индивидуальное — типическому, то в драме общее и частное должны находиться в гармоническом единстве, органически проникать друг в друга. Нравственная идея должна быть выражена в театре не отвлеченно, а на специфическом языке искусства, ее должны естественно вызывать в сознании зрителя те живые чувства, которые он испытывает, следя за характерами героев и их судьбой.

В центре драматического искусства, по Лессингу, должен стоять человек (статья LXXX). Чувства и страсти драматических персонажей должны иметь общезначимый характер, должны быть интересны и понятны зрителю, должны волновать его, находить отклик в его

сердце. Без человеческого содержания искусство драмы невозможно, как невозможно никакое другое искусство.

Важнейшим условием воздействия драмы Лессинг считает наличие в ней выдержанных характеров. Без определенности характеров пьеса невозможна. Характеры персонажей могут в драме проявляться многосторонне, могут изменяться и развиваться по мере развития действия, но не должны терять своей определенности. «В характерах не должно быть никаких внутренних противоречий, — пишет Лессинг, — они должны быть всегда единообразны, всегда верны себе; они могут проявляться то сильнее, то слабее, смотря по тому, как действуют на них внешние условия; но ни одно из этих условий не должно влиять настолько сильно, чтобы делать черное белым» (статья XXXIV).

В драматургии классицизма не действия героев, а их речи служили нередко главным средством драматической характеристики. В противоположность этому Лессинг считает, что основным средством характеристики для драматурга должно служить действие. «На сцене мы хотим видеть, каковы выведенные личности, а видеть это можно только по их действиям», — пишет Лессинг. Зритель не может верить драматургу и его героям на слово, — он хочет воочию убедиться в том, что поступки героев соответствуют их мнению о себе и друг о друге. «Характер человека может обнаружиться и в самых ничтожных поступках; с точки зрения поэтической оценки самые великие дела те, которые проливают всего более света на характер личности» (статья IX).

Действие в драме не может поэтому иметь произвольного характера, оно должно развиваться естественно и вместе с тем целесообразно. Драматический писатель, в отличие от рассказчика, должен, пишет Лессинг, уметь перемещаться «на место каждого действующего лица, не описывать страсти, а показать зрителю развитие их на деле так, чтобы это развитие совершалось без скачков, с естественною постепенностью, доходящею до иллюзии, и чтобы зритель — хочешь не хочешь — почувствовал бы героям» (статья I). Но драматург должен построить действие драмы не только так, чтобы оно развивалось с естественной неизбежностью, без его ощутимого вмешательства и создавало бы у зрителя иллюзию

реальности. Он должен творить *целесообразно* — так, чтобы действие, сохраняя в своем течении естественность и непринужденность, вместе с тем было бы насыщено мыслью, вело бы зрителя к определенным глубоким обобщающим выводам и в этом смысле было для него «назидательным», воспитывало и укрепляло его душевные силы (статья XXXIV).

Считая действие, столкновение и борьбу характеров важнейшими элементами драмы, Лессинг обрушивается с резкой критикой на тех героев классицистической трагедии, для которых «мученически пострадать и умереть все равно что выпить стакан воды». Там, где на сцене нет преодоления препятствий, где победа достигается без борьбы, а героизм не требует напряжения духовных и физических сил, герои оставляют зрителя холодным и не вызывают у него сочувствия. «Герои на сцене, — пишет Лессинг, — должны обнаруживать свои чувства, выражать открыто свои страдания и не мешать проявлению естественных наклонностей. Искусственность и принужденность героев трагедии оставляют нас холодными, и забияки на котурнах могут возбудить в нас одно только удивление» (II, 159).

Драматурги классицизма, теоретики раннепросветительного моралистического театра также признавали воспитательные задачи драмы. Однако эти задачи они понимали слишком узко, утверждает Лессинг. Свою главную обязанность они видели в том, чтобы вложить в уста своих героев «прекрасные изречения и нравоучения». Драма превращалась ими часто в басню, в простой наглядный урок морали. Между тем, доказывает Лессинг, нравственное воздействие произведения искусства связано прежде всего с его правдивостью и типичностью. В связи с этим Лессинг пересматривает традиционное для поэтики классицизма представление о том, что целью комедии является насмешка. «Комедия старается исправлять людей смехом, а не насмешкою», пишет Лессинг, предваряя в своей теории комедии мысль Гоголя о смехе как грозной очищающей силе. Считать целью комедии насмешку значит, по Лессингу, понимать ее задачи слишком узко: это значит требовать от нее исправления только тех пороков, над которыми она смеется, и тех людей, которые ими заражены. Однако цель комедии шире.

Комедия Мольера «Скупой» могла не исправить ни одного скупого, а «Игрок» Реньяра — ни одного игрока. Но это не значит, что комедии эти не принесли пользы зрителям. «Комедия «Скупой», — замечает Лессинг, — назидательна и для щедрого, а «Игрок» — и для того, кто совсем не играет». Назначение комедии заключается не только в том, чтобы «врачевать больных», но и в том, чтобы «укреплять силы здоровых», пробуждая в них чувство юмора, воспитывая в них способность «подмечать смешное, легко и быстро раскрывать его под разными масками страсти и моды, во всех его сочетаниях» (статья ХХІХ). Научить видеть в жизни смешное не только в данном, но и в любых других его проявлениях, какую бы маску оно ни надевало, и ненавидеть то, что достойно ненависти, — таковы подлинные задачи реалистической комедии по определению Лессинга.

Лессинг придавал важное значение проблеме типического в искусстве и поэзии. Дидро полагал, что между комедией и трагедией, с точки зрения общезначимости выводимых в них образов, существует различие. «В комедии, — писал великий французский материалист в «Беседах о «Побочном сыне», — изображаются типы, в трагедии же — индивидуумы». Лессинг выступает в «Гамбургской драматургии» против этого утверждения, напоминая Дидро установленное еще Аристотелем различие между поэзией и историей. «В отношении всеобщности Аристотель не признает никакого различия между действующими лицами трагедии и комедии. . . Все лица, являющиеся в поэтическом изображении, должны без различия говорить и действовать не так, как могло бы быть свойственно только им, но как говорил бы и действовал бы каждый, имеющий их свойства при тех же самых обстоятельствах».

В отличие от Дидро, Лессинг доказывает, что типичность есть необходимое условие *всякого* художественного изображения: различие между трагедией и комедией заключается не в типичности персонажей одной из них и нетипичности другой, а в различии применяемых в них способов типизации. Герой комедии, как и герой трагедии, по Лессингу, обобщает черты многих людей, но черты, свойственные многим, могут выступать у него в особенно обостренной, преувеличенной форме. Так, ску-

пость у героя комедии Мольера «Скупой» (или хвастовство в «Хвастливом воине» Плавта) доведены до необычайных, резко преувеличенных размеров. Подобный характер Лессинг называет «насыщенным» характером. «Насыщенный» характер — это характер типический, но одновременно и резко необычный, особенно далеко отклоняющийся от «средней пропорции всего того, что замечено у многих или у всех индивидов» (статья ХCV).

Лессинг обращает внимание на то, что между изображаемым предметом и его изображением в комедии должно существовать известное различие. Комический характер должен быть не только «сходным», но и «выпуклым». Глупец, скучный в жизни, на сцене должен быть «забавен», а не «скучен», — иначе никто не станет на него смотреть. Следовательно, комический поэт должен не просто перенести глупца на сцену, но найти для него «выгодное освещение», представить его так, чтобы его герой был способен вызвать интерес. С этой точки зрения Лессинг критикует комедии Геллерта и других немецких писателей своей эпохи, у которых, в отличие от Мольера, глупцы — только глупы, прозаичны и нисколько не забавны. Геллерт не умеет подойти к своим героям со стороны, он сам — плоть от плоти и кровь от крови немецкого бюргерства со всей его ограниченностью и пошлостью. Поэтому он не умеет видеть смешные стороны своих героев в истинном свете. Но этого мало: для того чтобы комические персонажи были по-настоящему смешны, поэт должен вложить в них кое-что от себя. «Автору следует принарядить их, наделить остроумием и рассудком, прикрыть неприглядную сторону их глупости; он должен вложить в них стремление блистать хорошими качествами» (статья XXII). Таким образом, обобщение в искусстве может достигаться различными средствами, но в принципе оно необходимо в любом жанре и виде искусства.

Защищая значение типичности в искусстве, Лессинг сознает неразрывную связь типического с индивидуальным. Лессинг выступает не только против абстрактного метода драматургии классицизма, превращающего сценические персонажи в рационалистические олицетворения отвлеченных страстей. Он указывает также на опасность, скрытую в тяготении к «идеальным» характерам, которое

было свойственно Дидро как теоретика и практику буржуазной драмы.

Лессинг оспаривает утверждение Дидро, что в жизни «не найдется более дюжины истинно комических характеров». «Природа вовсе не так бедна самобытными характерами, и неправда, будто комические поэты исчерпали их», — заявляет Лессинг. Он напоминает Дидро мнение Мольера, который «полагал, что разработал лишь самую малую часть» характеров, которые мог разработать.

Великий немецкий просветитель считал, что жизнь и человеческая природа неисчерпаемо богаты различными характерами и что обязанность поэта и художника продолжать поиски новых характеров, изучать и воспроизводить их во всем их разнообразии. Тяготению Дидро к «идеальным характерам» Лессинг противопоставляет требование изучать реальные характеры, встречающиеся в жизни, со всем «бесчисленным множеством» присущих им уклонений от нормы.

Лессинг указывает, что различия между людьми, которые могут казаться драматургу несущественными в одних условиях, могут в других условиях оказаться важными и решающими. Так обстоит дело в особенности в эпохи обострения общественной борьбы. «Те характеры, которые представляются только различными при спокойном и мирном настроении общества, окажутся противоположными, как скоро возникнет борьба вследствие столкновения интересов». Поэтому писатель должен внимательно присматриваться к характерам, реально встречающимся в жизни, изучать их различия, их ценные и отрицательные качества, скрытые в них возможности (статья LXXXVI).

Лессинг особенно подчеркивает, что верное художественное воспроизведение человеческих характеров требует не только наблюдательности, но и глубокого понимания общественного значения каждого характера, того места, которое он занимает в жизни. Чтобы правдиво изобразить тот или иной характер, художник должен правильно оценивать его, верно понимать нравственные достоинства и недостатки изображаемого лица. В противном случае между намерением художника и реальным смыслом изображаемого неизбежно возникнет противоречие. «Ничто так не оскорбляет нас», пишет Лессинг, как стремле-

ние художника «ввести нас в заблуждение, подымая на ходули ничтожество, придавая капризной глупости вид игривого ума, а порокам и нелепостям обманчивые и чарующие формы моды» (статья XXXV).

В придворно-аристократическом театре исключительной привилегией на серьезное, патетическое изображение пользовались цари и мифологические герои, в образах которых поэты XVII века воплощали общие свойства человеческой природы. В противовес этому Лессинг отстаивает право простого, демократического человека на серьезное, а не на снисходительное изображение в искусстве. «Имена принцев и героев, — пишет он, — могут придать пьесе пышность и величие, но несколько не способствуют трогательности. Несчастья тех людей, положение которых всего ближе к нашему, естественно, всего сильнее действуют на нашу душу» (статья XIV).

Лессинг по-прежнему высоко оценивает поэтому в «Гамбургской драматургии» жанр буржуазной драмы и пьесы Дидро (которые Лессинг в 1760 году перевел на немецкий язык вместе с рассуждением Дидро «О драматической литературе»). Но не семейно-бытовая драма типа «Мисс Сары Сампсон» или «Отца семейства» Дидро стоит теперь в центре идейных устремлений Лессинга. Продолжая бороться за демократизацию драматургии и театра, Лессинг в то же время поднимается в этой борьбе на более высокую ступень по сравнению с периодом «Театральной библиотеки». Он отчетливо видит ту опасность, какой было бы для немецкого театра превращение в тусклое отражение нравов и идеалов немецкого бюргерства со всем его жизненным прозаизмом и духовным убожеством. Анализируя комедии Г-жи Готшед, Геллерта и других немецких драматургов, Лессинг показывает, насколько губельны для немецкого театра любовная идеализация провинциализма немецкой общественной жизни, сентиментальная слезливость, прославление пошло-мещанских чувств.

Лессинга не удовлетворяет семейно-бытовая драма, прославляющая домашний очаг, скромные семейные добродетели, простоту и чувствительность заурядных, обычных людей из буржуазной среды. Опираясь на образцы античной трагедии и на драматургию Шекспира, Лессинг ищет путей к такому театру, герои которого,

оставаясь людьми из крови и плоти, в то же время вызывали бы не только пассивное сострадание и сочувствие, но поднимали бы зрителей над уровнем буржуазной повседневности, воспитывали в них мужество и героизм, закаляли их для борьбы с феодальным гнетом, насилием и несправедливостью. Наибольшее внимание Лессинг в «Гамбургской драматургии» уделяет не буржуазной драме и не комедии, а трагедии, для которой он, в отличие от теоретиков классицизма, рекомендует национальные, отечественные сюжеты.

Лессинг высказал в «Гамбургской драматургии» ряд глубоких идей о природе трагедии. Доказывая, что «все виды поэзии» должны «исправлять», Лессинг считает, что каждый жанр должен осуществлять это воспитательное воздействие в соответствии со своими специфическими задачами и средствами. Это относится и к трагедии. Не только поэзия как определенный вид искусства имеет, по Лессингу, свои специфические особенности, отличные от особенностей живописи и скульптуры, но и каждый поэтический жанр, в том числе трагедия, обладает своими, только ему присущими чертами, качественно отличается от других жанров.

Как все взгляды на задачи театра, свое учение о трагедии Лессинг излагает в связи с критикой драматической системы классицизма и классицистической теории трагедии.

Лессинг не отрицает, что французская классицистическая трагедия имеет свои «блестящие качества». Но качества эти, пишет он, «не имеют особенного значения для сущности трагедии», а потому их чуждалась «величавая простота древних» (статья X).

На примере «Семирамиды», «Заиры», «Меропы» Вольтера, «Родогуны» Корнеля Лессинг показывает, что задачи, которые ставили перед собой французские трагики, имели в значительной мере формальный характер. Так, Вольтер в «Семирамиде», следуя примеру шекспировского «Гамлета», вывел на сцене духа, появление которого он рассматривал как источник нового, необычного для французской сцены трагического эффекта. Корнель в «Родогуне» построил сложную и запутанную интригу, значительно изменив и усложнив для этой цели тот рас-

сказ Аппиана Александрийского, которым он воспользовался в этой трагедии.

Между тем, доказывает Лессинг, искусственное величие, сильные эффекты, пышная обстановка, запутанная и искусная интрига, причудливые, поражающие зрителя своей необычностью характеры не являются ни основными, ни даже вообще необходимыми чертами подлинной трагедии. В античной трагедии все эти пружины, как правило, отсутствуют, но это не ослабляет силы производимого ею впечатления, так как в ней налицо основное условие трагедии — истина.

К числу страниц «Гамбургской драматургии», оказавших наиболее сильное влияние на современников Лессинга, принадлежат страницы, посвященные анализу теории трёх единств, которой руководствовались драматурги классицизма. Если в других местах «Гамбургской драматургии» Лессинг еще не пытается исторически подойти к вопросам развития драматургии и театра, то при анализе теории трех единств мы встречаемся у него с зачатками исторического освещения проблем теории драмы. Лессинг доказывает, что требования единства времени и места никогда не рассматривались античными драматургами в качестве непреложного закона и соблюдались лишь в той мере, в какой эти требования соответствовали историческим особенностям античной драмы, обязательным элементом которой был хор и которая разыгрывалась на площади, перед большой массой народа. В условиях нового времени из трех единств, возведенных теоретиками классицизма в ранг обязательного для трагедии закона, сохраняет свое значение, по Лессингу, лишь одно — единство действия, которое на практике как раз особенно часто нарушалось в классицистической трагедии, благодаря тяготению ее создателей к сложной и запутанной интриге. Единство действия составляет не некое условное внешнее «правило», а закон, который обусловлен самой природой трагедии, наибольшей внутренней целесообразностью ее построения.

Лессинг критикует не только традиционные характеры и композицию французской классицистической трагедии, но и ее язык. Сопоставляя «Заиру» Вольтера с «Отелло» Шекспира, Лессинг на этом примере разъясняет различие между подлинным голосом страсти и услов-

ным языком галантности. Герои Вольтера весьма тонко анализируют свои чувства. Они не столько переживают свои страсти, сколько заботятся об их изящном выражении. «Вольтер, — пишет Лессинг, — прекрасно понимает канцелярский язык любви, если можно так выразиться». «Но что этот язык в сравнении с тем живым изображением самых малейших, самых неуловимых изворотов, которыми любовь вкрадывается в нашу душу, тех незаметных побед, которые она одерживает, всех тех ухищрений, при помощи которых она побеждает другие страсти, пока не остается единственным властелином всех наших желаний и антипатий?» Именно так изображает человеческие страсти Шекспир. У Шекспира мы находим не рационалистический анализ страстей, как во французской драме, а живое изображение развивающейся страсти, изображение человека, действующего и говорящего под влиянием обуревающих его чувств (статья XV).

Целью трагедии, по Лессингу, является возбуждение не ужаса (как утверждали теоретики классицизма), а сострадания и страха. Возбуждая сострадание и страх, трагедия способствует формированию человеческого характера, подготавливая воспринимающих ее зрителей к жизненным трудностям и борьбе. Она закаляет зрелищем борьбы и испытаний мягкий, чувствительный характер и, наоборот, вызывая чувство сострадания, смягчает характер, от природы равнодушный и холодный, воспитывая одновременно мужество и отзывчивость, гуманизм и стойкость в борьбе за свободу. Так, в духе революционного гуманизма Лессинг переосмысляет учение Аристотеля о «катарсисе», то есть об «очищении страстей», которое совершает трагедия.

Большой интерес представляет сформулированное Лессингом на страницах «Гамбургской драматургии» учение о трагическом герое (которому Лессинг позднее следовал при создании образа Эмилии Галотти в одноименной трагедии). Героем трагедии, по мнению Лессинга, не может быть злодей, участь которого является достойным наказанием за его злодеяния. Судьба такого героя может вызывать у зрителя ужас, и все же она не трагична, так как герой в данном случае не заслуживал бы другой, лучшей участи.

Но и судьба благородного человека, который является

жертвой слепой, фатальной необходимости, страдает и погибает в силу одних внешних причин, также, по мнению Лессинга, не может служить предметом подлинной трагедии. Страдания и гибель невинного героя, хотя и вызывают сострадание, однако не несут в себе поучительного, общезначимого содержания; изображение их в трагедии вызывает возмущение, но не имеет того более глубокого воспитательного воздействия на зрителя, которое необходимо должно быть, по Лессингу, присуще театру.

Поэтому Лессинг утверждает вслед за Аристотелем, что герой подлинной трагедии должен быть одновременно и невинен и виновен в своей судьбе. Наиболее поучительным и глубоким трагическим сюжетом Лессинг считает судьбу такого героя, который, будучи благороден по своей природе, гибнет или терпит жестокие страдания не из-за своих злодеяний и вообще тяжелой, непростительной вины, а из-за совершенной им трагической ошибки, из-за слабостей, присущих ему или допущенных им вопреки лучшим, благородным задаткам своей натуры. Гибель или мучения такого героя, вызывая сострадание и страх, вместе с тем заключают в себе глубокий общезначимый смысл: вместе с трагической участью героя зритель видит и те причины, которые ее обусловили.

Учение Лессинга о природе трагического героя свидетельствует о зачатках диалектики, присущих теории драмы великого немецкого писателя. Вместе с тем следует отметить, что теория трагической вины еще не имеет у Лессинга того идеалистического характера, какой она получила у последующих представителей немецкой классической эстетики от Шиллера до Гегеля. Поэтому нельзя согласиться с теми исследователями Лессинга, которые сближают его взгляды на трагедию с учением Гегеля о трагическом.¹

Лессинг стремился к созданию трагедии, которая, раскрывая причины мук и гибели героев, толкала бы зрителя на борьбу с ошибками, вызвавшими гибель героев, воспитывала бы немецкое бюргерство в духе преодоления

¹ Таково — ошибочного, с нашей точки зрения, — истолкования взглядов Лессинга на проблему трагического не избежал и В. Р. Грив — автор лучших в советском литературоведении исследований о Лессинге (см. его предисловие к «Гамбургской драматургии» Лессинга, «Academia», М.—Л., 1936, стр. XLVIII).

тех внутренних слабостей, которые были главной причиной его порабощения немецкими князьями и его исторической пассивности. Именно такой смысл имеет изображение трагической вины в самой широко известной из драм Лессинга — трагедии «Эмилия Галотти», в которой героический пафос сопротивления произволу монарха рождается в результате решимости героини лучше умереть, чем уступить слабости своей натуры, не подготовленной жизнью к более активной борьбе.

Учение Лессинга о трагическом не имеет того фаталистического оттенка, какой имеют взгляды Гегеля на трагедию. Считая, что герой трагедии должен обладать известной слабостью, Лессинг не утверждал, что трагедия должна вызывать у зрителя представление о фатальной неизбежности гибели героя, примирять его с этой гибелью. Как раз наоборот: доказывая, что гибель невинного героя возмущает человеческий разум, Лессинг боролся с идеей трагического рока, требуя, чтобы причины страданий и гибели героя имели в трагедии не иррациональный, а земной, разумно объяснимый характер. Лессинг добивался создания такой трагедии, которая не заставляла бы зрителя склоняться перед слепым, неотвратимым ходом исторической необходимости, а освещала бы для него темные и запутанные пути истории, учила его не только сочувствовать, но одновременно действовать и бороться со злом.

3

В связи с борьбой за преобразование немецкого театра Лессинг поднимает в «Гамбургской драматургии» не только коренные проблемы теории драмы, но и вопросы актерского искусства, давая им во многом новое для своей эпохи решение.

Искусство актера, как всякое искусство, имеет творческий характер: оно предполагает не только счастливые внешние, физические данные, но и работу мысли, без которой невозможно создание сценического образа, утверждает Лессинг.

«Красивая наружность, привлекательная физиономия, выразительный взгляд, очаровательная походка, прият-

ный, благозвучный голос — все это такие качества, которые нельзя выразить словами. Но не в них только состоит единственное и высшее достоинство актера. Ценные дары природы необходимы в его призвании, но ими оно еще далеко не исчерпывается. Он постоянно должен мыслить вместе с поэтом, он должен думать за него там, где поэт сделал промах по человеческому несовершенству» («Предупреждение»).

Формулируя основные положения своей теории актерского искусства, Лессинг исходит из учения о различии законов изобразительного искусства и поэзии, изложенного в «Лаокооне». Так же как и в области теории драмы, анализируя проблемы актерского искусства, Лессинг стремится найти идеальную среднюю линию между абстрактной условностью системы классицизма и натуралистическим правдоподобием, пренебрегающим требованием благородной сдержанности выражения и возвышенности человеческого образа.

Искусство актера занимает, по мнению Лессинга, *среднее* место между изобразительными искусствами и поэзией. «Высшим законом его, как зримой живописи, должна, правда, быть красота; но, как живопись в движении, сценическое искусство не обязано всегда придавать позам то выражение спокойствия, которое так поражает нас в произведениях древнего искусства».

Как и поэзия, сценическое искусство, по Лессингу, допускает значительно большую индивидуализацию образа, значительно большее отклонение от меры, от равновесия и гармонии, чем скульптура или живопись. «Оно вправе и должно позволять себе и буйство Темпесты и дерзкие порывы Бернини (живописец и скульптор стиля барокко. — Г. Ф.); все это в нем имеет свойственную ему выразительность, не оскорбляющую чувств, что неизбежно в пластических искусствах вследствие неподвижности их произведений». Но в то же время актер, доказывает Лессинг, «должен сдерживать себя... там, где поэт не соблюдал ни малейшей сдержанности», ибо, в отличие от поэзии, искусство актера обращается к зрению и слуху, имеет непосредственный наглядно-чувственный характер. «Мало таких голосов, которые не были бы противны при крайнем напряжении, а слишком быстрые, слишком резкие движения редко бывают красивы...» При выраже-

нии сильных страстей актеру «следует избегать всего того, что может неприятно подействовать на то или иное чувство».

Таким образом, в отличие от живописца, актер может передавать самые бурные движения и страсти. Но при этом, подобно живописцу, он не может упускать из виду требования красоты, должен соблюдать в самом волнении известную сдержанность и внутреннюю меру. Моменты наивысшего взрыва страстей актер должен постепенно «подготавливать предшествующими движениями», а от них снова переходить к более спокойным движениям, возвращаясь к «общему тону благопристойности» (статья V).

Особое внимание Лессинг уделяет в «Гамбургской драматургии» тому вопросу, которому Дидро посвятил свой «Парадокс об актере» (1773), — вопросу о том, должен ли актер руководствоваться в своем поведении на сцене непосредственным чувством или он должен исходить из анализа, из наблюдения и подражания. Подобно великому французскому материалисту, Лессинг за несколько лет до Дидро приходит к выводу, что наблюдение и знание человеческой природы важнее для актера, чем непосредственное чувство, которое само по себе еще не гарантирует создания выразительного, впечатляющего сценического образа.

«Чувство вообще всегда составляет одну из самых слабых сторон в даровании актера, — пишет по этому поводу Лессинг. — Оно может быть там, где его не замечают; его могут находить там, где его вовсе нет. Ведь чувство есть нечто внутреннее, о чем мы можем судить только по внешним проявлениям... Актер может иметь такие черты лица, такое выражение и тон голоса, с которыми мы привыкли соединять совершенно иные способности, совершенно иные страсти, совершенно иные настроения, чем те, какие он должен обнаруживать и выражать в данную минуту». Напротив, другой актер может быть одарен счастливой организацией; благодаря которой, замечает Лессинг, «подражая какому-либо хорошему образцу, он покажется нам проникнутым самым глубоким чувством», хотя все, что он говорит и делает на сцене «есть не более как механическое обезьянничанье» (статья III).

Однако Лессинг не ограничивается выводом о том, что «холодный» и «равнодушный» актер, игра которого основана на подражании, может успешнее справиться со своей задачей, чем актер, руководящийся стихийным чувством. В отличие от Дидро, Лессинг вплотную подходит к диалектическому представлению о том, что различие между наблюдением и чувством, разумом и интуицией лишь относительно. Не только чувства человека порождают соответствующие действия, но и наоборот — основанное на глубоком и тщательном изучении природы подражание определенным действиям способно вызывать у актера соответствующее душевное состояние.

Если Дидро остается в пределах антитезы двух типов актерского дарования — актера-аналитика и актера, руководящегося стихийным, непосредственным чувством, — то Лессинг считает идеальным актером того, который, исходя из наблюдения и стремясь к обобщенной, пластически выразительной передаче внешнего рисунка роли, в то же время не остается равнодушным, но заражается изображаемыми чувствами: «...верному произношению в случае нужды можно научить и попугая. Как еще далек актер, который только понимает известное место, от того, кто в то же время и чувствует его» (там же).



При чтении «Лаокоона» и «Гамбургской драматургии» современного читателя невольно поражает то, что, выступая в качестве последовательного и передового борца за реализм буржуазного искусства, Лессинг тем не менее почти всегда черпает свои идеалы и образцы в античности. Высшим идеалом поэта для него остается Гомер, строгую и точную эпическую манеру которого Лессинг противопоставляет живописным картинам Ариосто. Искаженным переводам «Поэтики» Аристотеля, выполненным теоретиками французского классицизма, Лессинг противопоставляет истолкование истинного ее смысла. Но самая «Поэтика» Аристотеля остается в глазах немецкого просветителя лучшим философским изложением теории драмы, сохранившим все свое значение и для его времени.

С этим тесно связано другое внутреннее противоречие «Лаокоона». Лессинг сознает, что в его эпоху не только поэзия, но и живопись вынуждена нередко покидать сферу прекрасного в узком смысле слова, обращаться к подражанию «всей видимой природе, в которой прекрасное составляет лишь малую часть» (II, 150—151). Однако отмечая это расширение границ живописи в новое время, Лессинг как теоретик мало считается с ним. Вслед за античными художниками он признает основной задачей живописи «изображение прекрасных тел».

Да и вообще, хотя Лессинг ссылается в «Лаокооне» не только на античных ваятелей и резчиков, Гомера и Софокла, но и на отдельные произведения Данте, Шекспира, Бомонта и Флетчера, а также Рафаэля и некоторых других художников нового времени, все же главным арсеналом, из которого он заимствует свое теоретическое оружие, остается античность. Нормы и законы, почерпнутые из истории античного искусства, представляются Лессингу, подобно тем теоретикам классицизма, с которыми он борется, пригодными для всех эпох и для всех народов.

Несмотря на превосходство Лессинга во многих отношениях над другими просветителями в разработке теории реалистического искусства, ему не удалось избежать общих недостатков эстетической мысли эпохи Просвещения. Эти недостатки отчетливо сказались в «Лаокооне» и «Гамбургской драматургии».

Лессинг боролся против отвлеченности и условности классицистической трагедии XVII века, он призывал к сближению театра с жизнью, требовал изображать на сцене живые индивидуализированные характеры и национальные нравы. Но вместе с тем, как все просветители, свою критику феодально-сословного общества Лессинг вел с позиций защиты прав «разума», защиты прав здорового, «нормального», «естественного» человека, противопоставленных «неразумию» феодально-крепостнического строя, религиозному фанатизму, придворному этикету, извращающим «природные задатки», «естественные» чувства и страсти людей.

Подобно другим просветителям XVIII века, Лессинг еще не видел противоречий того буржуазного строя жизни, который в его время еще не сложился; но только

вырастал в недрах феодального общества. Новый общественный порядок представлялся ему в виде неясного, отвлеченного «царства разума», а человек нового общества — как воплощение «естественных», «разумных» начал человеческой природы.

Этим и объясняется пристрастие Лессинга к античности. Оно было обусловлено теми же историческими причинами, что и преклонение перед античностью, свойственное почти всем другим передовым представителям революционной буржуазии XVIII века.

Лессинга не удовлетворяло искусство, правдиво воспроизводящее «частную» жизнь немецкого бюргерства, но при этом несущее на себе отпечаток той прозаичности и пошлости, которые были свойственны этой жизни. Художественные требования великого немецкого просветителя были связаны с борьбой против мелочности и скудости немецкой общественной жизни, против прозаического духа, который был присущ не только старой, дворянской, но и новой, бюргерской культуре. Лессинг стремился к созданию в искусстве характеров, полных благородства и человечности, способных поднимать немецкое бюргерство над узкой сферой его будничной деятельности и эгоистических интересов, воспитывать в нем сознание общественного долга.

«В классически строгих преданиях Римской республики, — писал Маркс о французской буржуазной революции 1789—1793 годов, — гладиаторы буржуазного общества нашли идеалы и художественные формы, иллюзии, необходимые им для того, чтобы скрыть от самих себя буржуазно-ограниченное содержание своей борьбы, чтобы удержать свое воодушевление на высоте великой исторической трагедии». ¹

«Заклинание мертвых» служило у Лессинга, как и у других представителей революционной буржуазной демократии XVIII века, «для возвеличения новой борьбы». ² «Нельзя забывать, — говорит В. И. Ленин, — что в ту пору, когда писали просветители XVIII века (которых

¹ К. Маркс, Ф. Энгельс, Избранные произведения, т. 1, Госполитиздат, М., 1952, стр. 213.

² Там же.

общепризнанное мнение относит к вожакам буржуазии), когда писали наши просветители от 40-х до 60-х годов, все общественные вопросы сводились к борьбе с крепостным правом и его остатками. . . »¹ «Никакого своекорыстия поэтому тогда в идеологах буржуазии не проявлялось; напротив, и на Западе и в России они совершенно искренно верили в общее благоденствие и искренно желали его, искренно не видели (отчасти не могли еще видеть) противоречий в том строе, который выростал из крепостного». ² Свойственный Лессингу культ античности был выражением его веры в гармонический характер общественных отношений, призванных сменить ненавистные ему крепостнические порядки. Нового человека, освобожденного от феодально-крепостнического гнета, Лессинг мыслил по образцу античных героев, которые представлялись ему воплощением вечных законов нормальной, здоровой человеческой природы. Точно так же новое искусство, освобожденное от придворной пышности и условного величия, от искусственных и извращенных страстей, от жертвенной религиозной морали, представлялось Лессингу продолжением античного искусства, которое в лучшую пору соединяло в своих образцах красоту и истину, сочетало естественную человечность с героизмом, свободу личности с сознанием гражданского долга.

Лессинг имел до некоторой степени право рассматривать античный мир как норму здорового человеческого развития. Его взгляд на античное искусство как на вечный образец в искусстве был справедлив в той мере, в какой античность, по известному выражению Маркса, была лучшим воплощением «детства человеческого общества», вследствие чего искусство античности в своих высших проявлениях сохраняет для позднейших поколений значение «нормы» и «недостигаемого образца». ³ То, что Лессинг исходил из древнегреческого искусства и поэзии как из нормы в искусстве, помогло ему понять ограни-

¹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 2, стр. 473.

² Там же.

³ К. Маркс, Ф. Энгельс, Сочинения, т. XII, ч. I, стр. 203—204.

ценность литературной теории классицизма, позволило правильно определить ряд объективных основных черт поэзии, живописи, театра. И, однако, то универсальное значение, которое Лессинг приписывал формам и закономерностям античного искусства, одновременно — в силу исторической диалектики — и обогачало и ограничивало его эстетические взгляды. Лессинг, как и Винкельман, правильно понял, что античное искусство является классическим периодом в развитии искусства, а потому законы его сохраняют в известной мере значение для искусства других эпох. Но самое соотношение античной «нормы» и позднейшего развития Лессинг и Винкельман понимали еще метафизически. Античность представлялась им не периодом невозвратимого детства человеческого общества, а *вечным* идеалом в искусстве, от которого человечество временно отклонилось под влиянием исторических превратностей и заблуждений. Взгляд на античность как на идеальную норму в искусстве приводил поэтому Лессинга и Винкельмана к представлению о позднейшем развитии искусства как о простом уклонении от нормы, мешал им понять историческое своеобразие форм и закономерностей развития доантичного, восточного, а также послепантичного, средневекового и буржуазного искусства. Свойственное Лессингу представление об античности как о норме и образце в искусстве нужно было дополнить историческим взглядом на античность как на неповторимый, исторически-конкретный период развития человеческого общества, занимающий в истории общественного развития свое строго определенное место. Лишь на основе такого взгляда могла возникнуть более глубокая, чем взгляды Лессинга, историческая теория искусства и поэзии, первый, еще фантастический, идеалистический набросок которой дал Гегель.

Гуманистическое понимание античности, выдвинутое Винкельманом и Лессингом, подготовило творчество Гете и Шиллера периода «веймарского классицизма», идею «классического» искусства в «Эстетике» Гегеля. Но вместе с тем классицизм Лессинга и Винкельмана имел для истории искусства и немало отрицательных последствий. В нем — в равной степени — лежат истоки великих произведений Гете, Шиллера, Гельдерлина и позднейшего

буржуазного академизма в скульптуре и живописи (на что справедливо указывал В. В. Стасов¹).

За мыслью Лессинга о различии между «пластическим» и «поэтическим» принципами в искусстве уже скрывались, в сущности, зачатки представления о различии между античным и буржуазным искусством. Именно в этом направлении были развиты позднее идеи лессинговского «Лаокоона» Шиллером в его сравнительной характеристике «наивной» и «сентиментальной» поэзии, романтиками и Гегелем, выдвинувшими учение о «классической» (античной) и «романтической» (буржуазной) формах искусства. Однако сам Лессинг еще не делал из установленного им различия между поэзией и пластикой выводов исторического порядка. Он считал, что описанная им в «Лаокооне» противоположность между живописно-пластическим, обобщенным и поэтическим, индивидуализированным изображением действительности имеет равное значение для искусства древнего мира и нового времени.

Лессинг в некоторых отношениях сумел подняться выше других западноевропейских просветителей XVIII века. К. Маркс в «Теориях прибавочной стоимости», формулируя учение о враждебности капиталистического производства искусству и поэзии, указывает, что уже Лессинг возвысился над представлением об истории человечества как о простом прямолинейном прогрессе и осмелел «иллюзию французов XVIII столетия», что в буржуазном мире (поскольку он ушел в механике дальше древних) может быть создан эпос.² По сравнению с большей частью французских просветителей XVIII века, во взглядах Лессинга больше отдельных зачатков диалектики, исторического мышления.

И все же, подобно другим просветителям, Лессинг еще рассматривал «человеческую природу» с отвлеченной точки зрения. Он не сознавал, что человек является продуктом истории, продуктом общественных отношений. «Нормальная», здоровая человеческая природа во все эпохи, с точки зрения Лессинга, как с точки зрения и других про-

¹ В. В. Стасов, Избранное, т. II, «Искусство», М.—Л., 1951, стр. 61.

² К. Маркс, Теории прибавочной стоимости, ч. I, Госполитиздат, М., 1954, стр. 261—262.

светителей XVIII века, неизменна, а следовательно, неизменны и законы искусства.

Лессинг требует, чтобы драматург изображал на сцене не «машинные», а живых людей. Но люди эти должны вместе с тем нести в себе «вечные», «естественные», родовые свойства человеческой природы, лучшим выражением которых Лессинг, как и другие просветители, считает античность. Не случайно образ героини самой знаменитой трагедии Лессинга, как мы увидим ниже, это образ «бюргерской Виргинии» — образ, в котором черты бюргерской девушки XVIII века сочетаются с чертами античной героини.

Утверждая в борьбе с классицистической трагедией идеал сценической правды, Лессинг в то же время постоянно колеблется между требованием изображения реальных человеческих характеров и абстракцией «естественного» человека.

Отвлеченное представление о природе человека не как о продукте общественных отношений, а как о совокупности данных от природы «естественных», вечных свойств помешало Лессингу в его полемике с Дидро оценить мысль Дидро о роли в жизни и в театре «общественных условий» («conditions»). Великий французский материалист высказал гениальную догадку о том, что для драматурга профессия и сословие героя не менее важны, чем его характер, так как они определяют последний. Лессинг же, в отличие от Дидро, рассматривает категорию характера в «Гамбургской драматургии» теоретически, преимущественно с моральной, а не с социальной точки зрения. Поэтому, в противоположность Дидро, он еще нередко отождествляет типическое с родовым, с абстрактно-всеобщим.¹

Противоречивость, свойственная теории реализма у Лессинга, проявляется и в других ее моментах. Так, признавая значение для драмы исторических сюжетов, Лессинг считает, что история представляет для драматурга лишь «репертуар имен», с которыми он может обращаться с полнейшей свободой. Не изображение сущности опре-

¹ Анализ полемики Лессинга с Дидро по этому вопросу см. в книге: W. Besenbruch, Zum Problem des Typischen in der Kunst, Weimar, 1956, S. 68—84.

деленной исторически конкретной ситуации является, по Лессингу, целью исторической драмы; а изображение тех или других «вечных» свойств человеческого характера. Исторические лица могут интересоваться драматурга лишь постольку, поскольку они представляют собой готовые, уже очерченные и широко известные характеры, пластически выявляющие те свойства человеческой природы, которые драматург намерен изобразить (статьи XIX, XXIV, XXXIII — XXXIV).

Особенно отчетливо отвлеченность мировоззрения Лессинга проявляется в рационалистическом представлении о развитии вселенной как о гармоническом целом, в котором отдельные противоречия и диссонансы неизбежно тонут в общей гармонии, — представлении, которое отражено на многих страницах «Гамбургской драматургии». Вслед за Лейбницем Лессинг готов верить в то, что в мире господствуют «мудрость и благо» и призывает драматурга «приучать нас к той мысли, что все кончится к лучшему в этом мире, как и в том» (статья LXXIX). Эти отвлеченные надежды на «провидение», противоречащие общему действительному складу мировоззрения и эстетических идей Лессинга, составляют наиболее слабую сторону взглядов великого немецкого просветителя.

б

В своей работе «К еврейскому вопросу» и позднее, в «Святом семействе», К. Маркс показал, что мировоззрению просветителей и буржуазных революционеров XVIII века было свойственно противоречие между политическим и экономическим идеалом, между идеями «прав гражданина» и «прав человека». В политической области буржуазные идеологи XVIII века выдвигали идеал равенства, идеал бескорыстного и добродетельного «гражданина», созданный по античному образцу, в то время как в области экономики они защищали практические интересы «буржуа», отстаивали священный и незыблемый характер принципа частной собственности.¹

¹ См. К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, издание 2-е, т. 1, стр. 400; т. 2, стр. 132—138.

Применяя к истории эстетики, искусства и литературы XVIII века эту мысль Маркса, советские ученые установили, что противоположность между идеалистическим «гражданином» и реалистическим «буржуа» проходит красной нитью не только через общественно-политические идеи просветителей, но и через их эстетическое мировоззрение. Не только в области политики и экономики, но и в области искусства буржуазная мысль XVIII века постоянно колебалась между проповедью отвлеченных, «общечеловеческих» гражданских идеалов и трезво-прозаической защитой общества частных собственников, испытывая крен то в ту, то в другую сторону. Если в художественном творчестве одних представителей буржуазного Просвещения на первый план выдвигалась проповедь отвлеченных гражданских добродетелей, то в произведениях других просветителей идеал отступал на второй план по сравнению с жизнью, античные образы уступали место изображению буржуазной повседневности.¹

Своеобразие эстетической позиции Лессинга, выраженной в «Лаокооне» и «Гамбургской драматургии», заключается в том, что Лессинг пытается здесь наметить *среднюю* линию между идеалистическими и узконатуралистическими тенденциями литературы XVIII века, стремясь слить в искусстве воедино «гражданина» и «человека», идеал и жизнь.

Отвлеченные античные «гражданские» идеалы Просвещения получили в Германии времен Лессинга свое наиболее яркое выражение в буржуазном классицизме Винкельмана. В «Лаокооне» Лессинг показал отвлеченность этих идеалов, противопоставив абстрактным героям Винкельмана людей из крови и плоти. Однако критика классицизма — как в старом, дворянско-аристократическом, так и в новом, буржуазном понимании, — составляет лишь одну сторону идей Лессинга.

Как было показано выше, размягчающая чувствительность буржуазной драмы также вызывает опасения Лес-

¹ См. статью М. А. Лифшица «Винкельман и три эпохи буржуазного мировоззрения» в его книге «Вопросы искусства и философии», ГИХЛ, М., 1935, стр. 5—79, а также работы Н. Я. Берковского и Б. Я. Геймана в «Западном сборнике», изд. Института литературы АН СССР, т. 1, М.—Л., 1937.

синга. И столь же отрицательно он относится ко всем тем художественным явлениям и литературе своей эпохи, в которых получили выражение индивидуалистические и субъективистские тенденции нового, буржуазного искусства. С этим связано расхождение между Лессингом и немецкими писателями, примыкавшими к движению «Бури и натиска».

Оформившееся в 70-е годы XVIII века движение «Бури и натиска», с которым связаны ранние произведения Гете и Шиллера, явилось новой ступенью в развитии буржуазно-демократической литературы и эстетики в Германии эпохи Просвещения. В творчестве Гердера, молодого Гете, Бюргера, Шиллера (периода «Разбойников» и «Коварства и любви») освободительные тенденции литературы Просвещения достигли в Германии высшей точки своего развития.

Лессинг оказал большое влияние на движение «Бури и натиска», которое протекало бы иначе без идей «Лаокоона» и «Гамбургской драматургии». И вместе с тем с первых выступлений писателей «Бури и натиска» между ними и Лессингом обнаружилось серьезные идейные и художественные расхождения, имевшие не случайный, а глубоко принципиальный характер.

Писатели «Бури и натиска» продолжили борьбу Лессинга с классицизмом. Вслед за Лессингом они пропагандировали драматургию Шекспира, защищали самобытные национальные традиции немецкой литературы и искусства. И, однако, ненависть к феодальной Германии, пламенное свободолюбие, стремление к шекспировской живости и действительности, к глубокому реализму, к народности поэтической формы и языка противоречиво объединялись в творчестве писателей «Бури и натиска» с преромантическим субъективизмом и индивидуализмом, с выдвиганием стихийного чувства за счет разума, с проповедью идеалистической свободы творчества. Эта внутренняя противоречивость движения «Бури и натиска» и обусловила расхождение между Лессингом и «штюрмерами».

Свою борьбу с абсолютизмом такие писатели «Бури и натиска», как Вагнер, Ленц или Клингер, вели под знаменем индивидуалистического протеста, принимавшего ложный, буржуазно-анархический оттенок. Феодально-

сословному строю они противопоставляли стихийное чувство «бурного гения» — идеал сильной личности, попирающей традиционные предписания религии и сословно-мещанской морали.

В области эстетики расхождение между Лессингом и писателями «Бури и натиска» отчетливо раскрывает та критика, которой теоретик этого движения — Иоганн Готфрид Гердер — подверг в 1769 году «Лаокоон» Лессинга (в первом выпуске своих «Критических лесов»).

Гердер широко разработал в своих сочинениях исторический взгляд на развитие человеческой культуры и искусства. Это позволило Гердеру в его анализе «Лаокоона» правильно показать недостаточную историчность взглядов Лессинга, который еще не создавал качественного различия между условиями развития искусства и поэзии в древнем мире и в новое время.

Гердер справедливо отметил, что в древнем мире отдельный человек был неразрывно связан с коллективом — семьей, родом, государством. Чувства, которыми жил человек древнего мира, не имели того узколичного, субъективного характера, как чувства человека позднейшего времени. Отсюда — особое качество охарактеризованного Винкельманом античного героизма — качество, которое Лессинг не принял во внимание.

Как большинство просветителей XVIII века, Лессинг рассматривает в «Лаокооне» мифологические образы как «олтицетворенные абстракции». В противоположность этому Гердер выдвинул историческую точку зрения на греческую мифологию. Он отметил различие между греческой мифологией и мифологией других, в особенности восточных, народов. На ранних ступенях развития греческой мифологии образы богов имели в ней нередко отвлеченно-аллегорический характер, как это было в древнем Египте. Но в более зрелую эпоху фигуры греческих богов и героев становятся живыми, индивидуализированными — и в то же время идеализированными — поэтическими образами, чуждыми аллегоризма и отвлеченности. Античная скульптура и живопись получили образы богов из рук Гомера и других поэтов, которые уже успели подвергнуть их поэтической обработке, превратив их в живые, конкретные существа. Когда Гомер

говорит об облаке, скрывающем богов от глаз людей, — это для него не просто условный риторический оборот, как для поэтов эпохи классицизма, но живое представление. Гердер вплотную подходит к мысли Маркса о том, что греческая мифология была не только арсеналом, но и почвой греческого искусства. Вслед за итальянским философом Вико он указывает на различие между рассудочно-прозаическим характером мышления поэтов своего времени и наивно-поэтическим мышлением Гомера и других поэтов древности.

Касаясь основной идеи «Лаокоона» о различии между законами поэзии и изобразительных искусств, Гердер показал, что решение этого вопроса у Лессинга имеет недостаточно диалектический характер. Лессинг, заметил Гердер, определяя общие черты поэзии как искусства, основывается почти исключительно на примере Гомера, поэмы которого он считает лучшим выражением общих, родовых черт поэзии. Между тем поэмы Гомера выражают родовые черты не всей поэзии, а лишь одного из ее родов — эпоса. В пределах древнего мира мы встречаем поэтов, творчество которых обнаруживает другие стороны и свойства поэзии, не учтенные Лессингом. Таковы древнегреческие лирики — Тиртей, Анакреон, Пиндар. Если душа гомеровского эпоса (и эпоса вообще) — действие, то душой лирики Анакреона является чувство, а оды Пиндара уже представляют яркий образец поэтического живописания. Таким образом, каждый род и даже вид поэзии имеет свои специфические черты, отличные от законов другого рода и жанра. Этого мало: в ходе исторического развития формы поэзии претерпевают бесконечные видоизменения, поэтому границы поэзии и отдельные ее форм подвижны, изменчивы, не поддаются единому, раз навсегда установленному определению.

Гердер сумел правильно почувствовать исторически ограниченные черты эстетических взглядов Лессинга и большей части других просветителей: свойственный им недостаток историзма, диалектики, известную созерцательность. В противовес Лессингу, Гердер подчеркнул в своей критике «Лаокоона» не только гибкость и историческую изменчивость эстетических категорий, но и активный, действенный характер художественного творчества и эстетического восприятия.

Но идея исторической изменчивости законов и форм художественного творчества получила у Гердера весьма противоречивый смысл. Доказывая, что изобразительное искусство и поэзия имеют свои, отличные друг от друга, специфические законы, Лессинг стремился проложить дорогу диалектическому по своему духу пониманию проблемы соотношения свободы и необходимости в искусстве. Живописец и поэт должны, по Лессингу, исходить из понимания объективных законов своего искусства, опираться на них в своей творческой деятельности. Подвергая уничтожающей критике догматический характер эстетики классицизма, Лессинг в то же время не отвергал роли необходимости, роли объективных законов в художественном творчестве. Догматическим «правилам» классицизма он стремился противопоставить законы, выведенные из самой природы художественного творчества и его отношения к действительности. У молодого Гердера же, наряду с зачатками идей исторической обусловленности и своеобразия форм художественного творчества, мы сталкиваемся с проповедью субъективной творческой «свободы» художника-«гения», с борьбой не только против догматических «правил» теории классицизма, но и против признания всяких объективных законов и норм в искусстве.

В противоположность Лессингу, Гердер справедливо подчеркнул активную роль чувства и фантазии в искусстве. Но из признания активной роли фантазии он делал ошибочный вывод о том, что вопрос об отношении поэзии к действительности является второстепенным по сравнению с вопросом о способности ее оказывать эмоциональное воздействие. Мысль Гердера о том, что основным законом поэзии является «энергия»,¹ способность субъективного воздействия на душу человека (а не способность отображать внешнюю действительность), широко раскрывала дверь субъективизму в искусстве, могла толкнуть на путь отрыва поэзии от внешнего объективного мира.

В одной из последних статей «Гамбургской драматургии» Лессинг резко выступил против этой субъективистской тенденции взглядов Гердера, а также Герстенберга,

¹ J. G. Herder, *Sämtliche Werke*, Bd. III, Herausg. v. B. Suphan, Berlin, 1878, S. 152—157.

Якоби и других ранних представителей «Бури и натиска». «У нас теперь, слава богу, есть школа критиков, самая лучшая критика которых состоит в том, что они подрывают доверие ко всякой критике», — писал Лессинг. Взглядам Гердера и Герстенберга, опиравшихся на эстетические идеи английского преромантика Юнга, который выдвинул учение о поэте как о самобытном творческом гении, стоящем выше объективных норм и законов и подчиняющемся лишь своему свободному творческому порыву, Лессинг противопоставил идею строгой внутренней законосообразности поэтического творчества. В противоположность штюрмерам, Лессинг вновь, как за десять лет до этого в своем предисловии к трагедиям Томсона, указал на различие между догматическими «правилами» нормативной эстетики классицизма и подлинными объективными законами искусства, которые поэт и критик должны изучать и на которые они должны опираться в своих суждениях. «Истинный критик, — писал Лессинг, — не выводит никаких правил из своего вкуса, но он воспитал свой вкус на правилах, требуемых природой предмета». Если штюрмеры, отвергая стеснительные нормы классицизма, отрицали вместе с тем существование всяких вообще законов искусства и провозглашали полную творческую свободу художника-«гения», то Лессинг требовал, чтобы в основе художественного творчества лежало не стихийное чувство, а осознанные и продуманные идейные принципы. Между истинным художником и критиком, по мнению Лессинга, не может быть противоречия, так как оба они должны исходить из одних и тех же оснований, обусловленных самой природою искусства. «Не всякий критик — гений, но всякий гений — прирожденный критик. Он в себе самом заключает мерило всех правил. Он понимает, запоминает и исполняет только те правила, которые помогают ему выражать в словах его ощущения... Кто правильно рассуждает, тот и созидает, а кто хочет созидать, тот должен уметь рассуждать. Только тот, кто неспособен ни к тому, ни к другому, полагает, что это две разные вещи» (статья ХСVI).

Расхождение между Лессингом и движением «Бури и натиска» касалось не только теоретических вопросов эстетики, но и понимания путей развития немецкой нацио-

нальной литературы и театра. С этой точки зрения особенно показательны отношение Лессинга к молодому Гете.

Лессинг рано оценил талант Гете и неизменно высоко отзывался о художественном даровании поэта. Но направление раннего гетевского творчества было не во всем для него приемлемо. Если ода Гете «Прометей» с ее страстным протестом против религии и прославлением творческих сил человека вызвала положительную оценку Лессинга, то «Гец фон Берлихинген» и «Страдания молодого Вертера» были приняты им, как видно из писем немецкого просветителя, более сдержанно. В бумагах Лессинга сохранилось начало драмы «Лучший Вертер», полемически направленной против «Страданий молодого Вертера». Полемический смысл имело во многом и предпринятое Лессингом в 1776 году издание с его предисловием «Философских сочинений» В. Иерузалема — того молодого человека, трагическая судьба которого была положена Гете в основу его знаменитого романа. Издавая сочинения Иерузалема, Лессинг стремился показать, что Иерузалем был многообещающим ученым, рационалистом по складу своего ума, весьма мало походившим на Вертера с его страстным субъективизмом и культом непосредственного чувства.

Причины своего критического отношения к роману Гете Лессинг, со свойственной ему прямоотой и ясностью, сформулировал в знаменитом письме к Эшенбургу от 26 октября 1774 года. «Неужели вы думаете, — писал здесь Лессинг, — что греческий юноша лишил бы себя когда-нибудь жизни *так* и по *такой* причине? Без сомнения, никогда. О, они умели совсем иначе спастись от любовного фантазерства; во времена Сократа такую любовную трагедию, доводящую до самоубийства, простили бы едва ли какой-нибудь девчонке! Производить подобных маленьких людей, подобных презренно-милых оригиналов предоставлено только нашему христианскому воспитанию. . .» (III, 75).

Если в «Лаокооне» в полемике с Винкельманом Лессинг выдвигал (в противовес героическим античным идеалам Винкельмана) человеческое начало, без которого античные герои, по мнению Лессинга, превращаются в отвлеченные, бестелесные существа, то в полемике с молодым Гете Лессинг, напротив, стремился подчеркнуть,

в противоположность «любовному фантазерству» Вертера, *героический* характер античного искусства. Так в борьбе с отвлеченно-классицистическими и преромантическими тенденциями нового буржуазного искусства той эпохи обнаруживается сложность эстетических идеалов Лессинга, направленность их как против отвлеченной винкельмановской гражданственности, так и против индивидуализма и апологии стихийности, присущих «Буре и натиску».

Свойственная Лессингу идеализация античности выражала собою героический характер его борьбы против феодально-абсолютистской Германии, его стремление вдохнуть в передовых людей своего времени мужество, энтузиазм, непреклонность героев греческой и римской древности. Лессинг критиковал субъективизм вертеровского склада, потому что он правильно увидел одну из самых слабых сторон движения «Бури и натиска». Как и «чувствительность» героев мещанской драмы, «чувствительность» Вертера содержала в себе не только освобождающее, но и расслабляющее начало, уводившее в сторону от задач борьбы с немецким абсолютизмом — борьбы, которая требовала от молодежи из среды немецкого третьего сословия дисциплины и самообладания.

И вместе с тем в той критике, которой Лессинг подверг «Страдания молодого Вертера», сказалась не только сильная сторона, но и известная *слабость* его эстетики. Лессинг правильно сознавал, что страстный индивидуализм Вертера таит в себе начало, опасное для освободительного движения. Но индивидуализму Вертера и других героев «Бури и натиска» он мог противопоставить лишь примеры и образцы, почерпнутые из античности.

Лессинг стремился к гармоническому единству индивидуального и общественного начала в жизни и искусстве. Но он не видел и не мог видеть в ту эпоху реальных путей, способных обеспечить единство индивидуальных и общественных интересов. Защищая в борьбе с классицизмом живое, индивидуальное начало, Лессинг в борьбе с субъективизмом штюрмеров сам вынужден апеллировать к классицизму, отворачиваясь не только от их смутного индивидуализма, но и от их реалистических достижений. Борясь с классицизмом XVII века, Лессинг в то же время и в теории и на практике сам, подобно Винкель-

ману, отдает дань классицизму (который они наполняют, однако, новым, буржуазно-демократическим содержанием).

Индивидуализм писателей «Бури и натиска» ярко проявился в их интерпретации Шекспира. Образы Шекспира «бурные гении» воспринимали вне подлинной исторической и социальной проблематики шекспировских трагедий — как образы титанов-индивидуалистов. Они осмысливали Шекспира как стихийного творца, вдохновение которого так же бессознательно и беспорядочно, как силы природы.

Подобный взгляд на шекспировские трагедии был как нельзя более чужд Лессингу. Но, справедливо подчеркивая мужественную простоту, строгую внутреннюю целесообразность шекспировских драм, роднящую их с античной трагедией, Лессинг вместе с тем остался далек от понимания народных истоков шекспировского театра и его исторического своеобразия.

Гердер был одним из первых европейских мыслителей, который попытался исторически подойти не только к античному эпосу, но и к драматургии Шекспира. Шекспир для Гердера — не только высший образец в области драмы, но и поэт определенной, исторически своеобразной и неповторимой эпохи. Подобного исторического подхода к Шекспиру мы у Лессинга еще не находим. Лессинг не понимал, что Шекспир — поэт, связанный с определенной конкретной эпохой в развитии общества, качественно отличной от эпохи самого Лессинга. Антитеза французского классицизма и Шекспира была для Лессинга не антитезой искусства двух различных исторических эпох, а антитезой «искусственного», придворного и «естественного», здорового и человеческого искусства.

Поэтому, несмотря на горячее преклонение Лессинга перед Шекспиром, он не смог нарисовать в «Гамбургской драматургии» исторически конкретный образ Шекспира-драматурга, определить основные особенности его драматической системы. Лессинг не видел отчетливо не только различия между трагедией Шекспира и античной трагедией, но и различия между трагедией Шекспира и буржуазной драмой. Античная драматургия, трагедии Шекспира и буржуазная драма XVIII века сливались для него в некое «разумное» единство, противостоящее клас-

сицистической трагедии XVII века и всем тем явлениям в драматургии, которые выражали идеологию сословной монархии и церкви.

Отмеченные выше исторические противоречия идей Лессинга проявились и в его теоретических сочинениях и в его драматургии. Противоречия эти отразили неизбежные для реализма просветителей колебания между «человеком» и «гражданином», между идеалом и жизнью, чувством и разумом — противоречия, которые полностью устраняются впервые лишь в наши дни, в искусстве нового, социалистического общества.

6

Еще не завершив работу над «Гамбургской драматургией», Лессинг осенью 1768 года вынужден был вступить в борьбу с новым литературным противником; она закончилась для него не меньшим триумфом, чем за пятнадцать лет до этого полемика с Ланге. Этим литературным противником был влиятельный журналист Христиан Адольф Клотц (1738—1771), претендовавший на роль литературного законодателя и одного из крупнейших в Германии знатоков классической древности.

Одна из особенностей литературной полемики Лессинга заключается в том, что, борясь против немецкого абсолютизма, Лессинг почти никогда не избирал своими противниками прямых, открытых защитников реакции. Самые ярые удары Лессинг на протяжении всей своей деятельности направлял против тех представителей немецкой науки и литературы его времени, которые стремились приспособить идеи Просвещения к потребностям княжеского абсолютизма. Готшед отнюдь не был ревнителем феодальной старины, а, напротив, выступал как умеренный бюргерский просветитель и реформатор театра. Клопшток и Виланд были выдающимися поэтами, и притом оба принадлежали не к реакционному, а к передовому лагерю. Даже пастор Ланге с его преклонением перед древним певцом наслаждения Горацием, при всей своей бездарности, стоял много выше целой толпы реакционных ханжей, открытых поклонников кнута и плети. И, однако, все они толкали немецкую культуру не на путь

борьбы, а на путь компромисса с абсолютизмом. Это и заставляло Лессинга вести против каждого из них столь непримиримую борьбу.

Со времен Реформации самым большим родовым грехом немецкой истории был тот дух компромисса, которым было проникнуто немецкое бюргерство. Эту истину никто не сумел понять лучше Лессинга, — и именно это обстоятельство придает всей его литературной деятельности революционный характер. Лессинг не мог в середине XVIII века подняться на ту историческую высоту, на которую поднялись русские революционеры-демократы 40—60-х годов XIX века, выступавшие против либеральной программы компромисса с царской монархией и сумевшие придать этой борьбе непосредственно политический характер. Однако революционно-демократический инстинкт, свойственный Лессингу, помог ему понять, что самым страшным врагом немецкого бюргерства является та «партия соглашения», которая стремилась сгладить противоречия между княжеским абсолютизмом и потребностями национального развития, между религией и разумом, между бесплодной, оторванной от жизни схоластикой и передовой наукой, служащей просвещению народа.

То, что Лессинг на протяжении всей своей жизни с особой силой негодования преследовал представителей «партии соглашения» своего времени, всегда вызывало в XIX веке некоторое недоумение у его либерально-буржуазных биографов, которые не были способны понять революционный смысл деятельности Лессинга. Уже первый биограф Лессинга, Данцель, написал книгу «Готшед и его время» (1848), в которой доказывал, что Готшед имеет крупные заслуги перед немецкой литературой и что обычная оценка его, укоренившаяся под влиянием Лессинга, односторонняя. Позднее нашли своих «защитников» в XIX веке и другие противники Лессинга. Революционный характер борьбы Лессинга против умеренно-бюргерского Просвещения и проникавшего его духа компромисса был правильно понят только революционными демократами — Гейне, Герценом, Чернышевским — и позднее получил научное объяснение в «Легенде о Лессинге» Ф. Меринга.

Новый противник Лессинга, Клотц, отнюдь не был склонен причислять себя к заурядным представителям

университетской науки. Напротив, он считал себя сам свободомыслящим умом, передовым ученым-новатором типа Лессинга и Винкельмана и именно на этом основании претендовал на роль крупнейшего критика и ценителя искусства. В своих статьях и рецензиях Клотц высмеивал крохоборство немецких ученых, занятых грамматическими исследованиями и комментариями, и требовал от филологов «высших» взглядов, широкого археологического и эстетического подхода к изучению древних памятников.

Однако, выступая на словах в качестве союзника и единомышленника Винкельмана и Лессинга, Клотц на деле был совершенно чужд того гуманистического духа, который одушевлял просветителей в их занятиях античностью. Беспринципный честолюбец, Клотц стремился прослыть передовым ученым лишь для того, чтобы упрочить свою литературную славу. Окружив себя кликой литературных почитателей, перо которых он купил покровительством и лестью, Клотц захватил в свои руки несколько влиятельных журналов. На страницах этих журналов он беспощадно расправлялся со своими врагами, не брезгуя при этом никакими средствами, вплоть до разглашения обстоятельств их личной жизни и доносов. При этом, ревниво оберегая свое положение в литературе, Клотц открыто опирался на свое звание прусского тайного советника и на покровительство властей.

После выхода из печати «Лаокоона» Клотц прислал Лессингу льстивое письмо, которым намеревался расположить его в свою пользу. Обманутый в своих ожиданиях, Клотц открыл против Лессинга поход и, вместе со своими друзьями, подверг в печати сомнению ряд положений, высказанных Лессингом в его трактате. Ответом на возражения Клотца явились «Письма антикварского содержания» Лессинга (1768—1769), которые нанесли Клотцу столь же тяжелое поражение, какое потерпел Ланге.

В первых двух частях «Писем» Лессинг подробно разобрал сначала возражения Клотца, а затем собственное его сочинение, посвященное античным резным камням. Не останавливаясь перед скрупулезным разбором самых специальных, частных утверждений Клотца, Лессинг с неумолимой последовательностью и силой логики доказал,

что научные претензии Клотца ни на чем не основаны. На примере Клотца Лессинг охарактеризовал различие между новым, философским пониманием античности, которое защищали просветители и которое имело глубокий революционный смысл, и той сухой, безжизненной, антикварской псевдоученостью, которая пользовалась античными примерами и образцами не для борьбы за обновление жизни, а для подкрепления традиционных взглядов и предрассудков.

«Одно дело — антиквар, — писал по этому поводу Лессинг, — другое дело — знаток классической древности. Первый унаследовал от древности черепки, второй же — ее дух. Один едва проникает ее своими глазами, другой созерцает ее своим духом. Прежде чем первый скажет: «вот как это было», второй уже знает, могло ли это так быть».¹

Не ограничиваясь разоблачением Клотца-ученого, Лессинг во второй части «Писем антикварского содержания» притворился Клотца к позорному столбу как недобросовестного пасквилянта и сделал его имя объектом всеобщего презрения. С убийственным негодованием и сарказмом Лессинг высмеял попытку Клотца опереться в борьбе с ним на свое положение тайного советника. Лессинг смело заявил, что в литературном мире не существует «табели о рангах»: единственным критерием для оценки писателя или ученого являются их труды, а не положение, занимаемое ими в чиновной иерархии, титул или другие преимущества, не имеющие отношения к литературной деятельности.

Беспринципной критике Клотца и его клики, связанной круговой порукой, критике, основанной на взаимной поддержке и восхвалениях — с одной стороны, беспощадной борьбе не на жизнь, а на смерть со всеми конкурентами — с другой, Лессинг противопоставил идеал высокопринципиальной критики, проникнутой заботой о создании подлинно передовой литературы.

Охотно прибегавший в своей собственной критической деятельности к грубым личным нападкам и клевете, Клотц закричал о недопустимой «грубости» и недоста-

¹ Lessing's sämtliche Werke in 20 Bänden, Bd. XIII, Herausg. v. H. Göring, Stuttgart, Cotta, s. a., S. 219.

точной вежливости, как только стал предметом насмешки Лессинга. В ответ на это Лессинг разъяснил Клотцу, в чем заключаются истинные задачи критики, обязанность которой — не условная вежливость и «хороший тон», а прямота и принципиальность. «Всякое порицание, всякая насмешка, которые критик может сделать на основании критикуемой книги, разрешены ему его профессией. Никто не смеет предписывать ему, мягкие или жесткие, любезные или злые выражения он должен избрать, чтобы высказать свое порицание или насмешку. Критику достаточно знать, какое действие он хочет ими вызвать, и он должен выбрать те слова, которые соответствуют этой цели.

Но если критик дает заметить, что он знает о своем авторе больше того, что он может узнать из его сочинений, если из этого более близкого знакомства он воспользуется хотя бы малейшей чертой в ущерб писателю, порицание его становится личным оскорблением. Он перестает быть критиком и становится самым презренным из того, во что может обратиться разумное существо, — сплетником, клеветником, пасквильянтом», — писал Лессинг. И далее: «Если бы я был критиком и осмелился бы публично себя признать им, то шкала тонов, которой я пользовался, была бы такова: мягко и ободрительно я писал бы о начинающем писателе, сомневаясь с восхищением, восхищаясь с сомнением — о мастере, пугающе-откровенно — о бездарном кропателе, насмешливо — о хвастливом писаке и гневно, как только возможно, — о пасквильянте.

Критик, который обо всех пишет одним и тем же тоном, лучше бы не писал вовсе. В особенности же тот, который одинаково вежлив по отношению ко всем и который на самом деле становится груб по отношению к тем, о ком он должен был бы говорить вежливо».¹

Одной из самых замечательных страниц прозы Лессинга является полная достоинства, скромная и мужественная автохарактеристика, которую он дал себе в письме 55, отбиваясь от донкихотских ударов Клотца:

«По правде говоря, я не великан, а всего-навсего вет-

¹ Lessing's sämtliche Werke in 20 Bänden, Bd. XIII, Herausg. v. H. Göring, Stuttgart, Cotta, s. a., S. 172—174.

ряная мельница. Одинок и спокойно стою я на своем посту, на песчаном холме, в стороне от деревни, никуда не двигаясь, не спешу ни к кому на помощь и сам не прошу ни у кого помощи. Когда у меня есть чем заняться мои жернова, я начинаю молоты, какой бы ветер в это время ни дул. Все тридцать два ветра — мои друзья. Из всей бесконечной атмосферы я не требую для себя ни на один дюйм больше места, чем требуется для вращения моих крыльев. Но пусть ничто не мешает их свободному движению! Мошки могут без вреда летать вокруг них, но дерзким мальчишкам было бы лучше не пытаться во всякое время пробежать под моими крыльями. Еще меньше удастся остановить их чьей-то руке, если только она не сильнее ветра, заставляющего меня вращаться. Тот, кого мои крылья увлекут за собой в воздух, пусть не жалуется и винит себя, — не в моих силах облегчить его падение». ¹

С «Письмами антикварского содержания» непосредственно связано небольшое сочинение «Как древние изображали смерть» (1769), развивающее одно из замечаний об античном искусстве, которое Лессинг обронил в «Лаокооне» и которое оспаривал Клотц. На небольшом, частном примере Лессинг раскрыл здесь противоположность между язычески-жизнерадостным мировоззрением античности и христианским спиритуализмом.

Лессинг доказал в сочинении «Как древние изображали смерть», что изображение смерти в виде скелета появилось лишь в христианском искусстве. Оно явилось отражением учения церкви о смерти как наказании за человеческие грехи. В искусстве античного мира смерть изображалась не в виде скелета, а в образе двойника сна — прекрасного, задумчивого юноши с опрокинутым светильником. Античный человек не страшился смерти, так как видел в ней не воздаяние за грехи, но естественное окончание жизни, покой, родственник сну. Мысль о смерти являлась ему в гармоническом, утешительном образе и не пугала его воображение призраками вечной скорби и адских мучений. Она не вызывала у человека враждебных жизни, аскетических представлений, а укрепляла его любовь к земной, посюсторонней действительности и к кра-

¹ Lessing's sämtliche Werke in 20 Bänden, Bd. XIII, Herausg. v. H. Göring, Stuttgart, Cotta, s. a., S. 167—168.

соте как к ее нормальному, здоровому выражению. В античном мире, писал Лессинг, «бывали философы, которые считали жизнь наказанием; но человеку, опирающемуся на свой разум, без откровения никогда бы не пришло в голову рассматривать как наказание смерть».¹

Данное Лессингом в исследовании «Как древние изображали смерть» противопоставление античной и христианской религии и мифологии оказало большое влияние на Гете и Шиллера, а также на последующую немецкую передовую общественную мысль, которая развила это противопоставление дальше, воспользовавшись им в своей критике христианства. Шиллер выразил мысль Лессинга в поэтической форме в стихотворении «Боги Греции» (1788). Противопоставляя здесь радостно-земную, «языческую» античную мифологию христианскому аскетизму, населившему мир потусторонними призраками, Шиллер говорит об изображении смерти в искусстве древности (на которое указал Лессинг):

Охранял предсмертное страданье
Не костяк ужасный. С губ снимал
Поцелуй последнее дыханье,
Тихий гений факел опускал.

(Пер. М. Лозинского.)

Показав на примере изображения смерти в античном и средневековом искусстве противоположность античной мифологии и христианской религии, Лессинг еще не сделал того вывода, который сделали через некоторое время Гердер и Гете, а позднее — Гегель. Гердер пришел к историческому взгляду на античность как на радостную, но невозвратимую эпоху юности человечества. Подобный же взгляд отразился в «Философии истории» и «Эстетике» Гегеля. Античный мир и античное искусство с присущим им способом мышления и представления были поняты Гегелем как определенная необходимая ступень исторического прогресса культуры. В противоположность Гердеру (а также романтикам и Гегелю), Лессинг еще не понимал, что античная и христианская мифология, древний и буржуазный мир являются *историческими* противополож-

¹ Lessing's sämtliche Werke in 20 Bänden, Bd. XIII, Herausg. v. H. Göring, Stuttgart, Cotta, s. a., S. 232.

ностями. После того как он доказал, что в христианском искусстве средневековья мрачный образ скелета вытеснил античное изображение смерти и что перемена эта не была случайной, а вытекала из характера новой религии, Лессинг призывает вновь внести в искусство античное изображение смерти. Эта мысль Лессинга получила широкое отражение в неоклассицизме конца XVIII — начала XIX века.

Таким образом, элементы исторического подхода к развитию изобразительного искусства приводят Лессинга, как и Винкельмана, парадоксальным образом не к обособлению идеи исторического своеобразия буржуазного искусства, а к новому классицизму.

7

Вслед за крушением гамбургского театра Лессинга постигла в Гамбурге еще одна неудача. Размышляя над причинами жалкого положения немецких писателей своего времени, Лессинг пришел к выводу, что одной из причин этого жалкого положения является зависимость писателей от издателей и книгопродавцев, которые не только эксплуатируют писателей экономически, но и пользуются этой экономической зависимостью для того, чтобы диктовать им свои вкусы и требования. В незаконченном сочинении «Живи и давай жить другим. Проект для писателей и книгопродавцев» (1772) Лессинг изложил проект реформы книгоиздательского дела с целью улучшения материального положения писателей и пресечения широко распространенной в Германии XVIII века незаконной перепечатки их сочинений (жертвой которой стал сам Лессинг в пору издания «Гамбургской драматургии»).

Вместе со своим другом, писателем Боде, Лессинг попытался основать в Гамбурге типографию и книжную лавку, где, в отличие от обычных коммерческих предприятий, писатели становились соучастниками прибылей, получаемых от продажи сочинений. Однако из-за коммерческой неопытности обоих друзей, а также конкуренции более крупных книгоиздательских фирм, это начинание завершилось крахом, увлекшим за собой все скудные сбе-

режения Лессинга. Для того чтобы расплатиться с кредиторами, писателю пришлось продать за бесценок свою любовно собранную в годы жизни в Бреславле библиотеку — единственную принадлежавшую ему материальную ценность.

Безвыходное положение, в котором оказался Лессинг, а также желание обеспечить сносные условия жизни для своей будущей семьи — в 1771 году он обручился с Евой Кениг, вдовой своего друга, — заставили Лессинга отказаться от мысли о путешествии в Италию и принять предложенную ему брауншвейгским герцогом скудно оплачиваемую должность библиотекаря в Вольфенбюттеле. 7 мая 1770 года Лессинг приступил к исполнению своих новых обязанностей.

Переезд в Вольфенбюттель принес Лессингу мало радости. Вольфенбюттельская библиотека была одним из крупнейших книжных собраний Европы. Она обладала первоклассной коллекцией старинных книг и рукописей, разборке и публикации которых Лессинг посвятил много труда и энергии. Однако сам Вольфенбюттель был жалким, захолустным городишкой, оторванным от культурной жизни, а новый повелитель Лессинга, брауншвейгский наследный принц (позднее — герцог) Карл Вильгельм Фердинанд, — одним из самых гнусных деспотов Германии XVIII века. Гордясь тем, что ему удалось прославить свое имя привлечением в Брауншвейг величайшего немецкого писателя своего времени, принц Карл годами мучил Лессинга и отказывал ему в ничтожной прибавке жалованья. Лишь в 1775 году Лессингу удалось осуществить свою мечту и посетить Вену, Милан, Флоренцию и Рим, а в 1776 году он смог, наконец, жениться на любимой женщине, свадьбу с которой вынужден был до этого откладывать из-за невозможности содержать семью. Через год Ева Кениг умерла, унеся с собой в могилу единственного сына. Скорбные и мужественные письма Лессинга к друзьям об этой утрате принадлежат к самым потрясающим строкам, вылившимся из-под его пера.

В первые годы пребывания в Вольфенбюттеле Лессингом была закончена трагедия «Эмилия Галотти» (1772).

Создав в «Минне фон Барнхельм» первый классический образец немецкой реалистической комедии, Лессинг в следующий период возвращается к работе над траге-

дией. Но цели, к которым он стремится теперь, значительно отличаются от тех, которые он преследовал, работая над «Мисс Сарой Сампсон». Идеал Лессинга в 60—70-е годы — трагедия, поднимающая большие, существенные вопросы национальной жизни. Кроме того, если герои «Мисс Сары Сампсон» должны были только «трогать», то теперь, объявляя войну размягчающей, слезливой чувствительности, Лессинг хочет, чтобы его герои не только «трогали», но и потрясали зрителя своим возвышенным, героическим духом, воспитывали в нем сознание общественных интересов и гражданского долга.

Эти искания, отраженные в «Гамбургской драматургии», привели к созданию второй бюргерской трагедии Лессинга — «Эмилия Галотти», которая, в отличие от «Мисс Сары Сампсон», явилась образцом нового для эпохи Просвещения типа трагедии. Так же как «Минна фон Барнхельм», «Эмилия Галотти» открыла для немецкой литературы новые возможности. Она явилась прямой предшественницей бюргерской трагедии Шиллера «Коварство и любовь» (1784), о которой Энгельс писал, что это — «первая немецкая политически-тенденциозная драма».¹

Лессинг воспользовался в «Эмилии Галотти» рассказом древнеримского историка Тита Ливия о римлянке Виргинии. Патриций Аппий Клавдий, рассказывает Ливий, домогался любви плебейки Виргинии. Не имея возможности вырвать дочь из рук патриция, отец заколол ее на глазах народа, предпочитая для нее смерть положению наложницы. Его поступок явился толчком к восстанию плебеев: власть патрициев была низложена, и Аппий Клавдий покончил с собою в темнице, куда он был заключен победившим народом.

На сюжет о Виргинии было написано несколько трагедий до Лессинга. Но Лессинг подошел к рассказу Ливия иначе, чем его предшественники. Он захотел показать, что если в его время при дворах немецких князей продолжают твориться преступления, напоминающие о злодеяниях римских патрициев, то, с другой стороны, в буржуазно-демократических слоях скрываются нередко

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XXVII, стр. 505.

героизм и нравственная доблесть, не уступающие доблести самых возвышенных древнеримских героев. Для этого Лессинг перенес подвиг Виргинии из древнего Рима в свою эпоху. Его героиня стала, по выражению самого Лессинга, «бюргерской Виргинией». Герой драмы Лессинга Одоардо Галотти, подобно отцу Виргинии, убивает свою дочь, следуя ее просьбе, чтобы она не оказалась вынужденной стать фавориткой князя. Поступок Эмили и Одоардо, предпочитающих смерть насилию и несправедливости, символизирует в глазах Лессинга мужество лучших людей третьего сословия, их способность к сопротивлению произволу князей и знати.

Тема Виргинии заинтересовала Лессинга еще в середине 1750-х годов. В 1754 году Лессинг поместил в издаваемом им журнале «Театральная библиотека» изложение трагедии испанского драматурга Монтиано «Виргиния», написанной в духе классицизма. Вскоре, около 1757 года, Лессинг приступил к созданию собственной трагедии на тот же сюжет. Сохранившееся начало ее представляет сцену между двумя друзьями Аппия Клавдия, в разговоре которых освещаются характеры главных героев трагедии и предreshена ее развязка — смерть Виргинии и восстание против тирана, во главе которого должен был, по-видимому, стоять жених героини, трибун Ицилий, характеризующийся одним из участников диалога как любимец народа.

Однако «Виргиния» Лессинга осталась незаконченной. Уже в конце того же 1757 года Лессинг отказывается от традиционного античного сюжета «Виргинии» и решает перенести действие в современную эпоху, сохранив при этом основные линии прежнего сюжета. В январе 1758 года в письме к своему другу Николаи Лессинг сообщает о «молодом трагике», работающем для объявленного Николаи конкурса над трагедией «о бюргерской Виргинии, которой ее создатель дал имя Эмили Галотти». Закончив лишь недавно «Мисс Сару Сампсон», Лессинг собирался в это время обработать сюжет «Эмили Галотти» также в духе традиций бюргерской семейно-бытовой драмы. Он пишет, что «отделил историю римлянки от всего того, что делало ее интересной для целого государства», ибо история дочери, убитой своим отцом, для которого ее добродетель дороже жизни, уже

сама по себе, без следующего за ней государственного переворота, «достаточно трагична» (I, 61). Свою пьесу Лессинг в это время думал ограничить тремя актами.

Не осуществленный в конце 50-х годов замысел снова привлечь к себе внимание писателя во время его пребывания в Гамбурге. Связь с гамбургским театром вдохновила Лессинга на продолжение работы над «Эмилией Галотти», которая, по замыслу писателя, должна была обогатить репертуар нового театра. Однако закончена «Эмилия Галотти» была лишь после переезда Лессинга в Вольфенбюттель, зимой 1771—1772 года. Этому способствовали, без сомнения, первые впечатления Лессинга от знакомства с брауншвейгским двором, которые дали ему новые свежие краски для создания картины княжеского произвола и деспотизма.

В окончательной редакции «Эмилия Галотти», так же как и по первоначальному плану, заканчивается смертью Эмили. Лессинг по-прежнему отказывается в своей трагедии от того эпилога, которым заканчивалась история Виргинии у Ливия и в героических трагедиях эпохи классицизма, где смерть Виргинии служила предвестием государственного переворота. На этом основании большинство буржуазных исследователей Лессинга ошибочно отождествляют замысел «бюргерской Виргинии» 1758 года с позднейшей трагедией Лессинга, не учитывая принципиальной разницы между замыслом 1758 года, отраженным в письмах Лессинга этого времени, и окончательной редакцией «Эмили Галотти». Справедливое указание на существенное различие между первоначальным замыслом и окончательной редакцией трагедии принадлежит советскому ученому Н. А. Гуляеву, автору интересной работы о драматургии Лессинга.¹

Как видно из цитированного письма, в первой редакции трагедии Лессинг намеревался, так же как это имеет место в «Мисс Саре Сампсон», поставить в центр своего внимания переживания отца и дочери, сделать упор не на политическую, а на семейно-моральную проблематику. В окончательной же редакции «Эмили Галотти» дело

¹ Н. А. Гуляев, Лессинг и классицизм. — Труды Томского государственного университета им. В. В. Куйбышева, т. 103, 1948, стр. 47—48.

обстоит иначе. Семейно-бытовые и моральные проблемы Лессинг в 70-е годы стремится органически связать с проблемами социальными и политическими. Если он по-прежнему отказывается от изображения на сцене политического переворота, то зато самая «семейная» проблематика в его трагедии перерастает в политическую, насыщается высоким идейным содержанием и гуманистическим духом, чуждым мещанской семейно-бытовой драме.

В «Эмилии Галотти» Лессингу, в наибольшей мере из всех драматургов Просвещения не только в Германии, но и за ее пределами, удалось избежать холодности и риторичности «высокой» вольтеровской трагедии (или трагедии последующего революционного классицизма) и вместе с тем освободиться от ограниченности идеалов мещанской семейной драмы. Семейную проблематику Лессингу удалось впервые в трагедии эпохи Просвещения органически слить с политической, от «частной» буржуазной жизни перекинуть мост к большим национально-историческим проблемам, жизненную достоверность и теплоту образов соединить с их героическим звучанием и высоким воспитательным значением. Благодаря этому «Эмилия Галотти», несмотря на ряд слабостей и недостатков, присущих этой трагедии Лессинга, является одной из вершин драматургии XVIII века.

Цензурные условия заставили Лессинга перенести действие «Эмилии Галотти» из Германии в Италию, которая, подобно родине Лессинга, задыхалась под властью множества мелких тиранов. Однако это не ослабило политическую силу и действенность лессинговской трагедии, которые прекрасно ощущали ее современники.

В лице принца Гвасталлы, Хетторе Гонзага, Лессинг создал обобщенный образ трусливого, жестокого и сластолюбивого немецкого монарха своей эпохи. В отличие от галереи монархов, выведенных его предшественниками — Вольтером и другими драматургами-просветителями, Лессинг не изображает характер принца в качестве абстрактного воплощения порока. В соответствии с теорией, развитой в «Гамбургской драматургии», образ принца в «Эмилии Галотти» — многосторонний драматический характер, в котором в сложном и живом единстве совмещаются различные человеческие черты. Принц от природы не лишен известных благородных задатков: он

способен чувствовать красоту, его возмущает открытая грубость и моральная низость его временщика Маринелли. Но вместе с тем это человек, до предела развращенный угодливостью окружающих и своим положением монарха, каждая прихоть которого — закон. Капризный, женственный, считающий единственным жизненным благом наслаждение, принц — раб своих чувственных желаний и прихотей — не признает никаких препятствий для их удовлетворения. Даже благородные задатки принца, из-за его положения монарха, превращаются в свою противоположность, становятся источником страданий для его подданных. Так, чувство красоты выродилось у него в утонченное сладострастие, отвращение к грубости — в лицемерие, при котором стремление соблюсти собственную незапятнанность не мешает принцу выступать в качестве вдохновителя преступлений, совершаемых другими, и пользоваться плодами этих преступлений.

Лессинг возлагает ответственность за преступления самодержавной власти не на «злую волю» и личные недостатки отдельных ее представителей, а на самый политический режим абсолютизма, при котором высшим законом государства является прихоть монарха. Его принц — обыкновенный, рядовой человек, развращенный властью, воспитанием, политическим угодничеством придворных, думающий только об удовлетворении своих прихотей. В лице фаворита Маринелли Лессинг заклеил княжеский фаворитизм — одно из зол тогдашней немецкой общественной жизни. Лессинг показал, что незримые нити связывают княжеские дворцы с шайками разбойников и наемных убийц. Двор абсолютного монарха показан Лессингом как гнездо разврата, тайных и явных преступлений, придворного угодничества, где в жертву прихоти и наслаждениям приносятся человеческие права, нужды и самая жизнь подданных. Лучшие люди (Одоардо, граф Аппиани) стараются держаться подальше от двора.

«Эмилия Галотти» представляет собой подлинно классический образец драматической композиции. Все детали и ситуации в этой трагедии отличаются величайшей продуманностью, любая сцена, любое слово, произносимое героями, органически входят в композицию целого, освещают одну из сторон главного драматического конфликта.

Каждое из двух первых действий драмы вводит зри-

теля в жизнь и психологию сталкивающихся в ней социальных кругов. Первое действие происходит в кабинете принца. В ряде сцен зритель видит принца сначала одного, затем — в разговоре с художником Конти, с фаворитом Маринелли, с советником Камилло Рота. Диалоги принца с Конти и Маринелли, во время которых принц признается в своем увлечении Эмилией и узнает о ее предстоящем замужестве, образуют завязку трагедии. Однако значение первого акта «Эмилии Галотти» далеко не сводится только к тому, что в нем обрисована завязка будущего конфликта и рассказаны его непосредственные предпосылки. Основной задачей, которую Лессинг здесь ставит перед собой, является изображение принца. Образ его освещается последовательно с различных сторон. В каждой сцене раскрываются новые черты не только личности принца, но и природы той политической власти, носителем которой он является, а также всей гнетущей атмосферы окружающего его придворного мира.

В первой сцене принц показан за своим рабочим столом над жалобами и прошениями подданных. Все эти прошения не вызывают у принца никакого интереса, он рассматривает их неохотно, как досадную помеху, из-за которой он не может отдаться своим любимым удовольствиям. Принц просматривает бумаги, не вникая в их смысл. Но внезапно одно из прошений останавливает его внимание, так как просительницу зовут Эмилией Брунески — так же, как девушку, которая недавно ему приглянулась. Этого достаточно для того, чтобы прошение оказалось удовлетворенным, в отличие от множества других. Таким образом, уже в первой сцене намечена основная социальная тема всей драмы — тема глубокой пропасти, лежащей между монархом, являющимся покорным слугой своих прихотей, и населением, всецело предоставленным его произволу.

В следующих сценах принц изображен Лессингом беседующим с художником Конти. В этих сценах принц выступает перед зрителем как типичный «просвещенный» монарх эпохи рококо — утонченно-чувственный, капризный, разыгрывающий из себя мецената и ценителя искусства, в то время как в глубине души он предан одному наслаждению. С исключительной тонкостью Лессинг противопоставляет друг другу принца и Конти в их отноше-

нии к искусству, — последовательно проведенный контраст между ними образует скрытый подтекст этих сцен. Каждый обмен репликами между принцем и Конти является полемикой между ними не только в оценке красоты графини Орсины, бывшей любовницы принца, или Эмилии Галотти, но и в оценке природы и назначения искусства, в понимании красоты. Для Конти труд художника — наслаждение. Не желая превращать свой труд в ремесло, он готов принять за свои картины вознаграждение из рук принца, так как для творческого труда ему нужен досуг, но закон его труда — не деньги, а творческое вдохновение. Своей высшей задачей Конти считает изображение красоты, которую он стремится выразить, «как замыслила образец пластическая природа, — если только она существует, — без увядания, неизбежного при сопротивлении материи, без разрушений, наносимых временем» (д. I, явл. 4). В противоположность благоговейному бескорыстному отношению Конти к искусству, отношение к искусству принца эгоистично и корыстно: произведения искусства, красота женщины существуют для принца лишь постольку, поскольку они доставляют ему чувственное наслаждение. В сценах между принцем и Конти Лессинг-драматург ведет борьбу против аристократическо-придворных взглядов на искусство, превращающих его из орудия духовного развития в украшение придворной жизни, — борьбу, которую он постоянно вел в своих эстетических сочинениях.

Конти в кабинете принца сменяет Маринелли. Образ Маринелли особенно важен для обрисовки того придворного мира, который окружает принца. Маринелли — человек глубоко аморальный, циничный, лишенный совести и чести, готовый на самые грязные дела, открыто презирающий тех, кто руководствуется в жизни чувством, а не расчетом. В то же время он незаменим для принца, потому что соединяет беззастенчивость в выборе средств с изобретательностью и хитростью. Принц в душе презирает Маринелли и не раз дает ему это почувствовать. Но Маринелли это нимало не смущает, так как принц всецело находится в его руках: чувственность, полная неспособность принца бороться со своими прихотями делают его покорным рабом Маринелли, и последний это прекрасно знает. В сцене с Маринелли ярко раскрывается

слабость и ничтожество принца, быстро переходящего (после того, как он узнал о свадьбе Эмилии) от отчаянья к недоверию и угрозам по адресу Маринелли, а затем бросающегося в его объятия с мольбами о помощи и охотно предоставляющего ему право действовать любыми средствами, лишь бы предотвратить готовящуюся свадьбу. Если уже в первых сценах фразы, расточаемые принцем, не могут скрыть его моральной низости, то в сцене с Маринелли принц окончательно разоблачает себя: рядом с безвольным, малодушным и коварным принцем, стремящимся переложить на плечи другого ответственность за свои безнравственные поступки, даже грязный и циничный, но решительный и по-своему последовательный Маринелли выигрывает в глазах зрителя.

Последняя сцена первого акта одним резким штрихом довершает характеристику принца. Советник Рота приносит принцу на подпись смертный приговор. Но принц занят только мыслью о свадьбе Эмилии и о предстоящей встрече с ней. Жизнь человека, которая зависит от росчерка пера принца, — для него ничто по сравнению с очередным любовным приключением. На слова советника он отвечает, что готов «весьма охотно» подписать приговор, лишь бы его не задерживали. Наряду с этим Лессинг вносит в характеристику принца другой тонкий — также иронический — штрих: сделав утром помету о согласии удовлетворить прошение Брунески, принц уже успел потерять интерес к просительнице — так же быстро, как он его почувствовал. Поэтому он предлагает советнику подождать с исполнением, а еще лучше — не докучать ему снова и решить дело без его участия.

Если первое действие «Эмилии Галотти» рисует принца и двор, то во втором действии перед зрителем раскрывается мир, противостоящий тому миру, центром которого является принц. Действие переносится в дом Галотти. Хотя родители Эмилии — дворяне, нравы семьи Галотти — нравы, типичные для бюргерской немецкой семьи XVIII века. Зритель видит отца и мать Эмилии в день свадьбы любимой дочери. Оба они взволнованы предстоящим событием, которое для родителей Эмилии, для нее самой и ее жениха — важнейшая, ответственнойшая минута. В первом действии, в разговорах принца и Маринелли, разговор также не раз касался брака —

в нем упоминалось о предстоящей женитьбе принца на принцессе Массанской и о женитьбе графа Аппиани на Эмилии. Изображение мыслей и чувств семьи Галотти и графа в день свадьбы позволяет Лессингу показать контраст между отношением к браку принца, с одной стороны, семьи Галотти — с другой. Для принца брак с принцессой Массанской — политическая сделка. Брак этот не предполагает ни малейшего личного чувства. Накануне свадьбы принц готов сменить одну фаворитку на другую. Весть о предстоящем замужестве Эмилии также нимало не смущает принца и лишь усиливает его желание овладеть Эмилией. Совсем иной характер имеет отношение к браку семьи Галотти и графа. Не только отношения между Эмилией и графом, но и отношения между родителями Эмилии, несмотря на их многолетнее супружество, основаны на глубоком чувстве, чистота которого бережно охраняется ими и которое составляет лучшее их сокровище. Брак, основанный на любви, в глазах старших Галотти, Эмилии, графа окружен ореолом высочайшей поэзии, не допускает в женихе и невесте присутствия ни малейшей грубой, прозаической, будничной мысли и чувства.

Столь же различно, как отношение принца и бургерской семьи к браку, различно их отношение к религии. Принц, которого его положение абсолютного монарха делает главой не только государства, но и церкви, в душе не чувствует к религии ни малейшего уважения. В день свадьбы девушки, понравившейся ему, он отправляется в церковь, для того чтобы заставить там Эмилию во время службы выслушать его грязные предложения. Эмилия же в утро своей свадьбы идет в церковь, так как она хочет в этот день позабыть обо всем обыденном, почувствовать себя на той нравственной высоте, которая для нее неотделима от мысли о предстоящей свадьбе с любимым человеком.

Рисую перед зрителем родителей героини, Лессинг дает почувствовать, начиная с первых реплик, которыми они обмениваются, не только близость, но и различие между ними. Основные черты отца Эмилии очерчены уже в первом действии устами принца: «Он мне отнюдь не друг. . . Старый воин. Горд и труб, а впрочем добр и честен!» (явл. 4). Одоардо Галотти не лишен чувствительности

(в утро свадьбы дочери он приезжает в город, чтобы увидеться с семьей и узнать, все ли благополучно дома; он рассказывает, что по дороге наслаждался красотой утра; его обращение с женой, любовь к дочери, восхищенные зятем имеют сентиментальный оттенок), но вместе с тем Одоардо — воплощение нравственной непримиримости, твердости в своих принципах, высокого чувства чести. Враг принца, он ненавидит разврат, господствующий при дворе. Хотя Одоардо уступил жене, согласившись на ее переезд в город для воспитания дочери, он с нетерпением ждет того момента, который навсегда положит конец опасной близости его жены и дочери ко двору. В отличие от Одоардо, его жена Клаудия — натура хотя и честная, но менее прямая, не свободная от тщеславия и не могущая противостоят тем обольщениям большого света, которые так мощно действовали на сердца огромного большинства немецкого бюргерства времен Лессинга. Клаудия глубоко предана своему мужу, сознает в душе его правоту, но вместе с тем соблазны придворной жизни неотразимо действуют на нее. С гордостью она рассказывает мужу о том, что на балу у канцлера Гримальди принц удостоил их дочь своим «вниманием» и был очарован Эмилией. Хотя Клаудия отдает себе отчет в невозможности брака между принцем и Эмилией, хотя в душе она готова согласиться с мужем, что принц, «если... обратил свой взор на дочь, то единственно для того, чтобы ее опозорить» (д. II, явл. 5), она все же считает внимание принца высочайшей честью, не может отделаться от соблазнительной мечты о близости между Эмилией и принцем. После отъезда мужа, узнав от дочери о поведении принца в церкви, Клаудия из страха перед мужем и боязни огласки убеждает дочь скрыть от жениха то, что произошло между нею и принцем, и даже прибегает к сознательной лжи, стараясь убедить дочь, что последняя «слишком мало привыкла к языку галантности» и поэтому ложно истолковала намерения принца (д. II, явл. 6).

Первое появление Эмилиии на сцене глубоко выразительно. Эмилия вбегает на сцену запыхавшаяся, в страхе и смятении, в ее ушах еще раздаются шаты принца. Невинная и скромная девушка, выросшая в строгой и нравственной семье, она впервые столкнулась с насилием

и пороком. Растерянность и страх борются в ее душе с мужеством и возмущением, девическая мягкость — с твердостью и энергией, свойственными ее натуре, но до этого неизвестными ей самой и окружающим. Так первое появление Эмилии на сцене уже указывает на те основные черты ее характера, которые раскрывает дальнейший ход трагедии.

Лессинг утверждает в «Эмилии Галотти» демократическую идею о том, что возвышенные, героические чувства тлеют в груди каждого обыкновенного, простого человека, и нужны лишь соответствующие обстоятельства, чтобы они вспыхнули ярким пламенем. Одоардо Галотти и Эмилия, обыкновенная девушка, не лишенная слабостей, становятся в минуту рокового испытания героями, поднимаются до больших, трагически впечатляющих действий. Лессинг стремится показать образ Эмилии не статически, а в психологическом развитии, совершающемся под воздействием внешних событий. Это позволяет Лессингу дать более богатое, по сравнению с другими представителями буржуазно-просветительной драмы, изображение внутреннего мира героев.

Задача второго действия — не только познакомить зрителя с Эмилией и ее семьей. Пружины, пущенные в ход Маринелли, здесь приходят в движение. После первых двух сцен, обрисовывающих стариков Галотти, Лессинг вводит диалог между слугой Пирро и разбойником Анжелло, который, по приказу Маринелли, подкупает Пирро и подготавливает нападение на карету, в которой Эмилия поедет с графом и матерью венчаться. Лишь подготовив нападение, Маринелли лично является в дом Галотти, чтобы попробовать уговорить графа отложить свадьбу и отправиться с дипломатическим поручением от принца к герцогу Массанскому. Таким образом, на протяжении всего действия тучи, нависшие над Эмилией и ее будущим, постепенно сгущаются, становятся все более зловещими.

Подготовка заговора против Эмилии и ее жениха образует тот трагический фон, на котором Лессинг показывает влюбленных. В день свадьбы Аппиани грустен и задумчив, — на его лицо уже как бы легла тень предстоящей смерти. Но мрак, сгущающийся вокруг Эмилии и Аппиани, еще сильнее подчеркивает возвышенную кра-

соту и поэзию их любви, так непохожей на низменные чувства принца и Маринелли. Сцена между Эмилией и Аппиани — одна из самых лирических сцен, созданных Лессингом. Хотя диалог между влюбленными несвободен от того «руссоистского», сентиментального оттенка, который характерен почти для всей передовой мысли XVIII века, сцена эта принадлежит к самым чистым и трогательным страницам немецкой классической драматургии. Восхищение Аппиани отцом Эмилией, желание юноши быть похожим на этот «образец всех мужских добродетелей» связывают образ Аппиани со свобододолюбивыми идеалами немецкой молодежи времен Лессинга. Как все передовые люди XVIII века, Эмилия и ее жених — поклонники простоты, свободы и естественности, противопоставленных в их глазах условной скованности и лицемерию придворных нравов. Это подчеркивается описанием прически и свадебного наряда Эмилией: на ней «не будет... драгоценных камней», «платье... свободное, развевающееся», «волосы... в их естественном темном блеске, в локонах, как их создала сама природа» (д. II, явл. 8). Хотя свободное обращение графа с посланником принца, его отказ от предложенного поручения мотивированы тем, что граф не подданный принца, а вассал другого государя, свободно поступивший к принцу на службу, — поведение Аппиани гораздо более созвучно буржуазно-гуманистическому идеалу свободной личности, чем феодально-сословному кодексу чести.

Три остальных действия трагедии происходят в Дозало — увеселительном загородном дворце принца, куда слуги Маринелли доставляют Эмилию после нападения на карету. Все основные внешние события к этому времени уже закончены: граф убит, его невеста похищена и находится в руках принца. Однако внешняя катастрофа в трагедии Лессинга не совпадает с кульминацией, с высшей точкой в развитии драматического конфликта: кульминация наступает лишь в последнем действии.

После того как Эмилия очутилась во власти принца, первая драма, в которой активная роль принадлежала принцу и Маринелли, закончена. Начинается вторая драма, где активная роль переходит к истинным героям трагедии — Одоардо и Эмилией Галотти, а Маринелли и принц оказываются лишь статистами.

Не только Эмилия и ее отец, но даже более заурядная мать Эмилии во второй половине трагедии преобразается. Видя перед собой убийц своего зятя, готовящихся похитить честь ее дочери, она забывает о прежнем почтении к принцу. «Убийца, презренный убийца! — восклицает она в конце третьего действия, обращаясь к Маринелли. — Отребье среди убийц!» А когда Маринелли пытается успокоить ее, напоминая ей, где она находится, Клаудия находит для ответа гневные и грозные слова: «Какое дело львице, в чьем лесу она рычит, если у нее похитили детенышей?» (д. III, явл. 8).

Наряду с Одоардо и Эмилией третьим главным действующим лицом во второй половине трагедии является графиня Орсина — бывшая фаворитка принца. Появление ее на сцене в четвертом акте подготовлено упоминаниями о ней в первом действии, где принц рассматривает портрет Орсины и оставляет непрочтенным ее письмо. Появление Орсины, ее диалоги с Маринелли и Одоардо Галотти позволяют Лессингу дорисовать всю ту грязь и бесчеловечность, которые скрываются под оболочкой роскоши и великолепия, окружающих двор. В то же время образ Орсины важен и в других отношениях. Этот образ позволяет Лессингу показать ту судьбу, которая ждет Эмилию в будущем, если бы она уступила принцу, и которую испытало в прошлом немало других фавориток.

Однако образ Орсины как жертвы произвола принца не только сближен с образами Эмилии и Одоардо, но и противопоставлен им. Орсина жестоко оскорблена принцем, как и Эмилия. Но сознание оскорбленного достоинства и желание мести проснулись в ней лишь после того, как она была оставлена принцем. Даже в порыве ярости графиня остается оскорбленной любовницей и женщиной-аристократкой. Ее возмущает личная ее обида, которая на минуту приоткрывает перед сознанием графини общую гнусность того режима, с которым до сих пор прочно было связано все ее существование. Но даже в эту минуту Орсина не в силах думать ни о чем, кроме своей личной обиды и мести. Она готова разгласить преступление принца на рыночной площади, вкладывает кинжал в руку Одоардо, но лишь для того, чтобы отплатить принцу за свое унижение.

Совсем иной характер имеют чувства и действия Одоардо и Эмилии, которым, в отличие от Орсины, разврат и преступление, творящиеся при дворе, ненавистны не только потому, что сами они оказались жертвами принца, но по благородству натуры и убеждений.

Образ Эмилии Галотти является замечательным достижением Лессинга. Как уже отмечалось выше, характер Эмилии показан Лессингом в развитии. При первом появлении и в последующей сцене с Аппиани во втором акте Эмилия — еще наивная девушка, не знающая ни окружающей жизни, ни своих собственных духовных сил. Только в последнем акте трагедии, в решающую минуту испытаний Эмилия оказывается способной внутренним взором измерить величину опасности, грозящей ей, свою собственную силу и слабость. Из наивной, благочестивой девушки, почти ребенка она превращается в мужественную и энергичную женщину, предпочитающую смерть позору и унижению.

Лессинг перемещает внимание зрителя в последнем акте с внешних событий, жертвой которых стала Эмилия, на ее психологию и внутренние душевные противоречия. Эмилия, которую принц собирается разлучить с родителями и увести в дом своего канцлера Гримальди (дом, уже знакомый Эмилии, так как здесь на балу она впервые встретила принца), сознает, что ей предстоит трудная борьба один на один с принцем и всеми соблазнами придворной жизни. Хватит ли у нее сил, чтобы восторжествовать в этой борьбе? Ведь придворная жизнь и положение фаворитки сулят ей роскошь и наслаждения, за пределами же двора ее ждут лишь монастырь и воспоминания об убитом возлюбленном. Сможет ли Эмилия устоять, ведь она еще так молода, не подготовлена к борьбе, а в жилах ее течет «горячая кровь»? Таковы вопросы, которые теснятся в голове героини в последнем акте и которые вынуждают ее просить отца, чтобы он лишил ее жизни и этим спас от позора.

Эмилия является трагической жертвой не только беззакония и произвола абсолютизма. В ее судьбе виновата и слабость бюргерства, неподготовленность которого к борьбе с самодержавием была главной причиной отсталости и раздробленности Германии. Если бы отец Эмилии и она сама иначе относились к принцу, если бы, при всем

возмущении вероломным поведением принца, оба они не видели в нем «законного» монарха (особа которого требует уважения, несмотря на все его злодеяния), трагедия Лессинга могла бы иметь другую развязку. Но хотя Одоардо Галотти — мужественный и честный человек, ненавидящий княжеский двор, благородный отец и семьянин, он — не революционер. Лишь когда его дочь и сам он становятся жертвами княжеского произвола, Одоардо обнажает свое оружие. Но даже и в этот момент его оружие обращается не против принца, — чтобы предотвратить беззаконие, он убивает свою собственную дочь.

Протестуя против преступлений князей, Одоардо апеллирует к совести, к вечной нравственности, но не к революционной борьбе, не к возмущению народа, страдающего от крепостнического гнета. Беда Лессинга заключалась в том, что немецкая действительность его времени не могла ему дать материала для создания образа другого героя. Развязка «Эмилии Галотти» (как и аналогичные развязки «Разбойников» и «Коварства и любви») является отражением той трагической ситуации, которая в силу объективных исторических причин сложилась в Германии конца XVIII века. Феодальные учреждения здесь давно прогнили и требовали замены, все слои народа испытывали недовольство, но в то же время здесь не было передового революционного класса, способного возглавить борьбу народных масс против абсолютизма — класса, каким была буржуазия во Франции XVIII века. Даже наиболее мужественные и стойкие представители бюргерства в Германии XVIII века испытывали колебания, подобные колебаниям Эмилии и Одоардо Галотти у Лессинга, Карла Моора, Фердинанда и Луизы у Шиллера. В «Эмилии Галотти» нашел свое выражение не только политический протест немецкого бюргерства XVIII века, но получила отражение и слабость даже лучших его людей, у которых еще не было сознания подлинных, революционных путей борьбы.

Развязка «Эмилии Галотти» часто вызывала осуждение у исследователей Лессинга. Однако для того чтобы правильно ее понять, нужно подойти к ней строго исторически. Уместно привести один пример из истории русской литературы. Вспомним, как оценивал Добролюбов смерть Катерины в «Грозе» Островского. В отличие от

Писарева, Добролюбов не упрекал Катерину за то, что она еще не была подготовлена к активной борьбе с темным миром Диких и Кабаних. В образе Катерины, предпочитающей смерть ненавистной ей жизни в доме Кабанихи, Добролюбов гениально увидел отражение начинавшегося тогда пробуждения русских народных масс, а в смерти ее — предвестие очистительной грозы, готовой разразиться над крепостническим «темным царством».

Оценка финала «Грозы» Островского, которую дал Добролюбов, во многом помогает правильно понять и значение «Эмилии Галотти», несмотря на то, что трагедия Лессинга возникла в другую историческую эпоху и в другой стране. Эмилия Галотти и ее отец еще не подготовлены жизнью к борьбе с деспотизмом, но вместе с тем они несогласны молчаливо повиноваться и терпеть. Предпочитая смерть роскоши, ожидающей ее при дворе принца, Эмилия Галотти своим примером призывает к борьбе против всяких нравственных компромиссов и сделок с собственной совестью. Рассматриваемые с этой точки зрения ее решение и поступок ее отца носят героический характер, зовут к борьбе и сопротивлению, к беспощадному преодолению своих внутренних слабостей.

Для того чтобы почувствовать черты своеобразного величия, которые свойственны развязке «Эмилии Галотти», нужно вдуматься в психологию Эмилии и Одоардо. Убивая свою дочь, Одоардо не только становится убийцей той, которая до сих пор составляла главную радость и надежду его жизни. Одоардо и Эмилия берут на себя ответственность перед «небом», совершают поступок, противоречащий тому строгому пониманию нравственных и религиозных обязанностей, какое им свойственно. Мало того: Одоардо прекрасно знает, что его судьей будет принц, и он сознательно отказывается от самоубийства, чтобы предстать перед своим земным судьей. Своим отказом от самоубийства Одоардо бросает принцу прямой вызов — он хотел бы, чтобы чаша зла и беззаконий, творимых принцем, переполнилась до краев и это вызвало бы, наконец, возмездие неба. Таким образом в решимости Эмилии и Одоардо заключена огромная потенциальная взрывчатая сила, которая — при наличии соответствующих условий — могла бы из силы нравственного сопротивления и протеста превратиться в силу исторического действия.

Лессинг, как и другие немецкие просветители, возлагал свои надежды на умственное пробуждение немецкого бюргерства и на борьбу его лучших, передовых людей с абсолютизмом. В отличие от русских просветителей XVIII века и наших великих революционных демократов XIX века, Лессинг в своих произведениях почти не касался крестьянства и не видел потенциальных революционных сил, скрытых в народных массах. В этом сказалась историческая слабость Лессинга, отражающая общую ограниченность немецкого Просвещения XVIII века.

Как показала последующая история Германии, немецкая буржуазия, слабость которой проявилась уже в XVIII веке, оказалась неспособной возглавить и довести до конца борьбу с абсолютизмом. Через неполных семьдесят лет после смерти Лессинга, во время революции 1848 года, перед лицом первых исторических выступлений немецкого пролетариата, немецкая буржуазия поспешила заключить союз с реакционной юнкерской монархией. Не буржуазия, а рабочий класс и народные массы Германии стали подлинными наследниками демократических стремлений Лессинга.

Первое представление «Эмилии Галотти» состоялось 13 марта 1772 года в Брауншвейге. 6 апреля того же года трагедия была поставлена в Берлине труппой Коха. С этого времени она прочно вошла в классический репертуар немецкого театра. В XVIII веке главные роли в ней с успехом исполняли крупнейшие немецкие актеры — Эггоф (Одоардо), г-жа Гензель (Орсина), Шарлотта Аккерман (Эмилия), Шредер (Маринелли). И позднее «Эмилия Галотти» навсегда осталась для передовых немецких актеров школой сценического мастерства и высокой театральной культуры. В течение более полутора веков она воспитывала у демократического зрителя Германии ненависть к монархии и юнкерству, чувства независимости, чести, благородного протеста против унижения и насилия над личностью.

«Эмилия Галотти» осталась единственной законченной героической трагедией Лессинга. Однако, как свидетельствуют рукописи немецкого писателя, в начале 70-х годов его волновали и другие драматические замыслы, отражающие, так же как и «Эмилия Галотти»,

поиски героической драмы нового типа, противопоставленной в сознании Лессинга трагедии XVIII века. Наиболее интересны из них — наброски антитиранической трагедии «Спартак», относящиеся к 1770—1771 годам.

Работая над своим «Спартак», Лессинг изучил рассказы древних историков о восстании Спартака, а также трагедию ученика Вольтера, французского драматурга Бернара Сорена «Спартак» (1760). Однако в отличие от Сорена, который ослабил остроту своей трагедии, сделав Спартака человеком знатного происхождения, Лессинг, как видно из сохранившегося наброска, не побоялся сделать героем трагедии гладиатора.

Основываясь на тщательном критическом изучении источников, Лессинг отвергает рассказ древнеримского историка Флора, старавшегося очернить Спартака и приуменьшить значение борьбы римлян с рабами. Вскрывая источник презрения Флора к Спартаку, Лессинг замечает, что Флор — рабовладелец, видящий в рабах «второй сорт людей»; поэтому Флор изображает Спартака дезертиром и разбойником.

Столь же реалистически Лессинг подходит к пониманию психологии военного противника Спартака — римского полководца Красса. «При своей позорной скупости, — пишет о Крассе Лессинг, — он считал рабов главным из своих богатств и умел более чем из чего-либо другого извлекать из них прибыль... Он знал поэтому лучше всех ценность рабов и того, что римляне в них теряли» (II, 560). Этими соображениями Лессинг хотел объяснить в трагедии отказ Красса от мирного договора со Спартаком, потребовавшим от римлян в качестве главного условия мира полного освобождения рабов. «Разве человек не должен был бы стыдиться свободы, которая требует того, чтобы люди были его рабами?», — эти гордые и пламенные слова Лессинг вкладывает в уста Спартака, противопоставляя возвышенность и благородство побуждений своего героя тем низменным, эгоистическим мотивам, которыми руководствовались его противники — рабовладельцы.

Одним из самых замечательных мест сохранившегося наброска лессинговской трагедии является диалог Спартака с римлянами — диалог, в котором Спартак отказы-

вается признать себя особой, исключительной личностью, стоящей выше своих товарищей. На слова римлянина:

Клянусь богами — или богом! Право,
Ты необычный человек, Спартак!

Спартак у Лессинга отвечает:

Вот каковы вы, римляне! Признать
Вы скромного, простого человека
Каким-то исключением должны. . .
Вы льстите мне, но убежден я твердо,
Что я не лучший человек, чем сотни тех,
Которых ежедневно, ежечасно
Творит природа в мастерской своей.

В этих словах Спартака нашел глубокое выражение демократизм Лессинга, неразрывно связанный с верой в простого человека — верой, неизмеримо возвышающей Лессинга над теми умами просветительной эпохи, которые питали недоверие к разуму народа и считали просветительные идеалы достоянием немногих «избранных» личностей, сумевших освободиться от предрассудков «толпы».

Глава пятая

ЛЕССИНГ И НЕМЕЦКОЕ ПРОСВЕЩЕНИЕ

1

Лессинг является не только основоположником немецкой классической литературы, критиком и теоретиком искусства. Ему принадлежит также выдающееся место в истории философской мысли эпохи Просвещения. Хотя Лессинг не был философом-систематиком и не создал собственного философского учения, он был самым выдающимся философским умом Германии в период между Лейбницем и Кантом.

История немецкой философской мысли XVIII века многократно освещалась в работах буржуазных историков философии. Однако даже лучшие книги и статьи о немецкой философии эпохи Просвещения страдают обычно существенной односторонностью. За исключением нескольких сочинений, стоящих особняком в буржуазной философской литературе (например «Истории атеизма» Ф. Маутнера), в книгах, вышедших из-под пера буржуазных историков философии, как правило замалчиваются проявления материалистической мысли в Германии XVIII века и вся история немецкой философии от Лейбница до Канта изображается как период безраздельного торжества идеализма. Эта односторонняя точка зрения господствует уже у таких солидных буржуазных историков философии второй половины XIX века, как Куно Фишер, Целлер и Виндельбанд. Только в наше время, в Германской Демократической Республике, вновь возник интерес к забытым и обойденным буржуазной филосо-

фией материалистическим течениям немецкой мысли эпохи Просвещения.¹

В Германии XVIII века не было такой богатой материалистической философской традиции, какая существовала во Франции той эпохи. И все же на протяжении XVII—XVIII веков здесь неоднократно возникали подспудные атеистические и материалистические течения, вступавшие в конфликт с господствующим в университетах идеализмом лейбнице-вольфовской школы. Одной из важных задач марксистской истории философии является изучение таких забытых материалистов и свободомыслящих умов Германии XVIII века, как Матиас Кнутцен, Урбин Готфрид Бухер, Фридрих Вильгельм Штош, Иоганн Кристиан Эдельман, Аугуст фон Эйндзидель и др. Без учета борьбы материализма и идеализма в немецкой философской мысли эпохи Просвещения нельзя правильно понять процесс возникновения классической немецкой литературы и философии конца XVIII — начала XIX века.

Одной из наиболее распространенных форм оппозиции религии и господствующему на поверхности идеалистическому мировоззрению в Германии XVII—XVIII веков был спинозизм. Его родоначальником можно считать Иоганна Георга Вахтера (1673—1757), открыто объявившего себя около 1700 года последователем Спинозы, хотя из осторожности пытавшегося затушевать свои расхождения с церковью и освободить Спинозу от упрека в атеизме. Под флагом спинозистского пантеизма выступил ряд крупнейших представителей материалистического свободомыслия в Германии XVII—XVIII веков, таких, как Штош (1646—ок. 1707) и Эдельман (1698—1767), защищавшие в качестве главного орудия познания разум, доказывавшие, что не существует иной божественной субстанции, отличной от природы, отрицавшие христианскую религию и бессмертие души.

К этому спинозистско-материалистическому течению немецкой философской мысли XVIII века был близок и Лессинг. Так же как Гердер и Геге, он в своем философском развитии испытал серьезное влияние материализма,

¹ См. G. Stiehler, *Ein vergessener deutscher Atheist vom Beginn des 18 Jahrhunderts*; W. Dobbek, *August von Einsiedel.*—«Deutsche Zeitschrift für Philosophie», 1955, № 5.

но, в отличие от французских энциклопедистов, не смог подняться до последовательного материалистического мировоззрения: в его взглядах до самого конца жизни сохранялись и значительные элементы идеализма, особенно отчетливо выступающие на первый план в исторических воззрениях Лессинга, в его сочинениях, посвященных критике религии и церкви.

Лессинг признавал себя в философии последователем не только Спинозы, но и Лейбница. Однако философия Лейбница при последовательном проведении ее основных принципов, по мнению Лессинга, неизбежно приводит к спинозизму. В то время как сам Лейбниц (противопоставивший единой протяженной субстанции Спинозы мир мельчайших духовных субстанций — монад) стремился положить в основу природы динамическое духовное начало, Лессинг заявлял, что Лейбниц в душе был спинозистом и что его система в своем существе тождественна системе Спинозы. Основой философии как Лейбница, так и Спинозы Лессинг считал представление о вселенной как о едином целом, развивающемся по законам строжайшей внутренней необходимости (которая не противоречит человеческому разуму, а, наоборот, является основой для сознательной человеческой деятельности).

Одним из наиболее ранних философских сочинений Лессинга был трактат под ироническим заглавием «Поп — метафизик!», написанный совместно с М. Мендельсоном (1755). Лессинг и Мендельсон высмеяли в этом трактате Берлинскую Академию наук, которая объявила конкурс на лучшее сочинение о философии Попа — английского поэта, который в своем «Опыте о человеке» (1733—1734) изложил в стихах свод основных идей философского рационализма XVIII века. Подобно тому как в «Лаокооне» Лессинг выдвинул требование учитывать специфические особенности различных искусств, определяющие границы каждого из них, в более раннем «Попе — метафизике» Лессинг и Мендельсон разграничили философию и поэзию с точки зрения их метода и задач.

Философия пользуется отвлеченными понятиями и стремится к наиболее ясному и точному определению своего предмета. Каждое слово в употреблении философа должно сохранять свое прямое значение. Напротив, поэ-

зия есть, по определению основоположника эстетики в Германии Баумгартена, на которого ссылаются Лессинг и Мендельсон, «совершенная чувственная речь». Поэт охотно пользуется метафорами и фигурами, заменяет одно слово для разнообразия другим, синонимичным, жертвует точностью выражения рифме. В лирическом воодушевлении он пренебрегает логическим порядком и стройностью изложения. Следовательно, метод и задачи поэта и философа различны между собой. Не только Поп, но и его античный образец — Лукреций (который в своей поэме «О природе вещей» изложил философию Эпикура), по мнению Лессинга и Мендельсона, заслуживают имя стихотворцев, но не поэтов. И уже во всяком случае Поп не может претендовать на то, чтобы его рассматривали в качестве метафизика, в качестве создателя оригинальной философской системы, каким его считали берлинские академики.

Сравнивая между собой философские взгляды Попа и Лейбница, Лессинг и Мендельсон отдают предпочтение последнему. И Поп и Лейбниц стоят на точке зрения философского оптимизма, одинаково характерного для рационалистов XVII века и ранних просветителей XVIII столетия. Они считают существующий мир наилучшим из миров. Но оптимизм Попа носит гораздо более сильную теологическую окраску. Поп считает, вслед за английским философом-идеалистом Шефтсбери, что мир представляет собой законченное целое, неизменную, идеальную лестницу существ, размещенных в восходящем порядке по ступеням своего совершенства — от небытия до божества. Здесь ничто не может быть изменено или дополнено и все совершенно в своем роде. Иной точки зрения на всеобщую связь вещей держится Лейбниц. По его мнению, все вещи в мире связаны причинной связью, наподобие колес огромной машины. Это не значит, что в мире нет случайных явлений или вещей, далеких от совершенства. Все вещи, по Лейбницу, причинно связаны между собой, находятся во взаимодействии, могут быть объяснены друг из друга; каждая вещь носит отпечаток всех своих предшествующих состояний. Но отсюда не следует, что все они образуют единую лестницу существ, на которой нет ни одного пустого места, и что, следовательно, ни одно звено мирового целого не может быть

изменено или дополнено без разрушения всей цепи, как утверждает Поп.

Итак, все в мире связано единой закономерностью, единой причинной связью, но из этого не следует делать вывод, что человеку остается сложить руки и молчаливо созерцать совершенство мироздания. В борьбе с отвлеченным оптимизмом Попа молодой Лессинг, подобно Вольтеру, защищает активное, деятельное начало, начало развития и изменения.

О направлении, в котором совершалось развитие философских взглядов Лессинга в следующий период после создания памфлета «Поп — метафизик!», можно судить по двум его философским наброскам 60-х годов — «О действительности вещей вне бога» и «Спиноза навел Лейбница лишь на след учения о предустановленной гармонии» (1763). В первом из этих набросков Лессинг доказывает, что бог и мир — тождественны; во втором он утверждает, что Спиноза рассматривал материю и дух не как два различных начала, а как две стороны одной и той же — протяженной и мыслящей — субстанции. Учение Спинозы имеет монистический характер, поэтому для объяснения взаимодействия материи и духа он не нуждался в идее предустановленной гармонии, как Лейбниц. Лессинг сравнивает Лейбница и Спинозу с двумя дикарями, которые пытаются объяснить себе связь между реальным предметом и его зеркальным отражением. Один из них (Лейбниц) не понимает, что движение, наблюдаемое в зеркале, является отражением действительного движения, и стремится связать оба движения с помощью идеи предустановленной гармонии; другой же (Спиноза) правильно усматривает в реальном движении предмета источник движения его мнимого «двойника».

Не имея возможности по цензурным условиям развернуто изложить в печати свои философские взгляды, Лессинг высказал свои сокровенные убеждения в знаменитом разговоре с Якоби 6 и 7 июля 1780 года (разговор этот в записи Якоби был опубликован в 1785 году).

В беседе с Якоби, явившейся философским завещанием Лессинга, он выразил свое единомыслие с тем языческо-пантеистическим мировоззрением, проникнутым горячим протестом против религии, которое Гете положил в основу своего стихотворения «Прометей» (1773).

Единственной разумной философией, заявил Лессинг, является философия Спинозы. Не существует личного бога или иного философского принципа, отличного от природы и составляющих ее реальных предметов. «Одним из свойственных людям предрассудков является стремление рассматривать идею как первичное и самое возвышенное, желание вывести все из нее, в то время как на деле все сущее, в том числе и наши представления, вытекают из более высоких принципов. Протяженность, движение, мысль обусловлены одной и той же силой, которая далеко не исчерпывается ими. . .»¹ Не идея, не духовное начало, но природа является, с точки зрения Лессинга, первичным принципом истинной философии.

В разговоре с Якоби и в дополнениях к «Философским сочинениям» Иерусалема (1776), Лессинг отверг, как пустую абстракцию, представление о свободе воли, не опирающейся на объективную необходимость. Следуя примеру Спинозы, Лессинг объявляет себя детерминистом. Необходимость, господствующая в природе, не исключает, по его утверждению, разумной воли человека, но определяет и направляет ее. Между необходимостью, царящей в природе, и разумом человека нет разрыва, нет непроходимой пропасти, как полагал Якоби, которого детерминизм Спинозы пугал и заставлял хвататься за обрывки религиозной веры. Критикуя взгляды Якоби Лессинг откровенно охарактеризовал их как трусливую смесь скептицизма с религиозно-идеалистической фантастикой.

Опубликование Якоби после смерти Лессинга своего разговора с ним о Спинозе вызвало ужас среди идеалистически настроенных друзей Лессинга, которые пытались поставить под сомнение истинность рассказа Якоби. С возражениями последнему выступил престарелый М. Мендельсон, еще при жизни Лессинга разошедшийся со своим великим другом и навсегда застывший на идеалистических позициях. Мендельсон утверждал, что слова Лессинга о его приверженности взглядам Спинозы были мистификацией, чего не понял Якоби. Иначе отнеслись к рассказу Якоби Гердер и Гете, которых свидетельство Якоби укрепило в их собственных материалистических

¹ F. von Biedermann, G. E. Lessing's Gespräche, Berlin, 1924, S. 228.

философских исканиях. В своих письмах 1785 года к Якоби Гете выступил с защитой Спинозы, ссылаясь при этом на пример Лессинга. Гердер в 1787 году также признал себя приверженцем пантеизма Спинозы. Так, в связи с опубликованием беседы Якоби с Лессингом о спинозизме в немецкой общественной мысли явственно обозначилась борьба материалистического и идеалистического направлений. И хотя борьба эта не достигла в Германии такой остроты, как во Франции XVIII века (ибо сам материализм Лессинга и молодого Гете не был свободен от теологических привесков), она имела огромное значение для развития всей последующей передовой немецкой философской мысли.

2

Значение Лессинга в истории немецкой философии определяется не только материалистическими тенденциями, присущими его мировоззрению. Лессинг был наиболее активным, действенным умом среди немецких просветителей XVIII века.

Традицию немецких атеистов и вольнодумцев он соединил с пафосом демократической публицистики и идеями борцов за практические общественные преобразования. Теоретические, философские проблемы Лессинг постоянно стремился связать с практическими вопросами. Он горячо желал вырвать философскую мысль из тисков школьных систем и раскрыть перед ней реальные жизненные задачи.

Одним из бичей немецкой философской мысли XVIII века был дух догматизма и школьной систематики. Начиная с Вольфа, представители университетской философии в Германии видели свою главную задачу в создании стройной философской системы. Логическая стройность системы интересовала их больше, чем истина, которую они охотно приносили в жертву, для того чтобы сохранить в неприкосновенности красоту и законченность своих построений. Не случайно Лессинг ни одному из своих не только философских, но и эстетических сочинений не придал традиционной для немецких ученых формы систематического руководства, «Handbuch'a». В предисло-

вии к «Лаокоону» немецкий просветитель высмеял страсть своих современников к педантической философской систематике, которая отличала «Эстетику» Баумгартена, руководства по поэтике Готшета и Брейтингера. Догматизму и схоластике, праздновавшим свое возрождение в школе Вольфа, Лессинг противопоставил формы свободной философской публицистики, полемики, непринужденной беседы писателя с читателем, которые впоследствии развивали такие демократические писатели Германии, как немецкий якобинец Георг Форстер, сатирик Лихтенберг, а в XIX веке — Берне и Гейне.

Мировоззрение Лессинга, подобно мировоззрению других просветителей XVIII века, складывалось в борьбе с церковью. Еще в юношеские годы порвав с религиозной ортодоксией, Лессинг в конце 1740-х годов становится деистом. Последнее десятилетие своей жизни, 70-е годы, Лессинг посвящает главным образом борьбе с религиозной догматикой.

Как и в других европейских странах, борьба с церковью в Германии XVIII века имела огромное политическое значение. Реформация, освободившая немецкую протестантскую церковь от власти папы, сделала ее владыками многочисленных светских князей. В каждом из немецких протестантских государств князь был главой не только государства, но и церкви. Протестантская религия и богословие были поэтому в Германии XVIII века идеологической опорой княжеского деспотизма и политической раздробленности.

Непоследовательность философского мировоззрения Лессинга, его колебания между идеализмом и материализмом не позволили Лессингу вести борьбу с церковью с той же беспощадной последовательностью, с какой вели ее французские материалисты XVIII века. В своей борьбе с церковью Лессинг, как и почти все другие немецкие просветители, делал религии ряд уступок. Отрицая боговдохновенность религии и христианскую догматику, выступая против всякого преследования на почве различия религиозного вероисповедания, в защиту свободы мысли, отстаивая полную свободу исследования в вопросах веры, Лессинг в то же время, подобно гуманистам XVI века, пытался отыскивать в религии некую рациональную основу, первоначальное положи-

тельное зерно, заглушенное позднейшими ложными добавлениями. Однако непоследовательность, проявившаяся в борьбе Лессинга с религией, не помешала ему поставить в этой области ряд *новых* вопросов, имевших не только местное, узконемецкое, но и общеевропейское значение. Если французские материалисты XVIII века в своей критике церкви ярко вскрыли социальную сущность религии как средства обмана и угнетения, то Лессинг явился одним из умов просветительной эпохи, положивших начало научной истории религии и в особенности христианства.

Менее боевые и последовательные, чем взгляды французских материалистов, взгляды Лессинга на религию имели свою сильную сторону. Она заключается в том, что в своем подходе к религии Лессинг выдвинул на первый план вопросы истории. Созерцательному подходу французских материалистов к религии как к клубку лжи и суеверий Лессинг противопоставил представление о религии как об исторически обусловленной ступени развития человеческого сознания.

В своем наиболее раннем философском наброске, посвященном религии («Мысли о гернгутерах», 1750), молодой Лессинг утверждает, что следует различать теоретическое и жизненно-практическое содержание религии. «Человек создан для действия, а не для умствований», — пишет Лессинг (I, 544). Религия возникла под влиянием практической потребности. Лишь позднее появились различные религиозные системы и догматы, развитие которых тесно связано с общим ходом развития человеческой культуры и которые могут быть поняты поэтому лишь в связи с этим развитием.

Выдвинутая молодым Лессингом идея о различии между практически-жизненным, моральным содержанием религии и ее историческими и догматическими наслоениями приобрела в дальнейшем важнейшее значение для деятельности Лессинга-просветителя. Она обусловила своеобразие его позиции в борьбе немецких просветителей с церковью и протестантской догматикой.

Задачи, ставшие перед Лессингом и другими немецкими просветителями в борьбе с церковью, имели иной характер, чем задачи, которые преследовали французские просветители-материалисты. Католическая церковь,

с которой боролись французские просветители, выступала открыто под знаменем политической и духовной реакции. Напротив, в Германии XVIII века протестантская церковь выступала не только под флагом непоколебимой защиты религиозной догматики, но и под флагом свободного научного исследования и рационалистического толкования христианских догматов. Целая армия «просвещенных» теологов, вооруженная рационалистическими толкованиями и филологическими приемами, трудилась в Германии времен Лессинга над задачей согласования и примирения науки и веры, философии и религии, выводов разума и свидетельств библии.

В этих условиях главной задачей Лессинга явилась борьба против стремления к примирению философии и религии, науки и веры. Насколько правильно понял Лессинг, какая глубокая опасность для немецкой общественной мысли таилась в стремлении примирить философию с религией, показало все дальнейшее развитие немецкой философии после смерти Лессинга. Лессинг с гениальной проницательностью понял уже в середине XVIII века ту опасность, состоявшую в стремлении согласовать выводы науки с религией, которая в полном своем объеме проявилась в немецкой философии в эпоху Канта и Гегеля.

Стремясь показать несовместимость выводов науки и религиозных догматов, несовместимость философии и религии, Лессинг считал, что самыми опасными врагами подлинно передовой мысли в Германии его времени были не представители старой, консервативной лютеранской ортодоксии, свято веровавшие в каждую букву писания, а именно теологи — нововводители и рационалисты, которые, подобно средневековым схоластам, вновь превращали философию в служанку богословия и заставляли ее строить новые опоры для здания, осужденного историей на слом. Именно против представителей этой «новомодной» теологии, стремившейся «подчистить» религию и этим сделать ее более приемлемой для науки, была обращена в первую очередь полемика Лессинга.

Свое отрицательное отношение к теологам-рационалистам (сочинения которых представляли туманную смесь обрывков религии и науки) Лессинг выразил

в сочинениях «Лейбниц о вечных мучениях» и «Возражения Андрея Виссоватия против троичности божества» (1773). В объяснение смысла этих сочинений Лессинг писал брату, не понимавшему его и упрекавшему в том, что своей борьбой с теологами-рационалистами Лессинг будто бы может, сам не желая того, помочь представителям лютеранского правоверия, отстаивавшим недопустимость свободного рассуждения в вопросах религии:

«Какое мне дело до ортодоксов? Я презираю их не менее тебя; однако еще больше я презираю наших новомодных священников, которые, став более последовательными (богословами), не сделали от этого философами. К тому же я глубоко убежден, что если только эти пустопорожние головы возьмут верх, они со временем станут худшими тиранами, чем были когда-нибудь ортодоксы» (К. Лессингу, от 8 апреля 1773 года; III, 66).

Еще более отчетливо смысл своей позиции в борьбе с теологами-рационалистами Лессинг разъяснил в позднейшем письме:

«Я забочусь не о том, чтобы продолжали пользоваться грязной водой, которая уже давно стала негодной; я не хочу только, чтобы ее вылили прочь раньше, чем будут знать, где найти более чистую; я не хочу, чтобы ее вылили прочь, не подумав при этом о последствиях, так, чтобы ребенка позже пришлось купать в навозной жиже. Ибо что такое наше новомодное богословие по сравнению с ортодоксией, как не навозная жижа по сравнению с грязной водой? . .

Дом моего соседа угрожает падением. Если мой сосед захочет его снести, я всегда готов ревностно оказать ему помощь. Однако вместо того чтобы снести свой дом, он хочет подпереть и укрепить его, обратив для этого мой дом в развалины. Пусть он оставит это намерение, или я так же горячо займусь его падающим домом, как своим собственным» (К. Лессингу, от 2 февраля 1774 года; III, 71).

Борьба против теологов-рационалистов школы Вольфа, стремившихся «философским» путем обосновать христианское вероучение, заставила Лессинга обратиться к углубленному изучению не только Библии и Евангелия, но и позднейшей истории христианства с целью показать историческую изменчивость христиан-

ского вероучения и церковных догматов, связь между их постепенным изменением и общим развитием культуры. Немецкие теологи-рационалисты XVIII века — Мосгейм, Михаэлис, Эрнести, Землер — пользовались филологической и исторической критикой библейских книг для защиты протестантизма. Лессинг же обратил это оружие против них самих. Историческую критику евангелий и памятников истории церкви он сделал важнейшим орудием борьбы за освобождение человеческого разума.

Религия и философия, религия и наука, доказывает Лессинг, по своей природе не могут быть согласованы друг с другом. Философы и теологи-рационалисты, которые из обрывков философии и богословской догматики хотят построить некое «разумное христианство», не просвещают, а лишь затемняют человеческий разум, так как они стремятся соединить несовместимое.

Философское обоснование христианства (как и любой другой религии) невозможно. Не существует не только «разумного», но и единого христианства, так как христианская религия непрерывно изменялась в течение всех восемнадцати веков своего существования. «Христианство XVIII века! Как сильно оно отличается от христианства всех предшествующих семнадцати веков!» — восклицает по этому поводу Лессинг.¹ Единственное возможное отношение науки к христианству, доказывает Лессинг, это историческое отношение — изучение христианства в связи с его историческим развитием и изменением, обусловленным развитием человеческой культуры.

3

В качестве библиотекаря вольфенбюттельской библиотеки Лессинг в 1773—1781 годах издал ряд выпусков, содержащих публикацию полностью или в извлечениях обнаруженных им ценных рукописей исторического и историко-литературного характера. Эту серию сообщений Лессинг озаглавил общим названием «К истории и ли-

¹ Lessing's sämtliche Werke in 20 Bänden, Bd. XVII, Herausg. v. H. Göring, Stuttgart, Cotta, s. a., S. 22.

тературе. Из материалов герцогской библиотеки в Вольфенбюттеле». Начиная с третьего выпуска этих материалов (1774), Лессинг начал публиковать в них извлечения из сочинения немецкого деиста и ученого-просветителя XVIII века Германа Самуэля Реймаруса (1694—1768) «Апология, или сочинение в защиту разумных почитателей бога».

Один из крупнейших свободомыслящих немецких ученых XVIII века, боровшихся против церкви (его трактат «Размышления о художественных инстинктах животных» внимательно изучал в 1837 году молодой Маркс), Реймарус всю жизнь работал над своей «Апологией», содержащей беспощадную критику библейских книг Ветхого и Нового завета, но не решился издать ее при жизни. Живя в Гамбурге, Лессинг близко сошелся с сыном и дочерью Реймаруса, и они познакомили его с рукописью «Апологии», значение которой Лессинг не мог не оценить.

При всей смелости своей критики церковных догм и суеверий Реймарус разделял некоторые слабые стороны взглядов ранних немецких просветителей XVIII века, которые не удовлетворяли Лессинга. Реймарус был ярко выраженным деистом, сторонником «разумной» религии, очищенной от предрассудков и суеверий, которую он противопоставлял, на манер английских вольнодумцев-просветителей, церковным учениям. Весь огонь своей критики Реймарус направлял против библейских книг, а не против религии, которую он, напротив, стремился «очистить» и «облагородить», отделяя ее от суеверий и «грубых» заблуждений «черни».

С этой односторонностью взглядов Реймаруса тесно связана и другая слабая их сторона, также напоминающая английских просветителей. Смелый и беспощадный в анализе противоречий библии, Реймарус становился робким там, где речь шла о практических выводах из его критики. Реймарус вполне сознательно не сделал попытки сам опубликовать свою «Апологию». Он требовал сохранить ее в тайне и предназначал для «избранных» просвещенных умов и для будущих времен, а не для широкого демократического читателя, к разуму которого относился с глубочайшим недоверием. В предисловии к «Апологии» Реймарус указывал, что опублико-

вание ее нежелательно, так как может вызвать «беспорядки».

Таким образом, взгляды Реймаруса не могли вполне удовлетворить Лессинга. И все же он решил опубликовать ряд наиболее ярких отрывков из сочинения Реймаруса, снабдив их своими критическими примечаниями, где, в противовес взглядам Реймаруса, развил свои собственные идеи по тем же вопросам. В отличие от Реймаруса, Лессинг, как представитель следующего, более зрелого этапа немецкого Просвещения, считал, что одной теоретической критикой библейских книг не исчерпываются задачи борьбы с религией. Но в то же время Лессинг видел в Реймарусе своего союзника и единомышленника, постольку, поскольку речь шла о борьбе с протестантскими теологами, которые вслед за Лютером утверждали, что краеугольным камнем религии является библия. Смелость нападок Реймаруса на священное писание, в котором он не оставлял камня на камне, уличая пророков и евангелистов в бесчисленных противоречиях, делала его книгу в глазах Лессинга прекрасным живым орудием борьбы в особенности против тех протестантских теологов, которые стремились трусливо затушевать противоречия библии и дать им псевдонаучное объяснение.

Основные идеи, изложенные Лессингом в его критических добавлениях к извлечениям из книги Реймаруса, сводились к следующему: Лессинг полностью соглашался с Реймарусом в том, что как ветхозаветные, так и евангельские книги кишат бесчисленными противоречиями, которые не могут быть устранены никакими натяжками. Поэтому, утверждал Лессинг, все усилия «новомодных» теологов согласовать противоречивые показания различных евангельских книг и построить на этой основе некое подчищенное, «разумное» христианство обречены на провал. Но задача объяснения и критики религии *шире* задачи критики библии, к которой ее всецело сводил Реймарус. Христианская религия возникла раньше, чем те евангельские книги, в которых она получила письменное закрепление. Евангельские книги являются выражением лишь определенной исторической ступени в развитии христианской религии, и особенности их требуют исторического объяснения. Реймарус ошибался, полагая,

что опровергнуть истинность библейских книг достаточно для того, чтобы уничтожить авторитет церкви. На самом деле этого мало: недостаточно доказать абсурдность того или иного догмата, но надо объяснить его возникновение. То же самое относится и к религии в целом: нужно не только раскрыть ее внутренние противоречия, но и объяснить ее возникновение и развитие в связи с общим ходом развития культуры.

Опубликование Лессингом отрывков из сочинения Реймаруса вызвало бурю во всей Германии. Лессинг полагал, что главными противниками его окажутся лишь теологи-рационалисты, против которых непосредственно было направлено сочинение Реймаруса, однако на Лессинга единодушно напали протестантские церковники всех лагерей и оттенков, увидевшие в нем опаснейшего врага религии и церкви. В течение 1777 и 1778 годов Лессинг напечатал серию памфлетов и полемических сочинений, в которых отвечал своим критикам. Наибольшую известность из них получил памфлет «Анти-Геце» (1778) — ответ гамбургскому пастору Геце, который выступил с рядом писаний против Лессинга, имевших характер доноса и апелляции к властям предрержащим. Наряду с «Vademecum'ом для г-на Ланге» и «Антикварскими письмами» памфлет «Анти-Геце» явился шедевром Лессинга—полемиста и сатирика. Так же как имена Ланге и Клотца, имя Геце приобрело, благодаря Лессингу, своего рода бессмертие, став в глазах потомства синонимом тупости, мракобесия и религиозного изуверства.

Основное содержание памфлета «Анти-Геце» составляет пламенная защита свободы научного исследования во всех областях и, в частности, в области религии. Ни одному человеку, доказывает здесь Лессинг, никто не имеет права воспрепятствовать в свободном искании истины и сообщении ее окружающим. «Тот, кто запрещает одному сообщать другим свои достижения в познании, тот препятствует общему движению к истине. Ибо без передачи истины другим в каждом отдельном случае невозможен общий прогресс знания» (III, 374). Смело признаваясь в ответ на обвинение Геце, что он напечатал фрагменты из сочинения Реймаруса не только без согласия автора, но даже против его воли, изложенной в

предисловии, Лессинг с пламенным негодованием отверг мысль о том, что наука должна существовать только для избранных, а народ может довольствоваться предрассудками и суевериями, унаследованными от прошлого. Духовный аристократизм Реймаруса, не хотевшего печатать своего сочинения, утверждает Лессинг, вполне устраивал Геце. Мракобесы типа Геце ничего не имели бы против того, чтобы отдельные «просвещенные» умы втайне посмеивались над религией, лишь бы они скрывали свои взгляды от народа и не мешали духовенству держать народ в узде. Именно открытое опубликование фрагментов Реймаруса (а не распространение их в рукописи) вызвало бешенство Геце и других церковников. В противовес Реймарусу и другим ранним просветителям, Лессинг требует, чтобы наука открыто обращалась к народу, способствовала его просвещению, его освобождению от духовной власти церкви.

Защищаясь от обвинений Геце и других «просвещенных» и непросвещенных душителей свободы мысли, Лессинг в целом ряде небольших сочинений (лишь часть которых он смог опубликовать) разработал отдельные стороны своих взглядов на религию и христианство.

Возражая тем своим противникам, которые продолжали защищать авторитет библии, Лессинг выдвинул положение, что никакие исторические доказательства не могут убедить в разумности и истинности религии. Если христианская религия претендует на признание истинности своего учения, то она должна доказать это разумностью и благотворностью своего содержания, а не ссылками на историю и различные авторитеты.

В ряде набросков Лессинг с большой пронизательностью, в противовес реакционным историкам церкви, осветил проблему действительного исторического развития христианской религии. Лессинг выступил в них как крупнейший предшественник той исторической критики христианства (нашедшей свое развитие в XIX веке в работах Штрауса, Бруно Бауэра, Фейербаха и др.), научные результаты которой высоко оценивали К. Маркс и Ф. Энгельс.

В сочинении «Новая гипотеза об евангелистах, рассматриваемых как обычные историки» (1777—1778) Лессинг характеризует евангелия не как продукт «боговдох-

новенного» творчества, а как результат длительной исторической работы поколений. В ходе своего развития христианство, доказывает Лессинг, испытало множество изменений и преобразований, связанных с общим развитием человечества. Первоначальные христиане не знали евангельских книг и располагали лишь разноречивыми устными легендами о жизни Христа. Записи этих легенд составили не дошедший до нас письменный свод, явившийся первым письменным документом христианства. Свод этот был сделан, как полагает Лессинг, на древнееврейском языке и кишел еще иудаистскими представлениями. На основе этого свода — путем перевода и обработки его — были созданы позднейшие евангелия, как принятые церковью в состав библейского канона, так и отвергнутые ею, апокрифические. Составители их были не «бог вдохновенными» рассказчиками, а скромными переводчиками и редакторами, стремившимися дать наиболее достоверную, с их точки зрения, версию на основе рукописей, которыми они располагали.

Лессинг доказывает, таким образом, что каждое из евангелий является сложным целым, отразившим различные пласты раннехристианских представлений. Но то же самое относится и ко всему библейскому канону в целом. Между различными евангелиями, вошедшими в состав библейского канона, существуют значительные исторические различия. Поэтому противоречия между ними не случайны, а исторически неизбежны. Особенно существенно различие между первыми тремя каноническими евангелиями — Матфея, Марка и Луки — и последним евангелием — Иоанна. Только евангелие Иоанна, написанное позднее других евангельских книг и полемически направленное против более ранних евангелистов, доказывает Лессинг, положило начало существованию христианской религии в собственном смысле слова, сообщив ей специфическое содержание. До появления евангелия Иоанна Христос рассматривался как обычный пророк, и лишь составитель этого евангелия исходит из представления о божественности Христа, принятого позднейшей церковью и способствовавшего превращению христианства из скромной секты в одну из мировых религий.

Дальнейшие судьбы христианства Лессинг рассматри-

ваает в более раннем наброске «О способе и путях развития и распространения христианской религии» (1760). Немецкий просветитель категорически выступает здесь против утверждения церковников о «чудесном», «божественном» характере распространения христианства (утверждения, с помощью которого церковь стремилась доказать «божественность» самой христианской религии). Христианство победило язычество и достигло широкого распространения не в результате чуда или сверхъестественного вмешательства, доказывает Лессинг, а в силу простых, вполне человеческих, земных причин. Предвосхищая взгляды Гиббона и других позднейших историков-просветителей, посвятивших свои труды истории церкви, Лессинг стремится объяснить победу христианства социальными, политическими и культурными условиями эпохи распада древнего мира. Он отмечает упадок и вырождение древнееврейской религии, дробление ее на бесчисленное множество различных сект, связанное с политической зависимостью Иудеи, упадок античной философии и образование в ней новых идеалистических — эклектического и новопифагорейского — течений, составивших благоприятную почву для распространения христианства. Лессинг высказывает ряд гениальных догадок о социально-экономических противоречиях древнего мира, способствовавших победе христианства над язычеством: «Первые христиане, — пишет он, — праздновали два дня (то есть воскресенье и субботу), хотя и не считали уже празднование субботы обязательным. Естественно, что рабы охотно принимали религию, которая спасала их от двух седьмых их тяжелого труда!» Раннехристианские общины, замечает Лессинг в другом месте, допускали на своих общих трапезах «смешение гостей различного состояния, возраста и пола. Это смешение было совершенно непривычно древним и казалось им недозволенным».

В небольшом диалоге «Завещание Иоанна» (1777) Лессинг высказал убеждение в том, что первоначальная основа христианского учения имела моральный характер и сводилась к проповеди единения и взаимной любви. Все остальное догматическое содержание христианской религии является позднейшим историческим добавлением

к этой моральной основе, в которой Лессинг не находит ничего специфически религиозного.

В наиболее завершенном виде философско-историческое мировоззрение Лессинга в целом и его взгляды на религию выражены в «Воспитании человеческого рода». Это главное из философских сочинений великого немецкого просветителя было частично опубликовано им в 1777 году, в последнем из его примечаний к Реймарусу, и полностью напечатано в 1780 году.

В «Воспитании человеческого рода» Лессинг утверждает, что высшей ступенью развития человечества явится ступень, на которой люди будут любить добро во имя самого добра. Когда человечество поднимется на эту ступень, его не надо будет пугать сказками об адских мучениях и соблазнять мечтой о райском блаженстве, — люди будут соблюдать правила человеческого общежития, поступать разумно и справедливо, руководствуясь своей свободной волей, разумными требованиями своей человеческой природы. Не палка, не страх перед божественной карой, а свободная воля и разум людей будут определять их поведение. Следовательно, на этой высшей ступени общественного развития потребность человечества в религии отпадет так же, как и потребность во всяком другом внешнем принуждении. Лессинг горячо возражает тем, кто полагает, что мечта о подобном свободном и счастливом будущем человечества, не нуждающемся в принуждении религии и государства, — сказка, несбыточная утопия. Он выражает страстную уверенность в том, что новая эпоха человеческой истории неизбежно наступит. Ошибку ранних религиозных мечтателей и реформаторов XIII—XIV веков, отражавших стихийные демократические настроения масс, — реформаторов, у которых сквозь туманно-религиозные идеи пробивалась мечта о «новом евангелии», о будущем счастье и равенстве людей, Лессинг видит в том, что они надеялись на слишком легкое и быстрое осуществление своих надежд, в то время как в действительности к светлому будущему человечества ведет трудный и мучительный путь многовекового исторического развития.

Лессинг поднимается в «Воспитании человеческого рода» на огромную историческую высоту. Сквозь века он провидит очертания будущего свободного человеческого

общества, не нуждающегося во внешнем принуждении. Только коммунистическое общество осуществляет эти гениальные предвидения Лессинга.

Как мы уже знаем, религия не является, с точки зрения Лессинга, вечной необходимостью и потребностью для человечества. Сравнивая путь, совершаемый всем человечеством, с развитием отдельного человека от детского возраста к зрелости, Лессинг рассматривает религию как принадлежность детского возраста человечества. Вместе с выходом человечества из *детского* возраста, с наступлением его полной зрелости религия, по Лессингу, исчезнет, так как она утратит свою историческую почву.

Лессинг сравнивает различные религии с различными средствами воспитания, которые применяются к ребенку опытным педагогом, изменяющим свою воспитательную систему в соответствии с возрастом и уровнем развития ребенка. Чем меньше ребенок, тем элементарнее и примитивнее те приемы и средства, в которых он нуждается для своего воспитания. То же самое относится и к человечеству. Язычество, иудаизм и христианство являются тремя последовательными ступенями религиозного развития, из которых каждая соответствует определенной ступени общего прогресса культуры. Грубый, полудикий человек нуждается в грубом, непосредственно чувственном представлении о каре за злые и воздаянии за добрые поступки, подобно тому как до определенного возраста лучшими средствами воздействия на ребенка являются розга и пряник. Чем старше становится ребенок, тем в более сложной и утонченной системе наказаний и наград он нуждается. Этим объясняется переход человечества от иудейской религии с ее представлением о награждающем и карающем боге к христианскому представлению о загробной жизни и бессмертии души. Однако и христианская религия, как всякая другая, исходит из представления о незрелости своих воспитанников, которые нуждаются для соблюдения элементарных моральных норм в духовной розге и духовном прянике. Когда человечество достигнет совершеннолетия, то отпадет потребность и в них, так как люди научатся, наконец, соблюдать моральные нормы не из страха наказания, а из сознательного чувства добра и справедливости.

Таков общий взгляд Лессинга на историю человечества. Его слабая сторона, легко бросающаяся в глаза, заключается в том, что решающее значение Лессинг придает не активной человеческой деятельности, а стихийному ходу вещей, скрытой деятельности «мирового разума». Эта мистическая черта взглядов Лессинга превосхищает слабые стороны «Философии истории» Гегеля и вообще немецкого классического идеализма.

4.

Критические и полемические сочинения Лессинга, посвященные борьбе с церковью, имели огромное значение не только благодаря содержащимся в них гениальным историческим догадкам, но и благодаря проникающему их страстному пафосу смелого и передового научного исследования. Посвящая свои сочинения тем или другим частным вопросам, Лессинг никогда не ограничивается освещением в них лишь одних этих вопросов, но вкладывает в них всю свою мужественную и энергичную личность, весь свой горячий и непреклонный темперамент борца. Самое освещение того или иного частного вопроса у Лессинга имеет всегда — наряду со стремлением выяснить и решить интересующую его конкретную задачу — одновременно более широкий методологический характер.

Лессинг разработал в своих полемических сочинениях общие принципы научной методологии, характерной для передовых умов эпохи Просвещения и направленной против теологических и метафизических предрассудков.

«Смотри на все своими собственными глазами! Ничего не извращай, но и ничего не прикрашивай! Пусть твои выводы вытекают из предмета согласно своему естественному течению! Не задерживай этого течения, не направляй его самовольно!», — пишет Лессинг в выше-названном наброске «О способе распространения христианской религии». ¹

¹ Lessing's sämtliche Werke in 20 Bänden, Bd. XVII, Herausg. v. H. Göring, Stuttgart, Cotta, s. a., S. 115.

Требую от философа и историка непредвзятого отношения к фактам, к логике самой объективной действительности, которую они изучают, Лессинг в то же время горячо восстает против безразличного отношения научной мысли к истине, к прогрессу, к реальным интересам человечества. Ученый, по мысли Лессинга, должен быть беззаветно предан прогрессу, истине, должен быть страстно заинтересован в победе истины над заблуждениями и всем тем, что мешает прогрессу человечества.

«Тот, кто безразличен в любом, самом ничтожнейшем случае к истине или ее противоположности, никогда не сможет убедить меня в том, что он любит истину лишь ради нее самой», — писал Лессинг. «Если человек не имеет права горячо, с живым участием относиться к тому, что в его глазах является несомненным злоупотреблением разумом и словом, то где же и когда он имеет на это право?» (III, 332).

Утверждая, что обязанность философа и ученого беспощадно бороться с предрассудками и способствовать распространению истины, Лессинг горячо восставал против мнения о том, что философ может исповедовать две истины — одну в тесном кругу «просвещенных» друзей, а другую — публично. Всякие сделки с собственной совестью во имя внешнего благополучия и сохранения мира с властями казались Лессингу преступлением. В целом ряде сочинений («Беренгарий Турский», 1770, «Лейбниц о вечных мучениях», 1773, и др.) Лессинг доказывал, что сокрытие своих настоящих взглядов, приспособление их к традиционным воззрениям недостойны мыслителя и ученого.

«Я не знаю, является ли нашей обязанностью жертвовать своим счастьем и жизнью во имя истины. . . — писал Лессинг в первом из названных сочинений. — Но я знаю, что наш долг, если мы хотим проповедовать истину, состоит в том, чтобы проповедовать ее всю целиком или вовсе отказаться от этого. Долг наш — проповедовать ее прямо и ясно, не прибегая к загадкам и уклончивым оборотам, не сомневаясь в ее могуществе и необходимости для людей. Средства, которые для этого нужны, находятся в нашей власти. Кто не хочет их приобрести или, если он ими располагает, не хочет ими воспользоваться, кто освобождает нас от грубых заблуж-

дений, но скрывает от нас истину и хочет удовлетворить нас чем-то средним между истиной и заблуждением, плохо заботится о прогрессе нашего разума. Ибо чем грубее заблуждение, тем короче и прямее путь, ведущий от него к истине; напротив, более уточненная ложь может навсегда отдалить нас от истины, ибо нам труднее признать ее заблуждением» (III, 262—263).

В наиболее четкой, классической по ясности, силе и лаконизму форме Лессинг выразил тот методологический принцип, которым руководствовались передовые умы буржуазного Просвещения в борьбе с религиозным догматизмом и метафизическими философскими учениями XVIII столетия, в словах, ставших знаменитыми:

«Не готовая истина, которой человек обладает или считает себя обладающим, но бескорыстные усилия, которые он употребил, чтобы овладеть истиной, составляют ценность человека. Ибо не владение истиной, а познание ее увеличивает его силы, в которых только и состоит его постоянно возрастающее совершенство. Владение делает успокоенным, вялым, самодовольным.

Если бы бог в правой руке держал всю истину, а в левой — одно только вечно живое стремление к истине, с добавлением необходимости постоянно и всегда ошибаться, и при этом предложил бы мне: «Выбирай!» — я бы без колебаний выбрал левую, со словами: «Дай эту! Ибо чистая истина предназначена ведь лишь для одного тебя» (III, 307).

В эпоху Лессинга для человеческой мысли были возможны лишь два пути: верность омертвевшим догматическим и метафизическим системам мышления, мешавшим дальнейшему прогрессу человеческого разума, или свободное научное исследование, которое разрушало все истари привычные, традиционные истины и взамен сулило лишь безграничный пафос пытливого дерзания и сомнения, не гарантируя истинности добытых результатов. Между этими противоположными полюсами для Лессинга, как и для других лучших, революционных мыслителей XVIII века, не существовало выбора, и в этом заключается их историческое величие, делающее их предшественниками передовой научной мысли нашего времени.

Как справедливо отметил Н. Г. Чернышевский, интерес Лессинга в последние годы все больше начинают привлекать непосредственно вопросы общественной жизни. В период «Лаокоона» и «Гамбургской драматургии» в центре внимания Лессинга стояли прежде всего задачи борьбы за создание национальной культуры. Общественные проблемы поднимались им в 50-е и 60-е годы главным образом в той преломленной форме, какую они получали, отражаясь в литературно-эстетической борьбе. В годы же своей жизни в Вольфенбюттеле Лессинг все больше времени уделяет размышлениям не только философского, но и социально-политического характера.

О том, насколько тяжело немецкий просветитель переживал политическое унижение своей родины, позволяет судить сохранившаяся в его бумагах заметка «Немецкая свобода». Лессинг с горечью пишет здесь, что о свободе немецкого народа в его время «везде» придерживались «очень низкого мнения». Приводя слова одного иностранного писателя, характеризующего немцев как крепостных своих князей, Лессинг соглашается, что если говорить о реальном положении вещей, то слова этого писателя придется признать почти что истиной. Однако это унижительное состояние, пишет немецкий просветитель, противоречит уже средневековым установлениям, согласно которым законодательная власть принадлежала не одному императору, но и представителям сословий. У древних же германцев, как свидетельствует Тацит, короли и герцоги не могли предпринимать ни одного важного решения без согласия народа (II, 557—558). В противоположность тем просветителям, которые придерживались теории «просвещенного» абсолютизма, Лессинг поднимает вопрос об участии народа в государственном управлении и стремится обосновать это участие не только античными образцами, но и более близкими, средневековыми примерами.

Еще в своей рецензии 1751 года на трактат Руссо о влиянии наук и искусств на нравы Лессинг возражал женеvesкому мыслителю, который считал одним из следствий пагубного влияния наук и искусств исчезнове-

ние у народов древности сурового, воинственного образа жизни. «Если воинственные качества исчезают в результате всеобщего распространения наук, то остается еще вопросом, должны ли мы считать это счастьем или бедой? — спрашивал Лессинг. — Разве мы для того существуем на свете, чтобы убивать друг друга?» (I, 215). В 1754 году Лессинг поместил в той же «Берлинской газете» сочувственный отзыв об «Истории Джона Булля» Свифта и Арбетнота — сатирическом памфлете, осмеивающем в форме аллегории «столь же долгую, как и кровавую войну» европейских великих держав за испанское наследство.

Страдания народных масс Германии, вызванные опустошительными войнами Фридриха II и его предшественников, обострили критическое отношение немецкого просветителя к войне. Ярким свидетельством этого является относящийся к последним годам жизни незаконченный «Диалог о солдатах и монахах» (1777—1780). Лессинг сравнивает здесь монахов и солдат с улитками и мышами, уничтожающими урожай крестьянина. Но не только «опора церкви» — монахи и «охранители государства» — солдаты вызывают глубокое недоверие Лессинга; в его наброске звучит открытая ирония по адресу того земного и небесного блаженства, которое церковь и государство обещают своим сочленам (III, 259—260).

Острый интерес Лессинга в последний период жизни к вопросам социально-политического характера особенно отчетливо отражает его второе, наряду с «Воспитанием человеческого рода», важнейшее философско-историческое сочинение — диалоги «Эрнст и Фальк» (1778—1780), высоко оцененные Чернышевским. Если в «Воспитании человеческого рода» главное внимание уделено вопросам религии, то в диалогах «Эрнст и Фальк» в центре внимания Лессинга находятся проблемы общества и государства.

Как поводом для изложения своих взглядов на государство Лессинг воспользовался популярной в XVIII веке темой о масонстве.

Эпоха Просвещения была временем расцвета масонства. Возникнув в начале XVIII века в Англии, масонство получило в годы жизни Лессинга широкое распро-

странение во Франции, Германии, скандинавских странах, России.

Опираясь на организационные традиции средневековых гильдий и религиозных сект, масоны наполнили эти традиции новым, буржуазным содержанием. На определенном этапе подготовки буржуазной революции масонские ложи явились формой оппозиции абсолютизму, рассадниками религиозного и политического свободомыслия.

Однако прогрессивная роль масонства с самого начала была весьма ограниченной. Круг участников масонских лож был узок, большинство их членов составляли представители дворянской аристократии и состоятельной буржуазной верхушки. Возникнув в качестве центров умеренной оппозиции церкви и абсолютизму, масонские ложи очень скоро оказались захлестнутыми волной мистически-религиозных настроений. Формализм и пустая обрядность зашли в них живое общественное содержание. Поискам подлинной общественной свободы масоны противопоставили мечту о «философском камне» и упование на братство людей в потустороннем мире. Масонские организации превратились в реакционные аристократические секты, пользовавшиеся покровительством «просвещенного» абсолютизма и активно борющиеся с материализмом и с развитием демократического движения.

Еще в 1751 году в стихотворении «Тайна» Лессинг осмеял масонов. Обращаясь к «легковерной толпе», молодой поэт призывал ее не верить масонским таинствам: «Легко молчать тому, кто не имеет тайн».

Позднее, в Гамбурге в 1771 году, Лессинг вступил в масонскую ложу, для того чтобы иметь возможность судить о масонах и об их учении не по книгам, а на основании личного опыта. При этом отрицательное отношение его к масонам укрепилось. На вопрос одного из своих знакомых: «Не правда ли, вы не нашли в учении ордена ничего враждебного религии и государству?» Лессинг отвечал: «Если бы небу было угодно, чтобы я нашел что-либо в этом роде! Тогда я нашел бы в нем *хоть что-нибудь!*»

В диалогах «Эрнст и Фальк» Лессинг развил свою критическую оценку масонства. Однако содержание этих

замечательных диалогов ею не исчерпывается: критику масонского учения Лессинг связал с изложением своих собственных общественно-политических идей.

Лессинг доказывает, что идеальным устройством человеческого общества было бы такое устройство, при котором отпала бы необходимость в существовании не только монархии, но и вообще государства как особого общественного органа. Во втором диалоге Фальк указывает Эрнсту на муравейник как на прообраз социальной организации, в которой строгий порядок сочетается со свободной самостоятельностью каждой отдельной особи:

«— Муравьи живут в обществе, как пчелы.

— И к тому же общество их еще более удивительно, чем улей. Ибо у них нет никого, кто сдерживает их вместе и управляет ими.

— Итак, порядок может существовать и без государственного управления.

— Почему бы и нет, если каждый умеет управлять самим собой!» (III, 441—442).

Подлинно свободное общество — это общество, в котором «каждый умеет управлять самим собой», то есть в котором общественные законы и традиции не выступают по отношению к личности как чуждая ей сила, а являются для нее привычкой, «второй природой», своего рода социальным инстинктом. Подобное общество не нуждалось бы в принуждении: индивидуальная свобода и самостоятельность гармонически сочетались бы в нем со строжайшим порядком и гармонией целого.

Анализируя природу современного ему государства, Лессинг, напротив, приходит к выводу, что от понятия государства неотделимы различия между людьми и общественное неравенство. Государство соединяет людей, но при этом оно неизбежно разделяет их. Существование государств связано с различиями законодательства, религии, обычаев отдельных народов, с неравным участием граждан в государственном управлении и неравным владением имуществом. Но «разве много на земле существует зол, в которых не было бы повинно различие состояний?» (III, 447).

Лессинг поднимается в диалогах «Эрнст и Фальк» значительно выше других просветителей XVIII века. Он отвергает веру в идеальное «государство разума»

и трезво изображает многие реальные стороны буржуазного государства. Самое формально совершенное и свободное буржуазное государство представляется Лессингу государством, неизбежно основанным на неравенстве и несвободе.

Однако, трезво подвергая критике иллюзии о природе буржуазного государства, свойственные просветителям, Лессинг еще не мог возвыситься до мысли о том, что государство является продуктом общественных отношений. В духе Монтескье он стремится объяснить различие между государствами, между их законодательством и религиями различием климата и географической среды: «Многие из мелких государств имели бы совершенно различный климат, следовательно различные потребности и способы их удовлетворения, следовательно различные привычки и обычаи, а значит, и совершенно разные моральные учения, совершенно разные религии», — говорит Фальк (III, 445).

Но раз государственное устройство и законодательство являются продуктом климата, то они так же неизменны, как климат. Ограниченность метафизического естественно-научного материализма XVIII века толкает Лессинга к мысли о неустранимости различий между государствами, а вместе с тем о неустранимости противоречий, присущих всякому общественному и государственному устройству, даже самому совершенному.

К этому ошибочному выводу Лессинга ведет и свойственный ему, так же как и другим буржуазным просветителям, взгляд на частную собственность как на вечную и естественную основу человеческого общества. Подобно другим просветителям XVIII века, Лессинг критикует общественное неравенство, но в то же время наиболее глубоко причину общественного неравенства — частную собственность — он считает вечной и неизбежной. Это противоречие отчетливо сказывается в диалогах «Эрнст и Фальк». «Пусть вначале все достояние государства будет разделено поровну между гражданами, — говорит Фальк, — равное разделение не продержится на протяжении и двух поколений. Один сумеет употребить свою собственность лучше, чем другой. Один будет вынужден разделить свою менее выгодно помещенную собственность между большим числом потомков, чем другой. Та-

ким образом, будут существовать более богатые и более бедные граждане» (III, 446).

Лессинг вплотную подходит к мысли о том, что для устранения общественного неравенства, войн, различия прав и состояний мало преобразовать один политический строй, что для этого необходимо преобразовать ту социальную организацию, с которой неразрывно связано существование даже самого свободного и демократического буржуазного государства. Однако ограниченность исторического кругозора его времени мешает Лессингу сделать этот вывод, который мог быть сделан только в следующую историческую эпоху.

Когда Фальк спрашивает Эрнста, можно ли надеяться на то, что развитие человечества приведет к такой ступени, на которой каждый человек научится «управлять самим собой» и потребность во внешнем принуждении отпадет, Эрнст выражает свое сомнение в этом. Пороки современного общества и государства представляются Лессингу выражением таких пороков, которые в своей более общей, смягченной форме неизбежно присущи всякому обществу или во всяком случае будут присущи ему еще на протяжении многих веков. Даже в наиболее идеальном обществе «соединение» людей осталось бы всегда связано с их «разделением» на различные нации и состояния, с известным неравенством между ними, утверждает Фальк.

Поэтому конечный вывод диалогов «Эрнст и Фальк» отнюдь не революционен. Как мы уже знаем, масонство в том виде, как оно исторически сложилось, отвергается Лессингом. Но в самой идее содружества образованных умов, принадлежащих к разным национальностям и сословиям, Лессинг видит одно из возможных и необходимых орудий исторического прогресса. В этом — философском — смысле масонство, заявляет Фальк, не имеет ничего общего с масонской организацией, и существование его так же древне, как существование человечества. Если существование национальных, религиозных, сословных различий между людьми, по утверждению Фалька, вечно, а между тем различия эти приносят людям неисчислимы бедствия, то необходимо, чтобы лучшие представители различных национальностей, различных религий и классов объединяли свои действия, стре-

мясь парализовать силу «неотвратимых бедствий, порождаемых государством» (III, 458). В каждом отдельном государстве возможны многочисленные изменения и улучшения, однако эти изменения еще долгое время не устранят наиболее глубоких противоречий общественной жизни. Задача передовых умов — совместная деятельность с целью постепенного смягчения этих противоречий, не устранимых путем революции или политических реформ.

Лессинг предвосхищает в диалогах «Эрнст и Фальк» сильные и слабые стороны всего последующего развития немецкой классической философии и общественной мысли конца XVIII — начала XIX века. Так же, как у Лессинга, мы встречаем у последующих выдающихся представителей немецкой литературы и философии этого периода немало гениальных догадок о противоречиях не только феодальных, но и буржуазных условий жизни, замечательную широту социально-исторического кругозора. Но в то же время, подобно Лессингу, все они считают социальные противоречия не устранимыми революционным путем и возлагают свои главные надежды не на революционное изменение действительности, а на медленный исторический прогресс и моральную пропаганду. Характерно, что Гете в «Годах учения» и «Годах странствия Вильгельма Мейстера» как бы реализует в художественной форме утопию Лессинга о братстве образованных представителей разных сословий, совместно стремящихся устранить те отрицательные последствия, которые порождаются религиозными и социальными различиями. Изображая здесь фантастическое «общество башни», которое незримо следит за воспитанием Вильгельма Мейстера до тех пор, пока герой не оказывается подготовленным к тому, чтобы сознательно воспринять общечеловеческие, гуманистические идеалы своих воспитателей, Гете следует по тому пути, на который вступил Лессинг в диалогах «Эрнст и Фальк».

Глава шестая

ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ ЖИЗНИ. ИСТОРИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ ЛЕССИНГА

1

В июле 1778 года брауншвейгские власти по доносу Геце запретили Лессингу продолжать полемику с его противниками и потребовали от него в будущем подчинения строжайшей цензуре. Но Лессинг решил не сдаваться и продолжать борьбу. Вынужденный прекратить печатание памфлетов против Геце и других защитников богословской схоластики, он избрал для продолжения борьбы другую хорошо знакомую ему форму. Как писал Лессинг дочери автора «Апологии», Элизе Реймарус, 6 сентября 1778 года, он захотел посмотреть, «позволят ли ему свободно проповедовать хотя бы с его старой кафедры — с подмостков театра» (III, 141). Так возникла драматическая поэма «Натан Мудрый», в которой Лессинг оружием художественного слова продолжал свою борьбу за идеалы разума и свободы.

В отличие от большей части предыдущих своих драматических произведений, написанных в прозе, Лессинг в «Натане Мудром» обратился к стихотворной форме. По примеру Шекспира он избрал в качестве наиболее подходящей для трагедии стихотворной формы белый пятистопный ямб (которым за несколько лет до этого уже пытался воспользоваться в Германии, но без успеха, старший современник Лессинга — Клопшток). Разработка этого стиха Лессингом подготовила почву для позднейших стихотворных трагедий Гете и Шиллера периода веймарского классицизма.

Действие драматической поэмы «Натан Мудрый» происходит в конце XII века, в Иерусалиме, в эпоху крестовых походов. О причинах, заставивших Лессинга обратиться к изображению этой эпохи, красноречиво говорит оценка ее, данная в статье VII «Гамбургской драматургии». «Ведь эти самые крестовые походы, затейные интриганской политикой папства, — писал здесь Лессинг, — на деле были рядом самых бесчеловечных гонений, в которых когда-либо был повинен религиозный фанатизм».

Подобно Вольтеру и другим просветителям, Лессинг рассматривал крестовые походы как одно из самых мрачных проявлений кровавой вражды между народами, вызванных религиозной и национальной рознью. Это и побудило Лессинга обратиться в своей последней драме для защиты идей свободы человеческой личности и братства народов к изображению эпохи крестовых походов.

Лессинг положил в основу «Натана Мудрого» ту же мысль, которую он защищал в примечаниях к сочинению Реймаруса, — мысль о том, что единственным реальным содержанием всех религий является нравственное чувство, догматическое же содержание их имеет чисто историческое происхождение и ни в малейшей мере не свидетельствует о превосходстве одной религии над другой. Три главных героя «Натана Мудрого» — арабский султан Саладин, богатый иерусалимский купец-еврей Натан и христианский рыцарь-храмовник (то есть член средневекового рыцарского ордена тамплиеров), прибывший в Иерусалим с войсками крестоносцев, — принадлежат к трем различным народам и религиям, вражда между которыми, возникшая еще в середине века, продолжала бушевать ярким пламенем в эпоху жизни великого немецкого просветителя. В ходе действия драмы Лессинг заставляет своих героев отбросить разделявшие их вначале религиозные и национальные предрассудки, осознать братство, связывающее людей.

Лессинг вводит своих героев в действие стоящими на разных ступенях умственного и нравственного развития (что связано с их различным жизненным опытом). Главный герой поэмы Натан, как мы узнаем из его уст, в молодости, как и остальные действующие лица, не был чужд национальных и религиозных предрассудков. Но

страшная судьба его жены и детей, павших жертвой фанатизма крестоносцев, исцелила Натана от религиозной вражды, научила его — вместо ревнивой и узкой религии его предков — исповедовать идею гуманности и уважения ко всякому человеку, независимо от расы и религиозных убеждений. Взяв после гибели своей семьи на воспитание христианскую девочку и полюбив ее как дочь, Натан воспитывает ее не в духе еврейской или христианской религии, а в духе той же гуманности и свободного отношения к религиозным догмам, какие исповедует он сам.

Таким образом, Натан уже при своем первом появлении на сцене предстает перед зрителем сложившимся человеком, носителем идеалов мудрой человечности и высокого гуманизма. Остальные же персонажи лишь в ходе самого действия, в результате колебаний и внутренней борьбы приходят постепенно к той сияющей вершине, к которой Натана привел долгий и мучительный путь прежних испытаний. При этом пример Натана освещает дорогу другим героям, помогает найти правильный выход из обуревающих их сомнений.

Храмовник и Саладин, как и Натан, стоят во многом выше предрассудков своих соплеменников. Оба они далеки от слепого фанатизма, оба признают, что справедливость, человечность и честность не являются уделом только одной их религии. Саладин мечтает о заключении мира с крестоносцами, который он хотел бы упрочить при помощи браков между своими ближайшими родственниками и родственниками Ричарда Львиное Сердце. Он великодушен и щедр, раздает свои сокровища нищим, не считаясь с тем, сколько остается в казне. Храмовник также неподкупно честен, обладает независимостью и нравственной стойкостью. С негодованием он отвергает предложение патриарха воспользоваться свободой, подаренной ему Саладином (помиловавшим его, когда он был взят в плен), для того чтобы убить султана или передать врагам Саладина сведения о расположении его войск.

Однако и султан и храмовник все же несвободны от тех враждебных чувств по отношению к иноплеменникам и иноверцам, которые были обычны в их эпоху. Саладин, хотя и не без сопротивления, соглашается с предложе-

нием сестры завлечь Натана в ловушку с целью овладеть его богатством. Султан подозревает, что рассказы о мудрости и великодушии Натана — легенда или что великодушие это — искусная ширма для ловкого и оборотливого купца. Почти так же рассуждает храмовник. Познакомившись с Натаном, храмовник поражен его гуманностью. Но он начинает подозревать Натана в обмане и своекорыстии, как только его чувство к дочери Натана, Рэхе, спасенной рыцарем из огня, наталкивается на непонятную для него осторожность Натана (осторожность, вызванную в действительности опасением Натана, позднее подтверждающимся, что храмовник — брат Рэхи). Отправляясь жаловаться на Натана сперва к патриарху, а затем к султану, храмовник едва не навлекает на Натана тяжелое и незаслуженное наказание.

Философское зерно «Натана Мудрого» составляет притча о трех кольцах, вложенная Лессингом в уста главного героя. Рассказ последнего, обращенный к султану (д. III, явл. 7), образует кульминацию драмы: выслушав рассказанную Натаном притчу, Саладин отказывается от своих несправедливых подозрений. Мудрая человечность Натана с этого момента постепенно одерживает победу над недоверием султана и храмовника.

Создавая притчу о трех кольцах, Лессинг воспользовался новеллой Боккаччо («Декамерон», день первый, новелла III), который в свою очередь почерпнул остов этой новеллы из более раннего источника — средневекового сборника «Сто древних новелл». Сложившаяся в конце средних веков притча о трех кольцах, в которой в образе трех колец изображаются три религии — христианская, магометанская и иудейская — и при этом доказывается их равенство между собой, отразила пробуждение пылливой гуманистической мысли, выступавшей против религиозной нетерпимости и отупляющего догматизма средневековой церкви.

Обращаясь в борьбе с религиозным гнетом своей эпохи к новелле Боккаччо, Лессинг как бы подчеркивал глубокую связь между свободолобивой мыслью эпохи Возрождения и передовыми идеями просветителей. Но Лессинг не ограничился простым пересказом новеллы Боккаччо, а создал на ее основе нечто новое, значительно

более глубокое. Его обработка притчи о трех кольцах отражает не только то, что объединяет идеи просветителей XVIII века с гуманистической мыслью Возрождения, но и новый вклад в борьбу с церковью, который был сделан эпохой Просвещения.

В новелле Боккаччо еврей Мельхиседек в ответ на вопрос Саладина, какая из трех религий — христианская, мусульманская или иудейская — истинна, рассказывает Саладину об отце, происходившем из рода, в котором от поколения к поколению старшему сыну и наследнику передавался драгоценный перстень. Имея трех сыновей, которых он одинаково любил, отец заказал еще два перстня, совершенно подобных первому, и перед смертью вручил каждому из сыновей по кольцу. После смерти отца никто не смог различить, какой из этих трех перстней был древнейшим. Так же обстоит дело и с религиями, утверждает Боккаччо: все они заслуживают равного уважения и ни одна не может претендовать на то, чтобы считаться людьми более истинной, чем другие.

Сохранив канву новеллы Боккаччо, Лессинг внес в старинную притчу новые мотивы, значительно изменившие ее смысл. Если Боккаччо ограничивается выводом о равенстве трех религий, то Лессинга один этот вывод уже не удовлетворяет. Родовой перстень, о котором повествует притча, Натан наделяет чудесным свойством — делать своего обладателя любимым и почитаемым всеми людьми. После смерти отца братья приходят к судье, и каждый из них утверждает, что его кольцо — истинное. Тогда судья заявляет, что все они обманщики, ибо ни одного из них обладание родовым перстнем не сделало любимым другими. Пусть каждый из братьев благородными делами, гуманным и миролюбивым образом мысли, всей своей жизнью докажет свое право на любовь и уважение окружающих, — тогда, по прошествии тысячелетий, человечество сможет рассудить, какой из них достоин наибольшего уважения:

Быть может, ваш отец не захотел,
Чтоб воцарилась в роде тирания
От перстня *одного*. Он вас любил,
Как видно, равно всех; не потому ли
Он не решился двух из вас обидеть
На пользу одному? Так подражайте ж

Отцу в любви, и строго неподкупной
И чуждой предрассудков. Силу перстня,
Какой кому вручен, друг перед другом
Наперерыв старайтесь обнаружить...
И если та же сила неизменно
Проявится и на потомках ваших, —
Зову их через тысячи веков
Предстать пред этим местом. Здесь тогда
Другой судья — меня мудрее — будет.
Он скажет приговор...

(Пер. В. Лихачева.)

Итак, не кольца, не религии, а убеждения и поступки — вот что, по Лессингу, должно служить подлинным мерилom при оценке как отдельного человека, так и целых народов. Задача каждого из народов заключается не в том, чтобы, опираясь на свою религию или другие исторические особенности, претендовать на превосходство перед другими народами, а в том, чтобы мирно сотрудничать с другими народами и при этом своим деятельным служением идеалам гуманизма и прогресса стараться заслужить любовь и уважение всего человечества. Каждый из народов-братьев должен принести на суд истории свои дела, должен завоевать уважение других народов своей жизнью, своей борьбой за передовые идеалы человечества, своим стремлением способствовать общему подъему жизни и культуры.

Идея братства между народами выражена Лессингом не только в притче о трех кольцах, но и положена в основу всей драмы. В эпилоге оказывается, что все герои ее, разделенные религиями и порожденными этими религиями предубеждениями, сами не зная того, связаны родственными узами: попавший в руки Натана молитвенник окончательно убеждает его, что Рэха и храмовник — брат и сестра и что оба они — дети умершего любимого брата Саладина, Ассада. Герои, встретившиеся в начале драмы врагами, в эпилоге встречаются вновь для того, чтобы узнать о своем родстве и обнять друг друга. Эта встреча в эпилоге драмы представителей трех различных религий в качестве родственников, примирившихся между собой, связанных чувствами любви и взаимного уважения, символически выражает мысль великого немецкого просветителя об истинном единстве челове-

ской культуры, героическую мечту Лессинга о грядущем братстве народов.

Выступая с пропагандой идей веротерпимости и братства народов, Лессинг проповедует огнюдь не ту пассивную, безразличную терпимость, которая отрицает необходимость борьбы со злом и угнетением. Лессинг проповедует терпимость, но это не бесстрастная терпимость к злу, не безучастное отношение к реакции, к фанатизму, к тем, кто разжигает реакционный национализм и вражду народов, а горячий призыв активно бороться с ними для того, чтобы содействовать сотрудничеству между народами, их свободному развитию.

Буржуазные биографы Лессинга никогда не могли простить ему той силы любви и ненависти, которая ярко проявилась в «Натане Мудром». В лице иерусалимского патриарха Лессинг с подлинно плебейской ненавистью изобразил сытых и самодовольных князей католической и протестантской церкви своего времени — тех душеителей свободы мысли, ревнителей жестокого гнета и густого духовного мрака, против которых боролись просветители XVIII века. Упитанный, румяный, в пышных одеждах, с пальцами, унизанными перстнями, патриарх предстает перед читателем в качестве воплощения нравственного цинизма, фанатической ненависти к простому человеку, холодного и расчетливого коварства. Черствый и бессердечный, он не признает нравственных обязательств и руководствуется лишь одной целью — увеличения власти, могущества и богатства церкви, безграничного владычества ее над разумом и совестью людей, которых он хотел бы превратить в слепые, послушные орудия идей религиозного фанатизма и взаимной вражды.

Вложенная Лессингом в уста патриарха проповедь духовного порабощения, религиозной и национальной розни, жестокого преследования инакомыслящих вызывают негодование не только у храмовника, Саладина, Натана. Одним из важных в философском отношении лиц драмы является послушник, который противопоставлен Лессингом патриарху. В лице послушника Лессинг изображает представителя той массы честных верующих людей, которые, хотя они не могут возвыситься над традиционными взглядами и верованиями, в то же время проникнуты в душе здоровыми нравственными убежде-

ниями, свойственными простому человеку. Вынужденный служить во дворце патриарха, послушник осуждает патриарха за его жестокость и коварство, не может скрыть своей радости, когда храмовник отказывается служить орудием планов патриарха, помогает Натану обезопасить себя от его гнева. В противоположность патриарху, послушник, как носитель идеалов простых людей, тяготеет не к вражде, а к миру с людьми других убеждений, если только люди эти сами честны и справедливы. Натан и храмовник, несмотря на свое религиозное свободомыслие, ближе послушнику, чем патриарх, который является официальным ревнителем веры, потому что оба они — честные и бескорыстные люди, готовые прийти на помощь нуждающемуся человеку, ненавидящие ту несправедливость, которую поддерживают и насаждают князья церкви. Выступая против церкви как орудия материального и духовного угнетения, Лессинг отделяет, таким образом, от князей церкви массу простых верующих людей, в которых он видит потенциальных союзников просветительного движения, так как убежден в их инстинктивной преданности справедливым демократическим требованиям.

Хотя центральное место в «Натане Мудром» занимают вопросы борьбы с духовным гнетом церкви, религиозным и национальным неравенством, Лессинг затрагивает в своей последней драме и некоторые другие вопросы социальной жизни. С этой точки зрения не менее значительную роль, чем послушник, в драме играет другой персонаж второго плана — дервиш Аль-Гафи. Аль-Гафи служит казначеем у Саладина, причем в обязанности его входит не только собирать сокровища султана, но и раздавать их нищим и беднякам. Приглашая Аль-Гафи к себе на службу, великодушный султан польстил ему, заметив, что Аль-Гафи, как дервиш, по собственному опыту знает нужды нищих, а потому лучше всякого другого сможет им помочь. Однако служба убеждает Аль-Гафи, что попытка султана обеспечить бедняков путем раздачи им милостыни — пустая затея. И дело не только в том, что деньги при этом попадают в руки богатей и мошенников. Для того чтобы накормить одних, султан должен разорять других, взывая со своих подданных в виде налогов то, что он затем раздает нищим. Таким

образом, самая щедрая благотворительность монарха покоится на несправедливости. Убедившись в этом, Аль-Гафи покидает двор Саладина и отправляется искать блаженную жизнь среди мудрецов на берегах Ганга.

Образ Аль-Гафи тесно связан с теми глубокими размышлениями Лессинга о противоречивой природе государства, которые получили отражение в диалогах «Эрнст и Фальк». Подобно героям этих диалогов, Аль-Гафи приходит к выводу, что даже самое лучшее государство не свободно от внутренних противоречий. Полную свободу человек, по его мнению, может найти, лишь отказавшись от всех преимуществ культуры, которые составляют оборотную сторону ее недостатков. Вот почему Аль-Гафи предпочитает жизнь нищего своему положению при дворе Саладина. Жизнь дервиша позволяет ему сохранить ту свободу, нравственную независимость, спокойное равновесие духа, веселую невозмутимость, которых лишены люди, хотя и пользующиеся преимуществами культуры, но вместе с тем знакомые и со всеми порождаемыми ею противоречиями.

Иной путь, также намеченный в диалогах «Эрнст и Фальк», избирают Натан, Саладин, храмовник и другие главные герои Лессинга. В сближении их получает свое воплощение та мечта о союзе лучших представителей различных народов и состояний, стремящихся путем совместного труда уничтожить отрицательные последствия развития культуры, которая лежит в основе названных диалогов Лессинга. Не случайно герои «Натана Мудрого» не только принадлежат к различным народам и религиям, но и занимают различное положение на социальной лестнице. В сближении великодушного султана Саладина и мудрого купца Натана, благородного рыцаря-храмовника и наивного, но честного слуги-послушника выражена мысль Лессинга о союзе лучших людей не только различных национальностей и вероисповедания, но и различного социального положения, воодушевленных единым гуманистическим идеалом, перед лицом которого разделяющие их общественные условности теряют свою силу.

При всей смелости борьбы Лессинга за свободу и равенство людей, нашедшей свое выражение в «Натане Мудром», и при всем величии гуманистической утопии,

завершающей эту драматическую поэму, в ней получила отражение также и отвлеченность положительных идеалов великого писателя. Призывая к борьбе против тех, кто сеет религиозную вражду и национальную рознь, Лессинг главные свои надежды возлагает на убеждение и на силу благородного личного примера. Как все просветители XVIII века, Лессинг не понимал еще, что религиозная нетерпимость и национальное угнетение являются формами социального гнета, что они могут быть уничтожены лишь вместе с уничтожением разделения человечества на классы угнетенных и угнетателей. Лессингу казалось, что религиозный фанатизм и социальная рознь поддерживаются главным образом неправильным пониманием людьми своих истинных интересов, недостаточно высоким уровнем развития их сознания, а не материальными интересами господствующих классов. Эти абстрактные черты просветительных идеалов Лессинга явственно проступают в эпилоге «Натана Мудрого».

И все же «Натан Мудрый» — наиболее насыщенное философской мыслью, наиболее масштабное и монументальное из драматических произведений Лессинга. Лессингу в наибольшей степени удалось здесь подняться над уровнем мешанской, семейно-бытовой драматургии XVIII века и создать произведение высокого идейного пафоса и гуманистического звучания. Форма исторической драмы позволила Лессингу поставить в «Натане Мудром» великие вопросы исторического и культурного развития человечества и попытаться дать на них свой ответ. В этом смысле от «Натана Мудрого» ведет прямая дорога к величайшему произведению всей немецкой классической литературы конца XVIII — начала XIX века — к «Фаусту» Гете, который, как и «Натан Мудрый», является не столько драматическим произведением, сколько философской поэмой в драматической форме.

Правда, масштабность в «Натане Мудром» достигнута в значительной мере (как и во второй части «Фауста») лишь благодаря символической условности, в результате отхода от той реалистической конкретности в изображении человеческих характеров и обстановки, которые производят на нас такое живое и неотразимое действие в предшествующих драмах Лессинга. Историческая обстановка, костюмы, положение, занимаемое геро-

ями в обществе, низведены здесь до степени условных полусказочных аксессуаров, лишь слабо связанных с философским, символическим смыслом драмы. То, что Саладин — султан, а Натан — купец, то, что герои живут в средние века, а не в новое время, — все это составляет лишь внешнюю канву, через которую просвечивает философско-символическое зерно драмы. Характеры героев в «Натане Мудром» не определяются их жизненным положением, а в развитии действия главную роль играет столкновение случайностей, восходящее к легендарно-сказочным средневековым мотивам и новеллистике Возрождения.

И, однако, было бы неверным полностью отрицать наличие в «Натане Мудром» жизненной, реалистической основы, без которой последняя драма Лессинга никогда не произвела бы в чтении и на сцене того сильного впечатления, которое она производит в действительности. Эта жизненная основа драмы заключается в том, что в «Натане Мудром», как и в других произведениях Лессинга, в образах главных героев ярко и сильно отражены черты передовых людей эпохи Просвещения. Конечно, в Натане Мудром, если рассматривать его как образ средневекового купца, много условного. Но этим условным моментом содержание образа Натана не исчерпывается. Мысли и чувства Натана — это пластически воспроизведенные мысли и чувства не одного Лессинга, но многих лучших людей эпохи Просвещения. Условные как исторические персонажи, образы «Натана Мудрого» перестают быть условными, приобретают жизненный, драматически выразительный характер как воплощение мыслей и чувств людей эпохи самого Лессинга, выражение их жизненных сомнений, их борьбы, их исканий и идеалов. В этом — причина того могучего воздействия, которое драматическая поэма Лессинга всегда оказывала и продолжает оказывать в наше время не только в Германии, но и за ее пределами.

После смерти Лессинга «Натан Мудрый» рассматривался лучшими людьми Германии как духовное завещание великого писателя немецкому народу — завещание, призывающее народ Германии жить в мире с другими народами, уважать их культуру и человеческие права, деятельно стремиться к осуществлению гуманистических

и демократических идеалов великого просветителя. Именно так понимал значение драматической поэмы Лессинга Гете, вместе с Шиллером подготовивший постановку «Натана Мудрого» на сцене веймарского театра 28 ноября 1801 года. В связи с этой постановкой Гете писал: «Пусть же известный рассказ, счастливо представленный, напоминает немецкой публике на вечные времена, что ее призывают в театр не для того только, чтобы смотреть, но также чтобы слушать и воспринимать. И пусть выраженное в ней чувство терпимости и сожаления навсегда останется народу священным и дорогим».

Лессинг высказывал сомнение в том, что в его время в Германии найдется театр, который осмелится поставить его драматическую поэму. Первая постановка «Натана Мудрого» была осуществлена 14 апреля 1783 года в Берлине известным актером и театральным антрепренером Деббелином, однако выдержала лишь три представления, так как власти и берлинское бюргерство отнеслись к ней одинаково холодно. Только постановка, осуществленная Гете и Шиллером в Веймаре, проложила для «Натана Мудрого» дорогу на сцену и прочно утвердила его в репертуаре немецкого театра. Начиная с Фридриха Людвига Шмидта (1801) и Августа Иффланда (1802), роль Натана исполняли крупнейшие драматические актеры Германии XIX и начала XX века. Несмотря на то, что в Баварии и многих других немецких землях (а также в Австрии) пьеса на протяжении почти всего XIX века ставилась с цензурными урезками и искажениями (так, при постановке «Натана» в гнезде католической реакции — Мюнхене — в 1814 году цензурой была вычеркнута целиком фигура патриарха), драма имела огромный успех и стала одной из популярнейших пьес немецкого классического репертуара.

Лессинг мечтал о свободном развитии, о равенстве и братстве народов. В условиях юнкерской и буржуазной Германии эти идеалы великого немецкого просветителя не могли получить своего осуществления. Только в наши дни в Германской Демократической Республике осуществляются чаяния Лессинга и других великих людей немецкого народа. Борясь за создание новой, демократической Германии, желающей жить в мире и дружбе с дру-

гими народами, рабочий класс и трудящиеся массы ГДР выступают в качестве хранителей и наследников лучших заветов немецкой классической литературы и гуманистической мысли.

Немецкие фашисты, злобно издевавшиеся над идеалами великого немецкого просветителя, запретили «Натана Мудрого». После освобождения Берлина Советской Армией «Натан Мудрый» был первым произведением немецкой классической драматургии, поставленным в столице Германии. Возобновленная прогрессивными немецкими актерами в восстановленном летом 1945 года драматическом театре им. М. Рейнгардта с замечательным актером П. Вегенером в главной роли, драматическая поэма Лессинга обрела в Германской Демократической Республике новую жизнь, воспитывая в сердцах немецкой молодежи гуманистические идеалы и миролюбивые стремления.

2

«Натан Мудрый» был последним поэтическим произведением Лессинга. Материальные лишения, клевета, годы борьбы и испытаний подорвали здоровье великого немецкого просветителя. Лишенный общественной трибуны, задыхавшийся в душной атмосфере Брауншвейгского герцогства, окруженный реакционными попами и трусливыми филистерами, которые никогда не могли простить Лессингу его борьбу с религией и нападки на священное писание, Лессинг мучительно переживал свое духовное одиночество, отсутствие настоящих друзей и единомышленников. Связи с друзьями молодости — Мендельсоном, Николаи, Рамлером, далеко отстававшими в своем развитии от Лессинга, становились с годами все менее близкими, а новое поколение во главе с Гердером и Гете, несмотря на огромное уважение, которое оно питало к великому немецкому просветителю, двигалось по пути, который, как мы уже знаем, встречал со стороны Лессинга далеко не полное одобрение. Народные массы Германии оставались неподвижными, а немецкое бюргерство продолжало сохранять верность тому духу компромисса с абсолютизмом, с которым всю свою

жизнь боролся Лессинг. В последние годы жизни Лессинг много болеет, жалуется в письмах на потерю сил и работоспособности, на невыносимую обстановку жизни в Вольфенбюттеле; лишь посещения старых друзей и общение с детьми Евы Кениг от первого брака, воспитывавшимися в доме Лессинга, скрашивают его последние дни. 15 февраля 1781 года Лессинг умер, окруженный клеветой и ненавистью реакционеров и оплаканный всеми великими умами Германии своего времени.

Лессинг является одним из самых великих и передовых деятелей в истории Германии. Его имя принадлежит в равной степени истории немецкой литературы и общественной мысли, философии и языка. В каждой из важнейших областей немецкой национальной культуры своей эпохи Лессинг сумел сказать новое слово, оставить след своего огромного ума и творческой энергии. Обогатив национальную культуру немецкого народа, Лессинг вместе с тем сделал прочный вклад в мировую культуру, внес свою лепту в сокровищницу идей и художественного опыта всего прогрессивного человечества.

Сложившись как человек и мыслитель в условиях раздробленной на бесчисленное количество карликовых феодальных монархий и княжеств Германии XVIII века, Лессинг всю свою жизнь был страстным врагом местного — саксонского, прусского, вюртембергского — патриотизма». В борьбе с раздробленностью политических и экономических интересов немецкого бюргерства своей эпохи Лессинг защищал общие национальные интересы немецкого народа, пропагандировал идею создания единой немецкой национальной литературы и театра, идею мирного сближения и объединения различных областей Германии.

Страстно борясь за национальную самобытность немецкой культуры, за освобождение ее от чуждых влияний, за развитие народно-демократических традиций немецкой литературы и театра, Лессинг был в то же время пламенным защитником идеи сотрудничества и братства народов. Лессинг постоянно подчеркивал в своих сочинениях, что он борется не с французской культурой, а с фрейцузской придворной поэзией и театром, давшими классическое выражение идей и нравов дворянско-аристократического общества эпохи абсолютизма. Лессинг

относился с большим уважением к французским просветителям и вообще к демократической культуре Франции. Он ценил комедии Мольера, горячо любил Дидро, драмы которого перевел на немецкий язык. Критикуя классицистические трагедии Вольтера, Лессинг преклонялся перед Вольтером — гуманистом и борцом против феодализма.

Такой же характер носило отношение Лессинга к другим народам. Огромной заслугой великого немецкого просветителя была его борьба против угнетенного положения евреев в Германии. Лессинг был одним из первых великих людей Германии, который понял, что угнетение евреев и вообще национальная и религиозная рознь наносили одинаковый вред как евреям и другим угнетенным в Германии XVIII века народам, так и самим немцам, препятствовали их материальному и духовному освобождению из-под власти самодержавия и церкви.

Ясный революционный ум Лессинга, его отвращение ко всяким компромиссам с реакцией, пламенная ненависть к политическому и духовному порабощению человека, глубокая вера писателя в простых людей делают сочинения великого немецкого просветителя живым источником демократического просвещения для современной немецкой молодежи.

Огромное значение для немецкого народа имела борьба Лессинга с религиозной догматикой и полусредневековой богословской схоластикой его эпохи. Полемика Лессинга с Геце и другими церковниками расчистила путь для развития немецкой классической философии, подготовила почву для критического исследования вопросов истории религии, для возникновения научной критики евангелия и христианства в Германии. Еще гегельянец Давид Фридрих Штраус, один из создателей немецкой буржуазной школы критики религии, указал на то, что работы Лессинга явились исходным пунктом для всей деятельности этой школы, а Чернышевский справедливо отметил тесную связь между философскими взглядами Лессинга и «Сущностью христианства» Фейербаха.

«Энергический» Лессинг (как его называл Белинский) был великим «пролагателем путей» не только

в области религии и философии, но и в области литературы и искусства, где его исторические заслуги перед прогрессивной культурой Германии особенно велики. Без борьбы Лессинга против литературного угодничества и холопства, без его критики Готшеда и французского классицизма, защиты Шекспира в «Литературных письмах», без «Лаокоона» и «Гамбургской драматургии» немецкой литературе понадобилось бы много десятилетий, для того чтобы от Готшеда и швейцарцев подняться к Гердеру и Гете, к Шиллеру и Гельдерлину. «Он доставил немецкой литературе силу быть средоточием народной жизни и указал ей прямой путь, он ускорил тем развитие своего народа», — писал Н. Г. Чернышевский о Лессинге.¹

Лессинг выступил в своих эстетических сочинениях как смелый борец за реализм, за идейное и правдивое демократическое искусство. Вопросы искусства и литературы он неразрывно связал с вопросами реальной жизни, борьбу за обновление литературы — с борьбой против абсолютизма и сословности, против тирании духовных и светских князей, со стремлением к сплочению и объединению всех здоровых сил немецкой национальной культуры. Во всей своей деятельности Лессинг руководствовался, подобно другим представителям революционной буржуазной демократии XVIII века, идеей равенства людей. В «Гамбургской драматургии» он горячо восстал против утверждения, «будто есть меньшинство, созданное из какого-то более ценного материала, чем все прочие» (статья LXVIII).

Вопросы, поднятые Лессингом в его борьбе за создание в Германии реалистической литературы и театра, продолжают сохранять свое живое значение для нашего времени. Подмена живого действия холодными и мертвыми описаниями, отвлеченная идеализация жизни, релятивистское отрицание законов искусства и проповедь неограниченной «свободы творчества» — все эти отрицательные явления искусства и эстетики, против которых боролся Лессинг, остаются и в наши дни серьезными врагами передового реалистического искусства. Изучение

¹ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. IV, Гослитиздат, М., 1948, стр. 72.

«Лаокоона» и «Гамбургской драматургии» дает очень много поэтому не только для понимания центральных вопросов борьбы в литературе и живописи XVIII века. Проблемы, поставленные Лессингом, очень важны и для современного реалистического искусства, стремящегося к действенному изображению общественной борьбы, драматических конфликтов и человеческих коллизий нашей эпохи. Теория марксизма помогает найти для этих проблем новое, более глубокое решение, преодолеть те противоречия в решении основных вопросов искусства, которые были свойственны взглядам просветителей XVIII века вследствие исторической ограниченности их времени.

Реакционные буржуазные художники и теоретики искусства в наши дни нередко лишают искусство и литературу всякого жизненного содержания. Они не только отрицают объективный характер законов искусства, утверждая, что единственным законом для художника является его субъективное «видение мира» и его «воля к форме», но и нивелируют различия между отдельными искусствами, пропагандируют «абстрактную» живопись, «абстрактную» музыку, лишенные связи с телесным миром, с движением и развитием действительности, с идеями и чувствами общественного человека. В противоположность жрецам различных направлений современного буржуазного идеализма в эстетике, Лессинг стремился раскрыть специфические особенности различных искусств, для того чтобы еще сильнее укрепить их связь с жизнью. Вот почему учение Лессинга о законах живописи и поэзии, его анализ вопросов драматургии не только не потеряли своего значения для современности, но приобрели особенную актуальность: они являются серьезным оружием в борьбе против анархических тенденций, воинствующего субъективизма и формализма реакционно-буржуазной эстетики, искусства, литературы.

По своей художественной силе и действенности лица, созданные Лессингом, не могут сравниться с образами Гете и Шиллера. И все же лучшие драмы Лессинга — «Минна фон Барнхельм», «Эмилия Галотти» и «Натан Мудрый» — останутся навсегда классическими образцами высокоидейной гуманистической драматургии, в которых отразился огромный ум их создателя, его мудрая

человечность, свойственный Лессингу дух борца, глубокое понимание законов сцены.

Лессинг склонен был довольно низко оценивать свой поэтический талант. История опровергла эту преувеличенно скромную самооценку. Три шедевра Лессинга-драматурга — «Минна фон Барнхельм», «Эмилия Галотти» и «Натан Мудрый» — заняли место подле великих произведений Гете и Шиллера, а «Минна фон Барнхельм» остается до сих пор лучшей в немецкой литературе комедией, с которой по художественной силе и яркости до некоторой степени можно сопоставить лишь «Разбитую кружку» Клейста.

Лессинг — драматург и теоретик театра выступил в эпоху, когда первый классический период истории европейской драмы, отмеченный именами Шекспира, великих испанских и французских драматургов XVII века, остался позади. Как показали Маркс и Энгельс, расцвет трагедии в XVII веке не был случайным явлением: он отражал ту всемирно-историческую фазу в развитии человечества, когда «старый порядок» был, по выражению Маркса, «существующей испокон веку властью мира» и гибель его объективно носила трагический характер.¹ Герои Шекспира и его современников были людьми героического закала. Сталкиваясь лицом к лицу с новыми; возникавшими в ту эпоху буржуазными условиями жизни, они — в силу прямодушия и цельности характера — оказываются бессильны в борьбе с лукавством, злобой и коварством буржуазного мира.

Как и другие драматурги-просветители, Лессинг уже не мог воспользоваться для выражения жизненных коллизий своего времени теми формами трагедии, которые создала предшествующая история. Своим героем Лессинг делает уже не «титана» Возрождения, не героическую личность шекспировского масштаба (сложившуюся в эпоху, которая не знала буржуазного разделения труда), а обычного буржуазного человека, созданного послешекспировской эпохой. Этот новый человек — герой буржуазного романа и драмы XVIII века — был человеком иного склада, чем герои Шекспира и даже герои

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, издание 2-е, т. 1, стр. 418.

классицистических трагедий XVII века. Обычной ареной его деятельности была не публичная, а «частная» жизнь в домашнем, семейном кругу. Но, в отличие от создателей буржуазного семейного романа и семейно-бытовой драмы XVIII века, — романа и драмы, чуждых, как правило, трагического содержания, Лессинг попытался найти величественные и трагические мотивы в жизни немецкого бюргера своего времени, в его столкновениях с гнетом абсолютизма, религиозной нетерпимостью, моральной испорченностью общества. Благодаря этому Лессинг явился важнейшим предшественником новой, шекспировской драмы, которая получила дальнейшее развитие в Германии в драматургии Гете и Шиллера.

В лице Сары Сампсон, Эмили и Одоардо Галотти, Натана Мудрого Лессинг выдвинул тип трагического героя, величие которого заключается не в титаническом масштабе натуры, а в чувстве социального долга и верности нравственным принципам. В отличие от героев Шекспира, герои Лессинга — обыкновенные бюргеры, плоть от плоти немецкого бюргерства своего времени. Одоардо и Натан — образцовые отцы семейства, Сара Сампсон, Эмилия и Рэха — честные и преданные своему долгу бюргерские девушки. Но при всей своей обыденности и даже прозаичности, они являются в то же время носителями возвышенных, гуманных чувств и идеалов, сообщающих им силу и стойкость, позволяющих в борьбе подняться до большой нравственной высоты.

Многие историки литературы видели слабость Лессинга в том, что при свойственном ему преклонении перед Шекспиром он в своем собственном творчестве драматурга исходил из традиций буржуазной драмы, а не из подражания Шекспиру. Однако, как показал пример таких немецких драматургов XVIII века, как Лейзевиц или Клиггер, в этом сказался скорее здоровый инстинкт Лессинга, а не его ограниченность. Если Вольтер в своих трагедиях пытался воспользоваться для изображения жизненных характеров и коллизий нового, буржуазного мира величественной формой классицистической трагедии, то драматурги «Бури и натиска» прибегли для этой же цели к образам и технике шекспировской драмы. При

этом в обоих случаях отчетливо проявилось противоречие между формой и содержанием драмы. Трагедии поэтов «Бури и натиска» лишены трагической глубины, а их героям-индивидуалистам не хватает истинного величия, несмотря на субъективное стремление драматургов поставить их на ходули.

Принципы шекспировской драматургии могли быть плодотворно усвоены драматургами конца XVIII и начала XIX веков лишь в исторической драме. Это показал еще при жизни Лессинга молодой Гете в «Геце фон Берлихингене». Лессинг же даже в «Натане Мудром», несмотря на то, что действие этой драмы приурочено к эпохе крестовых походов, еще не ставил перед собой задач исторического драматурга. Он стремился воплотить в своих драмах людей и проблемы своей эпохи, — вот почему принципы буржуазной драмы оставались более близкими для него, чем специфические черты шекспировской трагедии.

Драматургия Гете и Шиллера, явившаяся в истории немецкой классической драмы следующим этапом после Лессинга и знаменовавшая огромный шаг вперед в смысле приближения немецкой драмы к исторической проблематике шекспировского театра, была обязана Лессингу гораздо большим, чем Лейзевицу и Клинггеру. Драмы уже молодых Гете и Шиллера, как и «Эмилия Галотти», — драмы идей, что резко отличает их от всех других произведений, связанных с «Бурей и натиском». Не особый, сверхчеловеческий масштаб героев, а борьба идей и нравственных принципов составляет подлинную сердцевину этих драм.

Драмы Лессинга и Дидро стоят в начале нового периода в развитии европейской драмы, начинающегося с конца XVIII века и продолжающегося до Ибсена и Гауптмана. Это — период реалистической идейной и социальной драматургии, которая должна была в процессе своего развития создать для себя не только новое содержание, но и соответствующую ему новую сценическую форму. Борьба Дидро и Лессинга с театром классицизма, их теория реалистической буржуазной драмы, как и созданные ими драматургические образцы, имели большое значение не только для литературно-общественной борьбы конца XVIII века, но и для утверждения принци-

пов всей идейной реалистической драматургии последующего периода.

Как вся драматургия XVIII века, драмы Лессинга несвободны от известного отпечатка рационализма, который присущ поэзии и философии этой эпохи. Однако было бы неверным, по примеру Фридриха Шлегеля и других романтиков, делать отсюда вывод о «непоэтичности» драм Лессинга и просветителей вообще. Как прекрасно поняли еще русские революционные демократы, разум в лучших образцах просветительской литературы XVIII века — это не холодное, абстрактное, мертвящее начало, каким его нередко изображают вплоть до нашего времени реакционные зарубежные искусствоведы и литературоведы, а горячая, полная энергии и силы творческая страсть. Такой разум имеет свою поэзию, не менее могучую и захватывающую, чем поэзия сердца.

Драмы Лессинга занимают в развитии передовой драматургии XVIII века особое место. Так же как во Франции Дидро, Лессинг лучше других просветителей понял слабые стороны классицистической трагедии XVII века. Он последовательно боролся за демократизацию драматической формы, за обогащение ее динамикой человеческих индивидуальных характеров и страстей, за изображение в театре противоречий и конфликтов реальной жизни. В то же время, как мы знаем, Лессинга не удовлетворяла семейно-бытовая буржуазная драма с ее узким горизонтом, ограниченным радостями и страданиями «частной», домашней жизни. Выдвигая идеал соединения в драме «человеческого» с «героическим», Лессинг смог в своих лучших произведениях достигнуть, по сравнению с другими драматургами-просветителями, более глубокого и органического объединения того, что Энгельс называл «реалистическим» и «идеальным» началами драматургии, сочетать на сцене жизненную простоту, естественность, многосторонность характеров героев, живость действия с постановкой больших национальных и политических проблем.

Минна фон Барнхельм, Телльхейм, Эмилия Галотти принадлежат к самым индивидуальным и живым образам драматургии XVIII века. В их переживаниях и судьбе нашла свое отражение повседневная жизнь

немецкого бюргерства эпохи Лессинга. И в то же время Лессинг сумел связать их личную судьбу с общим положением немецкого народа в XVIII веке, сделать их личную драму выражением больших национально-исторических проблем. Вопросы, которые встают в «Минне фон Барнхельм» и «Эмилии Галотти» перед главными героями, — это вопросы их личной жизни, вопросы о том, как должны Телльхейм и Минна реагировать на обрушившуюся на них несправедливость, как должна Эмилия Галотти отвечать на насилие монарха. Но, решая эти личные вопросы, герои Лессинга вместе с тем решают более общий вопрос — как должен вести себя человек, оказавшийся в одинаковом с ними положении. Решения, принимаемые ими, имеют огромное обобщающее значение, ибо их пример учит демократического зрителя тому, как он должен подходить к решению вопросов своей собственной жизни и своего политического самоопределения.

Не случайно «Эмилия Галотти» оказалась самой живой просветительной трагедией XVIII века, которая пережила свою эпоху и до сих пор прочно входит в мировой сценический репертуар, в то время как трагедии Вольтера и других просветителей перестали ставиться на сцене. Было бы неправильно объяснять эту более счастливую судьбу, выпавшую на долю «Эмилии Галотти», большим талантом Лессинга-драматурга или идейным превосходством его трагедии. Напротив, по смелости революционной мысли «Эмилия Галотти» уступает многим трагедиям Вольтера, а художественный талант автора «Занри» и «Магомета» не нуждается в доказательствах. Но заслуга Лессинга состоит в том, что, в отличие от Вольтера, он смог сочетать в своей трагедии непосредственную жизненную убедительность, реалистическую свежесть и правдивость изображения, типичность характеров и обстоятельств с высоким идейным напряжением и гуманистическим пафосом. В слиянии этих двух начал, столь редко встречающихся в драматургии эпохи Просвещения, секрет того живого воздействия, которое драматические шедевры Лессинга сохраняют для зрителя наших дней. В создании комедии эпоха Просвещения была счастливее, чем в трагедии, но и здесь «Минна фон

Бархельм» занимает место рядом с лучшими образцами французской и английской комедии XVIII века, уступая лишь немногим из них (например, бессмертным комедиям Шеридана или Бомарше).

Одним из крупнейших достоинств драм Лессинга является простота и чеканность их художественной формы. Борясь с декламационно-риторическим стилем драматургии классицизма, Лессинг в то же время учился у античных драматургов и поэтов XVII века ясности, мотивированности и законченности драматической композиции, афористической отточенности стиля и языка. «Наибольшая ясность была для меня всегда и наивысшей красотой», — говорил по этому поводу сам Лессинг. В «Эмилии Галотти» Лессинг дал классический пример драмы, где нет ни одного лишнего события и в то же время нет ни одного события немотивированного, так что каждое последующее звено в развитии действия с логической неизбежностью вытекает из предыдущего. Экспозиция «Минны фон Бархельм» и «Эмилии Галотти», такие сцены, как первое появление Эмилии, диалог Одоардо Галотти и Орсины в четвертом акте, принадлежат к выдающимся образцам мировой драматургии. Величайшая скупость деталей сочетается здесь с предельной выразительностью. Дарование Лессинга-баснописца, создателя многочисленных остроумных эпиграмм, не покидает писателя и в его драмах. Повсюду в них просвечивает необыкновенный ум их создателя, отражающийся в блестящих и метких характеристиках, точных и сжатых афористических определениях, вкладываемых писателем в уста персонажей.

Воздействие Лессинга на передовую мысль и литературу Германии было всегда исключительно велико. Личность Лессинга, его несгибаемый характер, цельность его жизни, от начала до конца посвященной борьбе за свободу и духовное пробуждение немецкого народа, вызвали неизменно горячее восхищение современных ему и последующих демократических писателей Германии от Гете до Томаса Манна. Об этом величии характера Лессинга прекрасно сказал Гете: «Такой человек, как Лессинг, нужен нам, потому что он велик именно благодаря своему характеру, благодаря своей твердости. Столь же

умных и образованных людей много, но где найти подобный характер!»¹

Расхождение, обнаружившееся в последние годы жизни Лессинга между его устремлениями демократа-просветителя и мировоззрением его младших современников, носившим более сильную идеалистическую окраску, еще больше углубилось в эпоху романтизма. В 1797 году появилась статья о Лессинге Фридриха Шлегеля, в которой этот зачинатель немецкой романтической эстетики и критики признавал революционный характер деятельности Лессинга, высоко оценивал цельность, твердость, мужественность характера немецкого просветителя, его ненависть ко всякой половинчатости, но в то же время стремился ограничить значение Лессинга сферой философии и морали, отказывая ему в поэтическом таланте и историческом понимании искусства. Эта оценка Шлегеля (разделявшаяся другими немецкими романтиками и широко воспринятая впоследствии либеральной историографией и теорией искусства) заставила Гете в последний период жизни в разговорах с Эккерманом особенно настойчиво подчеркивать значение Лессинга — драматурга и критика.

Полемически заострена против немецких романтиков и та восторженная оценка Лессинга, которую дал Генрих Гейне в своем сочинении «К истории религии и философии в Германии» (1834). Расчищая пути для победы немецкой буржуазно-демократической революции, Гейне видел в Лессинге одного из важнейших идейных предшественников будущей свободной Германии. Великий немецкий поэт-демократ признал Лессинга величайшим историческим деятелем Германии со времен Лютера, составляющим гордость и славу немецкого народа. Гейне впервые справедливо указал, что все сочинения Лессинга, помимо литературного и философского, имеют еще «социальное значение».² Особенно высоко Гейне оценил борьбу Лессинга против его идейных противников — Ланге, Клотца и Геце. Гейне чутко уловил в ней

¹ И. П. Эккерман, Разговоры с Гете в последние годы его жизни, «Academia», М.—Л., 1934, стр. 285.

² Г. Гейне, Полное собрание сочинений, т. VII, «Academia», М.—Л., 1936, стр. 97.

одно из ранних проявлений борьбы демократической и либеральной тенденций в истории немецкой культуры.

С большой любовью к Лессингу относились К. Маркс и Ф. Энгельс. «Если немец оглянется назад, на свою историю, — писал молодой Маркс в мае 1842 года, — то одну из главных причин своего медленного политического развития, а также и жалкого состояния литературы до Лессинга, он увидит в *«компетентных писателях»*. Профессиональные, цеховые, привилегированные ученые, доктора и т. п., бесцветные университетские писатели семнадцатого и восемнадцатого столетий, с их чопорными косичками, важным педантизмом и ничтожно-крохоборческими диссертациями, стали между народом и духом, между жизнью и наукой, между свободой и человеком. Писатели, *не причисленные к рангу компетентных*, создали нашу литературу. Готшед и Лессинг — выбирайте же между «компетентным» и «некомпетентным» автором!»¹

Буржуазная наука в Германии не могла дать правильной оценки исторического значения Лессинга. Немецкие буржуазные литературоведы и историки общественной мысли приписывали, в частности, обычно инициативу борьбы за национальную культуру Гердеру и романтикам, игнорируя роль Лессинга. В противоположность этому, Маркс и Энгельс в своих высказываниях о Лессинге подчеркивали его значение как одного из основоположников передовой немецкой национальной культуры. Энгельс высоко оценивал роль Лессинга как одного из создателей немецкого литературного языка, его борьбу за простой, гибкий и энергичный литературный стиль.

Сопоставляя с Лессингом Н. Г. Чернышевского и Н. А. Добролюбова, которых он назвал «двумя социалистическими Лессингами»,² Энгельс отметил в этой краткой, но точной формуле и то общее, что объединяет деятельность Лессинга как демократа-просветителя с деятельностью великих русских революционных демократов, и черты исторического различия между ними. Это

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, издание 2-е, т. 1, стр. 80.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XV, стр. 235.

различие заключается в большей революционной последовательности взглядов Чернышевского и Добролюбова, а также в слиянии в их взглядах в одно неразрывное целое элементов революционного демократизма и социализма.

На фальсификацию образа Лессинга представителями реакционной буржуазно-юнкерской науки, стремившимися путем открытой подтасовки фактов представить Лессинга верноподданным Фридриха II, для того чтобы оправдать свое собственное пресмыкательство перед монархией Гогенцоллернов, немецкий пролетариат в конце XIX века ответил «Легендой о Лессинге» Франца Меринга (1892). В этой книге, направленной против разбойничьего прусского милитаризма, которая заслужила сочувственный отзыв Энгельса, Меринг постарался восстановить подлинный образ великого просветителя. Меринг опроверг реакционную легенду о Лессинге и показал, что его наследие, как и наследие других великих немецких писателей, принадлежит рабочему классу и трудящимся Германии.

Лессинг принадлежит, наряду с Гете и Шиллером, к числу тех немецких писателей, к которым передовые представители русской культуры всегда относились с особым интересом. А. С. Пушкин сочувственно противопоставлял Лессинга «тяжелому педанту Готшеду».¹ Н. В. Гоголь называет имя «строгого, осмотрительного Лессинга» в «Петербургских записках 1836 года» среди других имен лучших представителей идейного, реалистического театра и драматургии.²

«Лессинг, для того чтобы стать вождем *своего* поколения, полным представителем *своей* народности, должен был быть человеком почти всеобъемлющей учености; в нем отражалась, в нем находила свой толос, свою мысль Германия», — писал И. С. Тургенев.³

С большой симпатией относились к Лессингу русские революционные демократы XIX века — Белинский, Гер-

¹ А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений в десяти томах, т. VII, издание АН СССР, М., 1951, стр. 211.

² Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. VIII, издание АН СССР, М., 1952, стр. 182.

³ И. С. Тургенев, Собрание сочинений, т. X, Гослитиздат, М., 1956, стр. 282.

цен, Чернышевский и Добролюбов. Белинский несколько раз возвращается к фигуре «энергического Лессинга», которого он рассматривает как главного деятеля «литературного переворота», давшего немецкой литературе национальное направление.¹ А. И. Герцен уже в 40-х годах прошлого века гениально понял то, что всячески стремились затушевать и скрыть немецкие буржуазные ученые, — революционный дух Лессинга. Говоря в своем дневнике 6 февраля 1844 года о немецком якобинце Г. Форстере, участнике первой французской буржуазной революции, и его друге сатирике Лихтенберге, Герцен записал: «Они были прямые продолжатели Лессинга».²

В 1856—1857 годах на страницах «Современника» появилась монография Чернышевского «Лессинг, его время, его жизнь и деятельность». Эта работа великого русского революционера до сих пор принадлежит к лучшему из всего написанного о Лессинге. Несмотря на цензурные препятствия, Чернышевский сумел раскрыть для русского демократического читателя своей эпохи величие личности Лессинга и революционные черты его литературной деятельности, подчеркнуть материалистические тенденции его взглядов.

Не только Чернышевский, Герцен, Добролюбов были горячими почитателями Лессинга. Личность и сочинения немецкого писателя привлекали к себе внимание и других деятелей нашей демократической критики и публицистики 60—70-х годов, стремившихся на примере Лессинга объяснить русскому читателю насущные задачи русской литературы и критики.

«Лессинг и Белинский принадлежат оба к тому порядку людей, которые, разрушая, созидают, уничтожая,

¹ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V, издание АН СССР, М., 1954, стр. 292; т. VI, М., 1955, стр. 287.

Вскоре после прихода Белинского в «Отечественные записки» здесь была помещена обстоятельная статья о Лессинге. (см. «Отеч. записки», 1840, т. XII, отд. II, стр. 25—38). Автор этой переводной статьи характеризовал Лессинга как «великого литературного реформатора», «одного из самых благородных пионеров германской литературы» и рассматривал его жизнь как «прекрасный идеал мужества».

² А. И. Герцен, Собрание сочинений в тридцати томах, т. II, издание АН СССР, М., 1954, стр. 330.

творят... Лессинг — такая неистощимая сокровищница нравственной силы, честности, непоколебимой веры в прекрасное будущее, в живучесть добра и прогресса, в нем столько энергии, не слабевающей ни от какой борьбы, ни от каких препятствий, что в каждом свежем человеке он возбуждает необыкновенно благородный подъем духа, живое чувство жизни... Относясь критически к произведениям искусства, Лессинг действовал непосредственно на самую жизнь и, расчищая дорогу искусству, вместе с тем расчищал Германии и ее социальный путь», — писал в 1874 году о Лессинге Н. В. Шелгунов.¹

Из идеологов народничества Лессингом особенно интересовался П. Л. Лавров, посвятивший немецкому писателю в 60-х годах две статьи.²

Драмы Лессинга стали известны в России еще в XVIII веке, при жизни их автора. В 1765 году Андрей Нартов, сын известного механика и изобретателя, издал перевод комедии Лессинга «Молодой ученый». Это был первый русский перевод Лессинга. В 1779 году вышли переводы «Минны фон Барнхельм» (под названием «Солдатское счастье») и комедии «Сокровище», озаглавленной русским переводчиком «Клад». Последняя комедия была вторично переиздана в 1788 году. В 1784 году появился первый русский перевод «Эмилии Галотти», выполненный В. А. Петиним; через четыре года, в 1788 году, был напечатан перевод этой трагедии, сделанный Карамзиным. К 1806—1807 году относится работа А. П. Бенитцкого над переводом «Филотаса»; неопубликованные отрывки этого перевода сохранились в архиве «Вольного общества любителей словесности, наук и художеств».³

Наиболее горячую любовь русского зрителя завоевала трагедия Лессинга «Эмилия Галотти». В переводе Карамзина «Эмилия Галотти» была поставлена в Москве в 1787 году и с неизменным успехом шла до 1793 года, когда, в связи с усилением правительственной

¹ «Дело», 1874, № 12, стр. 1—11.

² «Лаокоон» Лессинга». — «Библиотека для чтения», 1860, № 3. «Дидро и Лессинг». — «Отечественные записки», 1868, т. 176, № 1.

³ И. А. Кубасов, А. П. Бенитцкий, СПб., 1900, стр. 4.

реакции, театру пришлось исключить ее из своего репертуара. Роль Эмилии Галотти в этой первой московской постановке трагедии играла замечательная русская актриса конца XVIII века У. Синявская, роль Одоардо — В. Померанцев, роль Орсины — М. Синявская. «Эмилия Галотти» пребудет венцом Лессинговых драматических творений. . . Все показывает, что автор наблюдал человечество не два дни, а наблюдал так, как немногие наблюдать удобны; что натура дала ему живое чувство истины, которое и автора и человека делает великим», — писал в рецензии на спектакль Н. М. Карамзин.¹ Особенное восхищение Карамзина вызвало исполнение роли Одоардо Померанцевым, который в этой роли, по мнению Карамзина, затмил самого Экгофа.²

«Мисс Сара Сампсон» в переводе В. Левшина была запрещена цензурой после двух представлений в Москве в 1780-х годах. Вновь эта трагедия была поставлена в Петербурге в 1801, а «Эмилия Галотти» — в 1804 году.

В 1831 году «Эмилия Галотти» была возобновлена в бенефис А. М. Каратыгиной в Большом театре в Петербурге. Роль принца на этот раз в ней играл с большим успехом В. А. Каратыгин, роль Одоардо — Я. Г. Брянский.

Впоследствии замечательными исполнительницами роли Эмилии в России были М. Н. Ермолова (1870), М. Г. Савина (1878) и М. А. Потоцкая (1896).

Дебют шестнадцатилетней М. Н. Ермоловой 30 января 1870 года в Малом театре в роли Эмилии явился первым триумфом этой великой русской артистки. Роль Эмилии позволила Ермоловой в первом выступлении на сцене раскрыть основные черты ее огромного артистического дарования. Героические темы чести, верности долгу, нравственной непреклонности в борьбе с насильем и несправедливостью — эти темы трагедии Лессинга нашли горячий отклик в душе Ермоловой. Исполнение роли Эмилии помогло Ермоловой определить свою дорогу в искусстве и создать позднее образы Лауренсии в «Овечьем

¹ «Московский журнал», 1791, ч. 1, стр. 70—72.

² Там же, стр. 73—77.

источнике» Лопе де Вега и Иоанны в шиллеровской «Орлеанской деве».

В связи с 225-летием со дня рождения Лессинга Малый театр в 1954 году вновь поставил на своей сцене «Эмилию Галотти», которая с этого времени входит в постоянный репертуар театра и неизменно пользуется у советского зрителя большим успехом.

Значительный вклад в изучение Лессинга сделан советскими учеными. Талантливые работы о Лессинге В. Р. Гриба по-новому осветили многие моменты эстетики Лессинга, показали теснейшую связь ее с проблемами буржуазно-демократического развития Германии.

Вокруг наследия Лессинга в наши дни, как и в прошлом, ведется упорная борьба, тесно связанная с борьбой основных современных философских и художественных направлений. Различные оценки Лессинга и его идей, даваемые представителями современной философии и эстетики в Западной Европе и США, отражают на одном из конкретных участков истории культуры борьбу между силами демократии и реакции.

В своей книге Ф. Меринг разрушил лишь одну из наиболее распространенных форм буржуазной «легенды о Лессинге». В других, видоизмененных формах легенда эта продолжает жить в буржуазной литературе.

Многие статьи и книги о Лессинге, вышедшие из-под пера либеральных и реакционных историков литературы и философии за последние четверть века, проникнуты то явным, то более скрытым стремлением доказать, что основные идеи Лессинга неоригинальны и утратили для наших дней свое живое значение. Зачатки такого отношения к Лессингу содержатся уже в оценке «Лаокоона» одним из родоначальников иррационалистического направления современной буржуазной философии В. Дильтеем, статья которого о Лессинге появилась в 1867 году.¹ Вслед за Дильтеем ряд представителей современной буржуазной науки повторяет, что идеи «Лаокоона» и других сочинений Лессинга устарели, что Лессинг не обладал непосредственным художественным чувством и был мало знаком с живыми памятниками искусства. Что

¹ W. Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung*, Lpz., 1906, S. 36.

скрывается за этой запоздалой полемикой с Лессингом, пожалуй, наиболее явственно показывает книга американского эстетика Ф. Нольте, посвященная критике Лессингова «Лаокоона». ¹ Основной ошибкой Лессинга, определившей ложность его эстетических идей, Нольте считает взгляд на искусство как на «рабское» воспроизведение действительности. Такой взгляд является, по мнению Нольте, печальным заблуждением; сам он полагает, что искусство «ничего не изображает» и может быть определено лишь как оформление субъективного «эстетического опыта». Поэтому Нольте считает Лессинга запоздалым последователем Батте, «самым немемецким» из плеяды великих немецких писателей XVIII века. ² Книга Нольте отчетливо свидетельствует о том, что за отрицанием значения Лессинга и вообще просветителей у современных буржуазных эстетиков скрывается борьба против реализма, защита субъективизма в искусстве.

Другая, ставшая популярной в XX веке, форма фальсификации взглядов Лессинга и его художественного метода — это стремление представить Лессинга иррационалистом. Если ученые типа Нольте порицают Лессинга за его «рационализм», то другое, родственное им, направление буржуазной эстетики и истории литературы стремится спасти авторитет Лессинга в глазах современных декадентских философских и художественных течений, объявляя его их отдаленным предшественником. Родоначальником этой новой формы фальсификации наследия Лессинга был известный историк литературы и философ-иррационалист, последователь Ницше Фридрих Гундольф, объявивший Лессинга «рациональным борцом за иррациональное». Иррационалистическая интерпретация идей Лессинга, предложенная Гундольфом, нашла поддержку в целом ряде работ 30—40-х годов. ³

¹ Fred. O. Nolte, *Lessing's «Laokoon»*, Lancaster, P. A., 1940.

² Там же, стр. 57—61, 104, 135—148.

³ F. Gundolf, *Shakespeare und der deutsche Geist*, Berlin, 1922, S. 138 (ср. его же: *Lessing, Rede zum 22 Januar 1929*, Heidelberg 1929); A. M. Wagner, *Lessing und das Erwachen des deutschen Geistes*, Lpz. — Berlin, 1931; F. I. Schmitz, *Lessing's Stellung in der Entfaltung des Individualismus* (University of California Publications in modern philology, vol. 23. University of California Press, Berkeley, California, 1941).

Выступления немецких демократических ученых и писателей наших дней против буржуазной фальсификации взглядов Лессинга имеют, таким образом, большое значение для борьбы против современной идеологической реакции в области культуры не только в Германии, но и за ее пределами.

Историческая роль Лессинга в развитии передовой немецкой культуры получила широкое признание у современных немецких патриотов на востоке и западе Германии, ведущих борьбу за объединение своей родины на демократической, мирной основе.

Место Лессинга в истории немецкой культуры, значение его наследия для современности многократно отмечали в своих статьях и выступлениях руководящие деятели СЕПГ и Германской Демократической Республики. В своих работах о Лессинге демократические ученые современной Германии, продолжая традиции Ф. Меринга, много сделали для того, чтобы очистить облик Лессинга от искажений буржуазной науки, раскрыть исторически конкретно его место в духовном развитии Германии XVIII века, показать живые стороны теоретического и художественного наследия писателя. Этой благородной задаче посвящены талантливые статьи о Лессинге писательницы Анны Зегерс, литературоведов П. Рилла, Г. Майера, Г. Камнитцера.¹ «Минна фон Барнхельм», «Эмилия Галотти» и «Натан Мудрый» входят в постоянный репертуар крупнейших театров Берлина и других городов ГДР.

«Он (Лессинг. — Г. Ф.) является основоположником немецкой классики, создателем новейшей немецкой драмы, величайшим критиком нашего народа, руководящим умом немецкого Просвещения, — писал в день 225-летней годовщины со дня смерти Лессинга орган

¹ A. Seghers, G. E. Lessing — «Aufbau», 1951, № 11; P. Rilla, Lessing's kritische Kämpfe um die Nation — «Neues Deutschland», 1954, № 18; ero же: E. Schmidt und der Erbprinz — «Neue Deutsche Literatur», 1954, № 12; ero же: Lessing's Waiffe der Philosophie — «Sinn und Form», 1954, № 1; H. Mayer, Lessing, Mitwelt und Nachwelt — в ero книге «Studien zur deutschen Literaturgeschichte», В., 1955; H. Kamnitzer, Lessing und die Toleranz — «Aufbau», 1951, № 2; ero же: Lessing und die Nation — «Neue Deutsche Literatur», 1954, № 1.

ЦК СЕПГ газета «Нейес Дейчланд». — Но прежде всего это один из самых чистых и благородных характеров, которые когда-либо выдвинул наш народ. И именно это свойство сделало его основоположником классической национальной литературы Германии.

Его жизнь была борьбой — против средневекового мракобесия, против безыдейности и шаблонов, против самовласти князей и феодального партикуляризма; и борьба эта была тяжелой. Она преждевременно свела его в могилу, но он никогда не думал о капитуляции. Он непоколебимо верил в победу истины, в победу прогресса, в творческие силы немецкого народа. . .

Рассматриваемая с внешней стороны, его жизнь является верным подобием героев нашей классической литературы, первые образы которой создал сам Лессинг, — трагедией человека, побеждающего в борьбе с феодально-буржуазным обществом. Тело Лессинга должно было, согласно неизбежному закону природы, погибнуть в борьбе с тем самым обществом, которое столь же неизбежно должно было породить в качестве живого противоречия самому себе духовное его существо. Но победил в конце концов все же Лессинг; ибо его творение живет и будет сиять в социалистическом обществе еще ярче, чем прежде.¹

Наследие Лессинга, как и наследие других лучших умов XVIII века, боровшихся за равноправие людей и народов, за свободу личности, за демократические свободы, является в наши дни достоянием тех, кто ведет мужественную и стойкую борьбу против войны и сил буржуазной реакции. Героическая фигура великого немецкого просветителя принадлежит лагерю мира и демократии, а его наследие и в наше время участвует в борьбе за дело передовой культуры человечества.

¹ Dichtung und Charakter. — «Neues Deutschland», 22 Januar 1954, № 18, стр. 1.

ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>Введение</i>	3
<i>Глава первая. Молодые годы Лессинга</i>	13
<i>Глава вторая. На пути к реализму</i>	34
<i>Глава третья. Основоположник новой немецкой литературы</i>	64
<i>Глава четвертая. В борьбе за национальный театр</i>	110
<i>Глава пятая. Лессинг и немецкое Просвещение</i>	177
<i>Глава шестая. Последние годы жизни. Историческое значение Лессинга</i>	207

Г. М. ФРИДЛЕНДЕР

Лессинг

Очерк творчества

Редактор Я. С. Билинкис. Художник И. С. Серов. Художественный редактор А. М. Гайденков. Технический редактор М. Н. Кондратьева. Корректор В. С. Урес

Сдано в набор 4/IV 1957 г. Подписано к печати 10/VII 1957 г. М 31503. Бумага 84 × 108/32 — 7,5 печ. л. = 12,3 усл. печ. л. 12,24 уч.-изд. л. Тираж 10 000.
Цена 7 р. Заказ № 337.

Гослитиздат

Ленинградское отделение. Невский пр., 28.

Типография № 3 Управления культуры Ленгорисполкома
Ленинград, Красная ул., д. 1/3

7p.