

*Искусство
и действительность*

Г. Э. ЛЕССИНГ
ЛАОКООН, ИЛИ О ГРАНИЦАХ
ЖИВОПИСИ И ПОЭЗИИ



РИПОЛ КЛАССИК
ПАЛЬМИРА

Готхольд Эфраим Лессинг Лаокоон, или О границах живописи и поэзии

Серия «Искусство и действительность»

pdf предоставлен правообладателем
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=31507237

*Готхольд Эфраим Лессинг Лаокоон:
ISBN 978-5-386-10156-5*

Аннотация

Готхольд Эфраим Лессинг – великий немецкий литературный критик и теоретик искусства, стоявший у истоков классической немецкой литературы.

В своем важнейшем произведении Лессинг сравнивает два вида искусства – живопись и поэзию – на основе одного образа, Лаокоона. С одной стороны, Лессинг рассматривает скульптуру греческого жреца, описанную Якопо Садолето, и с другой – образ, выведенный Вергилием в Энеиде. Сопоставляя два воплощения одного образа, великий эстетик выводит возможности и границы каждого из искусств.

В формате a4.pdf сохранен издательский макет.

Содержание

Готхольд Эфраим Лессинг – жизнь и творчество	8
Часть первая	32
Предисловие	33
I	38
Конец ознакомительного фрагмента.	40

Готхольд Эфраим Лессинг

Лаокоон

Серия «Искусство и действительность»

© Разумовская О. В., вступительная статья, 2017

© Издание, оформление. ООО Группа Компаний «РИ-ПОЛ классик», 2017

* * *





ЛАОКООН

Мраморная статуя работы скульпторов Агесандра, Полидора и Афинодора I в. до н. э. Рим. Ватикан

Готхольд Эфраим Лессинг

– жизнь и творчество

Готхольд Эфраим Лессинг едва ли числится среди литераторов, чьи имена хорошо знакомы современному читателю. Фигура Лессинга оказалась в тени его более знаменитых соотечественников – Гете, Шиллера, Гейне – хотя его вклад в немецкую и мировую культуру трудно переоценить. Можно без преувеличения сказать, что труды Лессинга подготовили ту благоприятную и плодородную почву, без которой немецкая литература эпохи Просвещения не дала бы такого богатого урожая. Настоящее издание одного из наиболее значимых произведений Лессинга – трактата «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» – призвано восполнить пробел и ознакомить широкую аудиторию с идеями выдающегося немецкого просветителя.

Готхольд Эфраим Лессинг родился в городе Каменц, расположенном в Саксонии (восточная Германия). Уникальной особенностью этой местности является тесное переплетение славянской и германской культур, выражающееся, в первую очередь в существующем и поныне двуязычии (в качестве второго официального языка в этой области используется лужицкий). Не исключено, что кто-то из предков Лессинг

га имел славянские корни¹. В любом случае, происхождение будущего автора «Лаокоона» было самым что ни на есть впечатляющим. Два его деда и прадед занимали пост бургомистра в Каменце, а отец Готхольда получил ученую степень по философии в университете Виттенберга, но решил посвятить свою жизнь религиозному служению и принял духовный сан. Он был настоятелем кафедрального собора в Каменце, сменив на этом посту своего тестя. Перу Лессинга-старшего принадлежит около двадцати трактатов по богословию и ряд переводов с английского и других языков.



У четы Лессингов было двенадцать детей – две дочери и десять сыновей, из которых еще трое, помимо Готхольда, оставили свой след в истории. Карл Готхельф писал комедии и статьи для газет, а также собирал материал для первой биографии своего знаменитого брата, Иоганн Теофиль был педагогом и директором гимназии в г. Шемнитц, а Готлоб Самуэль стал юристом. Глава этого многочисленного семейства придавал большое значение образованию и просвещению сыновей, а в Готхольде видел своего преемника в духовной сфере. Он с самого детства занимался с мальчиком грамматикой и другими школьными предметами, и в возрасте пя-

¹ Один из российских биографов писателя утверждает, что фамилия Лессинг представляет собой искаженное слово «лесник».

ти лет Готхольд, по свидетельству его брата Карла, уже умел читать и знал Библию и катехизис.

Когда отцовских знаний и опыта показалось недостаточно, к мальчику пригласили в качестве домашнего учителя дальнего родственника – Кристлоба Милиуса (1722–1754), который слыл вольнодумцем и уже успел снискать определенную славу в качестве стихотворца и публициста. Учитель и ученик, которых разделяла лишь семилетняя разница в возрасте, впоследствии стали друзьями, и можно говорить об определенном влиянии Милиуса на молодого Лессинга. Их сотрудничество прервалось лишь по причине безвременной смерти Милиуса. Он успел познакомить начинающего писателя с интеллектуальной и творческой элитой Берлина, а также помогал ему издавать журнал о театре, однако литературного триумфа своего подопечного уже не застал.

Лессинг посещал классическую школу, где обучали грамматике и древним языкам, однако программа там была слишком скудна и однообразна для одаренного подростка, и отец добился его перевода в княжескую гимназию св. Афры в Мейсене. На этом этапе Лессинг начинает проявлять интерес к немецкой литературе своей эпохи, уделяя ей больше внимания и времени, чем положенным по плану древним языкам, что приводит его к досрочному завершению учебного курса.

В 1746 году Лессинг, подчиняясь воле родителей, поступает в Лейпцигский университет на богословский факультет.

Примечателен контрастный рисунок жизненных дорог отца и сына Лессингов. Первый начинал свою ученую карьеру с филологии и древних языков, от которых отказался в пользу богословия, второй проделал путь в обратном направлении: от теологии к лингвистике и литературе. Не без влияния своего друга и наставника Милиуса, Лессинг увлекся поэзией и завел связи в местных театральных кругах. Он активно участвует в жизни лейпцигской труппы, которой руководит Фредерика Каролина Нойбер (1697–1760), талантливая актриса и антрепренер, одна из самых выдающихся женщин своего времени. Ее вклад в формирование немецкого национального театра весьма значителен, хотя современники не смогли оценить ее заслуги по достоинству².

Лессинг дебютировал как драматург при поддержке госпожи Нойбер. В 1748 году она приняла к постановке одно из его самых ранних сочинений, комедию «Молодой ученый», в которой отразились некоторые впечатления самого Лессинга об университетской жизни и царившей в науке того времени схоластике. Пьеса была написана, когда автору было около восемнадцати лет, и ее литературные достоинства весьма невелики, так как она носит подражательный, ученический характер. Главный герой комедии, Дамис, гордится своей ученостью, претендует на знание семи языков и украшает свою речь неуместными латинизмами. В его

² Несмотря на прижизненную известность, Каролина умерла в полной нищете и была похоронена без почестей и траурной церемонии.

характере отчетливо прослеживается связь с образами ученых педантов, фигурировавших еще в итальянской комедии дель арте (маска Доктора) и перекочевавших оттуда в творчество Мольера («Любовная досада» (1656), «Ревность Барбулье» (1653), «Брак поневоле» (1664)). Лессинг был хорошо знаком с творчеством Мольера; возможно, начинающему сочинителю оказалось сложно избежать влияния столь выдающегося предшественника. Есть в «Молодом ученом» и другие переклички с комедией масок. Хрисандр, отец главного героя – типичный «Панталоне», купец, опекун юной сироты, чьим приданым рассчитывает завладеть, женив сына на своей подопечной. Сама Юлиана, как и ее поклонник Валер, излишне деликатны и нерешительны, подобно томным влюбленным из комедии дель арте и аналогичным мольеровским персонажам, вынужденным в борьбе за счастье полагаться на предприимчивость и ловкость своих слуг.

Впоследствии Лессинг стал самым яростным обличителем слепого поклонения французской драме, царившего среди его соотечественников. И все же период ученичества и умеренного, сознательного подражания был нужен и самому молодому писателю, и драматургии Германии, не имевшей на тот момент собственного Мольера или Расина. Комедия «Молодой ученый» пользовалась у публики неожиданным успехом и вызвала немало комплиментов в адрес автора со стороны госпожи Нойбер, вдохновившей Лессинга на дальнейшие попытки сочинительства. Ее собственный

театр в Лейпциге вскоре закрылся, но Лессинг продолжил свои драматические опыты, и к моменту окончания университета был уже автором ряда комедий: «Дамон, или подлинная дружба» (1747), «Женоненавистник» (1748), «Старая дева» (1748), «Вольнодумец» (1749), «Сокровище» (1750), «Евреи» (1750). Некоторые из них были написаны для Венского театра, но остались неоконченными, а потому и не увидели сцены.

Родители начинающего писателя были обеспокоены его богемными знакомствами и потребовали от него порвать с театральным кругом и вернуться к учебе. Компромиссом стал перевод Лессинга на медицинский факультет университета в Виттенберге, где юноша уделял больше внимания гуманитарным наукам, чем естественным – он посещает лекции по философии, этике, эстетике, риторике и истории. По окончании учебы Лессинг получил степень магистра свободных искусств, а темой его выпускной работы была философия Хуана Уарте, испанского врача и философа-материалиста.

После учебы Лессинг переезжает в Берлин, где посвящает себя публицистике и литературным занятиям, сотрудничая с несколькими периодическими изданиями. Хотя он будет неоднократно возвращаться в Лейпциг, в Берлине происходят самые важные события его творческой жизни. Здесь он заводит ряд контактов в литературной среде, в частности, знакомится с издателем и критиком Фридрихом Николаи

(1733–1811) и философом Моисеем Мендельсоном (1729–1786), с которыми начинает выпускать газету «Письма о новейшей литературе» (1759–1765).

«Письма» вызвали в культурных кругах Германии большой резонанс, закрепив за Лессингом статус язвительного критика и непримиримого обличителя ложных литературных кумиров, в число которых, не вполне справедливо, попал Иоганн Кристоф Готшед – крупный немецкий драматург, мыслитель и реформатор театра. Хотя в долгосрочной перспективе вклад Готшед в развитие немецкого языка и литературы неоспорим, сам писатель оказался для Лессинга воплощением сил, тормозящих рост национального театра и поэзии за счет насаждения французских образцов, и потому вызвал череду пламенных обвинений.

Иоганн Кристоф Готшед (1700–1766) был ровесником скорее Лессинга-отца, чем сына, и застал театральное искусство Германии в столь плачевном состоянии, что любые меры, казалось, были хороши для его возвращения к жизни. В силу неблагоприятных исторических условий и трагических событий – феодальной раздробленности, религиозных раздоров, Тридцатилетней войны и ее последствий – Германия ни в эпоху Возрождения, плодотворную для европейского театра, ни в XVII веке, изобильном на драматические таланты, не могла похвастаться выдающимися именами в этой области. Здесь не появилось ни своего Шекспира, ни Кальдерона, ни Мольера. В XVII веке славу немецкого театра со-

ставляли Андреас Грифиус (1616–1664) и Даниэль Каспер фон Лоэнштейн (1635–1683) – талантливые, но не гениальные сочинители, представители разных этапов высокого барокко, изображавшие своих героев как жертв слепой судьбы, роковых страстей или коварства недругов. Драма подобного рода предназначалась для людей просвещенных и представителей высшего сословия; зрители из народа довольствовались грубоватыми фарсами, сохранившими средневековый балаганный колорит. До середины XVIII века любимым персонажем простой публики оставался Ганс Вюрст («Ганс – Колбаса»), дальний «родственник» российского Петрушки и итальянского Арлекина.

На этом фоне обращение к французскому классицизму в поисках идейно-эстетической опоры и моделей для подражания казалось оправданным шагом, способным поднять агонизирующий немецкий театр на новый уровень. Призывы учиться у более развитых в литературном отношении «соседей», в частности, у французов и итальянцев, уже звучали у Мартина Опица (1597–1639), крупнейшего немецкого поэта и теоретика литературы первой половины XVII века. Готшед конкретизирует некоторые тезисы своего предшественника, переводя дискуссию в область театра и объявляя французских писателей-классицистов непререкаемыми авторитетами. В результате немецкий театр пошел по пути копирования и подражания, стремительно утрачивая связь с национальной почвой и широкой зрительской аудиторией.

Готшед был не только теоретиком драмы (его перу принадлежит трактат «Опыт теоретической поэтики для немцев»), но и сочинителем. Его трагедия «Умиравший Катон» (1732), выдержанная в классицистическом духе, была сценическим воплощением его собственных догматов и принципов, и довольно долго шла на сцене, однако некоторые рецензенты критиковали ее за неправдоподобие, чрезмерную патетичность и удаленность от насущных проблем немецкого общества того времени. «Сделана при помощи ножниц и клея» – такую уничижительную характеристику дал этой трагедии Лессинг.

Примечательно, что постановку «Умиравшего Катона» осуществила труппа Каролины Нойбер – той самой, которая благословила первые театральные опыты Лессинга. Однако это не примирило последнего с его старшим коллегой по литературному цеху, и он посвятил семнадцатое из своих «Писем о новейшей немецкой литературе» разбору того отрицательного влияния, которое Готшед оказал на немецкий театр своими реформами и нововведениями. «Следовало бы желать, чтобы господин Готшед никогда не касался театра. Его воображаемые усовершенствования относятся к ненужным мелочам или являются настоящими ухудшениями» (Семнадцатое письмо, 10 февраля 1759 г.). В этом сочинении Лессинг противопоставляет французским классицистическим авторам, столь усиленно навязываемым Готшедом и его сторонниками, английскую драму и, в первую оче-

редь, Шекспира, которого считает величайшим из гениев. Лессинг утверждает, что по глубине трагического переживания Шекспир превосходит не только Корнеля с Расином, но Вольтера, при этом немецкому духу шекспировский пафос куда ближе и понятнее, чем «робкая французская трагедия».

Обращение к фигуре Шекспира, остававшейся на периферии критического интереса вплоть до середины века Просвещения, является, возможно, одним из первых этапов формирования шекспировского культа, или бардолатрии, охватившей мировую словесность в последние два столетия. Противопоставление французского драматического гения в лице Корнеля и английского в лице Шекспира становится общим местом в полемике между Просвещением с его рационализмом и неоклассической эстетикой, и предромантизмом (а впоследствии и романтизмом), отдающими предпочтение изображению сильных страстей и неординарных героев. Пройдет около полувека, и сами французы признают превосходство английского гения (например, Стендаль в трактате «Расин и Шекспир», 1823–25). К этому времени Шекспир уже перестанет восприниматься всего лишь как эксцентричный елизаветинский драматург и превратится в культовую для романтиков (и вообще поэтов) фигуру. Нельзя не оценить критическое чутье Лессинга, угадавшего эту грядущую метаморфозу³. Многие наблюдения и рассужде-

³ Несмотря всю филологическую интуицию Лессинга в отношении подлинной значимости творчества Шекспира, едва ли можно говорить о полном и всесто-

ния, составившие основу «Писем о новейшей литературе», будут дополнены и углублены в цикле критических статей и рецензий, написанных Лессингом для Гамбургского национального театра и составивших сборник «Гамбургская драматургия» (1767–1769).

В своем собственном творчестве Лессинг не ограничивается только критикой и пьесами. Его произведения на тот момент уже довольно многочисленны, и включают в себя лирику, басни, очерки, прозаические наброски. В 1753–55 гг. Лессинг публикует свои сочинения, которые насчитывают шесть томов. В числе изданных в 1750-х гг. работ нельзя не отметить пьесу «Мисс Сара Сампсон», написанную по образцу английских сентиментальных драм и знаменующую новый этап в становлении немецкого театра. История молодой девушки, погибающей по вине коварной соперницы и легкомысленного возлюбленного, отсылала одновременно и к «Клариссе» (1748) Ричардсона – популярному сентиментальному роману в письмах, – и к «слезной комедии» Джорджа Лилло «Лондонский купец» (1731). При этом в пьесе

роннем понимании немецким критиком проблематики его произведений. Так, в «Гамбургской драматургии» Лессинг рассматривает характер Отелло исключительно как воплощение безграничной ревности, тем самым уничтожая глубокий личностный конфликт героя и самой пьесы: «Что касается самой ревности, то... Отелло – подробнейший учебник этого пагубного безумия. Здесь мы можем научиться всему, что относится к ней, – и как вызывать эту страсть и как избегать ее» (Статья XV, 19 июня 1767 г.). Насколько ближе подошел к пониманию истинного характера шекспировского мавра Пушкин со своим выводом: «Отелло от природы не ревнив – напротив, он доверчив»!

нашли отражение некоторые сословные и политические конфликты, раздиравшие немецкое общество во второй половине XVIII века (классовый разрыв, неоправданные сословные привилегии аристократов, духовный кризис высшего общества, уязвимость и инертность представителей третьего сословия).

Неудивительно, что по сюжету эта пьеса очень близка драме Шиллера «Коварство и любовь», написанной тридцать лет спустя. «Мисс Сара Сампсон» представляла один из первых в немецкой драматургии опытов мещанской драмы, отвечающей эстетическим и духовным запросам немецкого бюргерства. На фоне напыщенных классицистических трагедий, преимущественно переведенных с французского, «Мисс Сара Сампсон» была глотком свежего воздуха, еще неспособным, однако, по-настоящему всколыхнуть немецкий театр, застывший в раболепном поклоне перед французами. Характеры главных героев пьесы однобоки, в духе столь гневно обличаемого Лессингом классицизма, и не слишком убедительны; сюжет надуман и вторичен. При этом публика приняла пьесу восторженно, критики сообщали о ручьях слез, пролитых сентиментальными зрителями на ее показах, однако эти свидетельства говорят больше о чувствительности немецкой публики и ее готовности сопереживать юной и несчастной героине, нежели о подлинных достоинствах пьесы. Невозможно отрицать ее подражательный характер и заимствованный сюжет, хотя в данном случае Лес-

синг применил «ножницы и клей», в злоупотреблении которыми обвинял Готшеда, куда искуснее своего предшественника.

Литературная деятельность Лессинга не остается незамеченной – в 1760-м году его избирают почетным членом Берлинской Академии наук. Однако его писательские заработки нерегулярны и скудны, и Лессинг поступает на службу к губернатору Силезии, генералу Тауэнцину, в должности секретаря. Не слишком обременительная канцелярская работа позволяла писателю посвящать больше времени литературным занятиям, и за пять лет, проведенных в Бреславле, Лессинг успел приступить к написанию своего главного теоретического трактата, «Лаокоон, или о границах живописи и поэзии», а также обдумать замысел и сюжет новой пьесы – мещанской комедии «Минна фон Барнхельм». Пьеса была опубликована в 1767 году, и знакомство с этим произведением позволяет понять, что годы, прошедшие со времени создания «Сары Сампсон», не прошли для драматурга впустую⁴. Он усовершенствовал свою драматическую манеру, освободился от подражательности и «ходульности», присущей его ранним произведениям, а главное – определился с типом героя и свойственным ему характером. Именно последний момент предопределил выбор жанра, в котором написаны зрелые – и лучшие – пьесы Лессинга: это мещанская

⁴ С 1755 по 1767 гг. Лессинг написал всего одну пьесу, историческую трагедию «Филота» (1758).

драма.

Чтобы понять идейную и художественную новизну, присущую этому жанру, следует вспомнить завет Аристотеля, предопределивший дуалистичный характер жанровой системы классического театра: подражать либо возвышенному, что порождает трагический пафос, либо низменному, что дает нам комедию. Каждый из жанров был сопряжен с рядом требований и ограничений; так, героем трагедии должен был выступать персонаж высокого ранга (царь, герой или божество), с соответствующим («подобаяющим») характером – благородным и лишенным низменного начала (Аристотель неохотно, но допускал в этом вопросе исключения, которые все же не составили сколько-нибудь существенного правила). Комедия, соответственно, строится на диаметрально противоположных принципах, изображая людей низкого происхождения или статуса – рабов, крестьян, гетер и т. д., – с присущими им страстями и пороками. Смешение жанров Аристотель не приветствовал, поэтому прошли столетия, прежде чем строго дихотомичная система театральных жанров была «разбавлена» ренессансной трагикомедией и другими отклонениями от канона.

Время мещанской драмы – и шире, драмы как жанра – пришло еще позже, когда на политической и культурной арене Западной Европы возникло новое сословие, мещанство, не замедлившее озвучить свои политические требования и культурные запросы. Хотя буржуазия европейских

стран в XVIII веке существенно различалась по своим приоритетам и национальному характеру, определенные эстетические пристрастия и интересы роднили немецкого бюргера, русского мещанина и французского буржуа. В первую очередь это было желание видеть в зеркале искусства жизнь собственного сословия, а не аристократов, чьи страдания все еще составляли основной предмет трагедии как жанра, или простолюдинов, которые неизменно были объектом высмеивания. Новый жанр – драма, в XVIII веке носившая уточняющий эпитет «мещанская», – был рассчитан преимущественно на вкусы и интересы третьего сословия, а также волновавшие его проблемы. Актуальность и до некоторой степени неизбежность появления мещанской драмы подтверждается фактом ее почти одновременного зарождения в ряде стран (Дидро во Франции, уже упомянутый Джордж Лилло в Англии, Лессинг в Германии). Мещанская драма возникает и развивается в русле сентиментализма, что формирует образ типичного героя этого жанра: честный и благородный человек, оказавшийся в стесненных или даже трагических обстоятельствах и мужественно им противостоящий, но зачастую неспособный выстоять против ударов судьбы.

Именно таким персонажем предстает майор фон Телльхейм, главный герой пьесы Лессинга «Минна фон Барнхельм, или солдатское счастье». Неподкупный и отважный герой Семилетней войны отказался от участия в послевоенном мародерстве и даже пожертвовал собственным состоя-

нием, чтобы помочь жителям побежденных территорий выплатить контрибуцию. В итоге майор разорен и оклеветан, а потому не желает обременять столь бесперспективным женихом свою суженую, прекрасную и богатую Минну. Героине придется пойти на ряд ухищрений, чтобы заставить Телльхейма поверить в ее самоотверженную любовь к нему и восстановить разорванную помолвку.

В пьесе, которая считается одним из шедевров просветительской драматургии, присутствует немало элементов, подбавляющих, скорее, «слезной комедии», нежели серьезной, новаторской драме. Здесь есть и пара слуг, без которых стремительное развитие событий едва ли возможно (кокетливая и предприимчивая Франческа и недалекий, но честный и преданный Юст), и «зеркальный» поворот сюжета⁵, и характерный для «комедии интриги» эпизод с перстнем⁶. Однако самобытный и оригинальный художественный характер пьесы налицо. В ней отразились не только общественно-политические проблемы Германии, но и национально-исторический колорит эпохи (в первую очередь, последствия Семилетней войны).

Выйдя в отставку после службы в Бреславле, Лессинг

⁵ Сначала Телльхейм отказывается от Мины, чтобы его не сочли охотником за приданным, затем Минна разыгрывает собственное разорение, чтобы оказаться «ровней» майору, и отказывается возобновить помолвку с ним, пользуясь его же аргументами.

⁶ Встречается, например, в «Венецианском купце» Шекспира, однако своими корнями уходит в средневековую новеллистику или фольклор.

ненадолго возвращается в Берлин, а затем отправляется в Гамбург, куда его пригласили в качестве критика и литературного консультанта Гамбургского национального театра⁷. Подобный «ангажемент» был редкостью в те времена, и свидетельствовал о высоком статусе Лессинга как критика и писателя. К сожалению, театр просуществовал недолго, хотя для автора «Минны фон Барнхельм» это был, несомненно, важный и плодотворный этап, о чем свидетельствуют сто четыре рецензии и статьи, составляющие «Гамбургскую драматургию».

Снова оказавшись без постоянного заработка, Лессинг соглашается занять должность хранителя библиотеки герцога Августа в Вольфенбюттеле. Несмотря на богатство герцогской книжной коллекции и наличие в ней редких средневековых фолиантов, Лессинг тяготился этой работой, так как она отнимала много сил и мешала ему заниматься сочинительством. Тем не менее, за годы работы в Вольфенбюттеле Лессинг написал еще две пьесы, которые во многом подготовили почву для представителей «Бури и натиска», а также послужили идейно-эстетической опорой для раннего творчества Шиллера и Гете.

Первая из этих пьес, «Эмилия Галотти» (1772)⁸, представ-

⁷ Гамбургский театр был одним из первых стационарных театров в Германии. Он открылся в 1767 году и просуществовал около трех лет. Местная публика не оценила серьезный репертуар, составленный под руководством Лессинга, и театр разорился.

⁸ Лессинг работал над той пьесой около 15 лет, но завершил ее только в Воль-

ляет вольную переработку истории Тита Ливия о прекрасной римлянке Виргинии, к которой вспылал страстью сенатор Аппий Клавдий. Жестокий и развратный децемвир объявил девушку рабыней и заключил под стражу, чтобы беспрепятственно овладеть ею, но во время судебного разбирательства отец Виргинии, спасая дочь от бесчестия, заколол ее. В пьесе Лессинга, ставшей общеевропейским эталоном мещанской драмы, действие перенесено в Италию, Виргиния превратилась в добродетельную мещанку Эмилию, а римского сенатора заменил своевольный и эгоистичный принц Гонзага. Изменился и пафос драмы: если для Луция Виргиния убийство дочери было актом гражданского мужества и призывом к народу свергнуть зарвавшегося тирана, то для Одордо, отца Эмилии, аналогичный шаг – лишь попытка избавить дочь от излишних страданий и неизбежного бесчестия. Инертность и уязвимость немецкого бюргерства, неспособность к активной политической борьбе – одна из подспудных тем, составляющих проблематику драмы; не случайно именно «Эмилию Галотти» Гете упоминает в качестве последней книги, прочитанной Вертером накануне самоубийства.

Последняя⁹ пьеса Лессинга, «Натан Мудрый» (1779), была написана им незадолго до смерти, и она по праву может

фенбюттеле.

⁹ К сожалению, Лессинг не закончил ряд драматических произведений, наброски которых можно найти в его письмах и черновиках. В числе его замыслов была трагедия о Фаусте. Немецкая литература, вероятно, много потеряла от того, что этот сюжет не получил воплощения под пером Лессинга.

считаться неким предварительным итогом немецкого Просвещения. Она затрагивает актуальные для этой эпохи вопросы религиозной терпимости, свободы вероисповедания и преодоления предрассудков, в том числе национальных. В пьесе изображено столкновение трех культур: арабской, еврейской и христианской, и главный герой, Натан, проявляет поистине просветительское здравомыслие и толерантность, объявляя религии равноправными и одинаково подчиненными высшей, наднациональной гуманистической идее. Лессинг уже обращался к религиозной проблематике в своем раннем творчестве (комедия «Евреи»), кроме того, он поддерживал дружеские отношения с еврейским мыслителем и писателем Моисеем Мендельсоном, который мог послужить прототипом для образа Натана.

В конце жизни Лессингу довелось вкусить и непродолжительного семейного счастья, и горечь невосполнимой утраты. В 1767 году он познакомился с Евой Кениг, женой гамбургского торговца. Смерть Кенига в 1769 году не устранила всех существовавших между влюбленными препятствий – Лессинг все еще находился на службе, а Ева не торопилась заключить повторный брак. В течение пяти лет влюбленные находились в разлуке, несмотря на официальную помолвку, и лишь обменивались нежными письмами. В 1776 году они наконец-то поженились, но семейное счастье Лессинга была недолгим: через два года Ева умерла в родах, а их сын прожил не свете всего один день. Овдовевший, одинокий и тя-

жело больной, Лессинг лишь ненадолго пережил любимую супругу. Он скончался в том же возрасте, что и воспетый им Шекспир – в 52 года.

Лессинг пришел в немецкую литературу тогда, когда она больше всего в этом нуждалась. Еще при жизни он стал идейным лидером и вдохновителем большого количества поэтов, драматургов, актеров, мыслителей, а его слава и популярность продолжали расти и после его ухода. Пьесы Лессинга не сходят с театральных сцен всего мира, а некоторые из них, например, «Эмилия Галотти», экранизированы. «Гамбургская драматургия» подняла театральную критику как вид словесности на прежде недоступный ей уровень. Без упоминания «Лаокоона» не обходится ни один серьезный учебник по теории литературы или эстетике. В громком титуле «отец новой немецкой литературы», которым Чернышевский наградил Лессинга, есть лишь незначительная доля преувеличения – в целом, автор «Лаокоона» и «Эмилии Галотти» вполне его заслужил.

* * *

Трактат Лессинга «Лаокоон», оставшийся незавершенным, был, без преувеличения, вершиной искусствоведческой и критической мысли Просвещения, итогом целой эпохи. Присущая Лессингу полемическая острота и непредвзятость суждений привели его к осознанию необходимости

развернутого и аргументированного ответа всем сторонникам классицизма, насаждавшим в немецком искусстве французские образцы и античные правила. Среди оппонентов Лессинга – граф Келюс (1692–1765), французский искусствовед и критик, и Иоганн Винкельман (1717–1768), немецкий историк, археолог, писатель. Оба ученых были страстными поклонниками (и во многом первооткрывателями) античного искусства, и считали его законы универсальными, а образцы – непревзойденными.

Взгляды Винкельмана можно проиллюстрировать его рассуждениями о статуе Лаокоона, в которой он видит соединение мастерства древнего скульптора и присущих греческой культуре идейно-эстетических установок: «Греция имела художников и философов в одном лице... Мудрость протягивала руку искусству и вкладывала в его создания нечто большее, чем обычные души». По его словам, Лаокоон, чей предсмертный миг запечатлен в камне¹⁰, переносит страдание столь мужественно и благородно, что даже вид его агонии не оскорбляет нашего взора, и внушает, наряду с сострадани-

¹⁰ Лаокоон был троянским жрецом Аполлона (у Вергилия Посейдона). Он единственный из всех жителей Трои увидел в оставленной греками статуе коня опасность и воспротивился желанию жителей внести ее в город. Посейдон наслал на Лаокоона морских змеев, которые удушили его вместе с малолетними сыновьями на глазах у изумленной толпы. Момент борьбы Лаокоона с чудовищами описан в «Энеиде» Вергилия (Песнь II). Существует также статуя «Лаокоон и сыновья», которая была выполнена родосскими скульпторами Агесандром, Полидором и Афинодором в I в. до н. э. (вероятно, копия с несохранившегося оригинала).

ем, уважение: «Телесная боль и величие духа с одинаковой силой и гармонией выражены в этом образе». Лессинг, цитируя эти строки из трактата Винкельмана, стремится продемонстрировать их предвзятость и доказать, что умеренность и сдержанность агонии Лаокоона в трактовке античных мастеров обусловлены не стоическими идеалами греческой культуры, а эстетическими и материальными ограничениями, свойственными скульптуре как виду искусства.

Ваятель, как и художник, вынужден подчинять свое творение определенным требованиям, связанным с природой его искусства – пластической, с одной стороны, и наглядной (говоря современным языком, визуальной), с другой. Чтобы не оскорбить взгляд зрителя, творцы должны отказываться от изображения безобразных, отталкивающих моментов и ракурсов, а также от запечатления мимолетных, случайных, нехарактерных сторон своего объекта. Например, художник не может представить зрителю Афродиту в состоянии неистовства или ярости. Для подобного портрета потребуются изменить на противоположные почти все характеристики, присущие ей как мифологическому персонажу (красоту, женственность, чувственность и так далее), что исказит до неузнаваемости привычный для зрителя образ.

Поэт не связан подобными ограничениями. Создаваемые им образы лишены визуальной «неотвратимости» и завершенности и, являясь взору умственному, а не физическому, позволяют фантазии читателя самому домысливать пред-

ставленные в произведении картины. Вергилий в «Энеиде», описывая агонию Лаокоона, мог прибегнуть к любым гиперболам или сравнениям, не боясь оттолкнуть своего читателя. При этом в его трактовке образ умирающего жреца получился более выразительным и трагическим, нежели его аналог в камне.

По убеждению Лессинга, эстетическое воздействие поэзии зачастую превосходит по своей силе все прочие виды искусства, потому что апеллирует к воображению, возможности которого безграничны. Однако это свойство поэзии реализуется лишь в том случае, если сочинители не стремятся следовать законам изобразительных искусств, превращая свое творение в «говорящую картину». Описательная поэзия, нередко встречающаяся у классицистов, по мнению Лессинга, искажает саму природу словесного искусства, призванного изображать объект в действии, а не запечатлевать его в статичном состоянии, как делают пластические искусства. Красота Елены Троянской, детально «каталогизированная» в сочинении византийского поэта Константина Манассии (1130–1187), кажется застывшей, невыразительной и неубедительной, потому что автор попытался уподобиться живописцу. Гомер же, пытаясь передать в стихах чарующую прелесть облика Елены, воздерживается от прямых описаний. Он упоминает лишь одну деталь, позволяющую судить о действии ее красоты: когда Елена является на совет, даже старейшины преклоняются перед ней и готовы оправдать

развязавшуюся из-за нее войну. Остальное читателю должна подсказать его фантазия...

Разграничение видов искусств и определение эстетических характеристик каждого из них, а также описание задач поэзии составляют основной диапазон проблем, затронутых в «Лаокооне». Лессинг выступает в трактате в уже привычной для него роли ниспровергателя канонов и борца с косностью эстетических догм, тормозивших развитие немецкого искусства. «Лаокоон» стал важнейшей вехой в истории немецкой эстетики и литературы и европейского искусствоведения, а его автор в очередной раз подтвердил статус крупнейшего мыслителя и критика эпохи Просвещения в Германии. Высказанный в «Лаокооне» тезис «плодотворно только то, что оставляет свободное поле воображению», в настоящее время можно применить ко многим явлениям в современном искусстве, включая абстрактную живопись и кинематограф.

О. В. Разумовская, 2017

*Всегда ли будет тяготеть над тобою твое
иго, о Германия? Нет, оно падет когда-нибудь.
Еще одно столетие – час пробьет, и право разума
восторжествует над правом меча.
Клотшток*

Часть первая

Предисловие

Первый, кому пришло в голову сравнить между собою живопись и поэзию, был тонко чувствовавшим человеком, заметившим на себе сходное влияние обоих искусств. Он видел, что то и другое представляют нам вещи отдаленные как бы присутствующими, видимость – действительностью; оба обманывают нас, и обман обоих нравится.

Другому захотелось глубже вникнуть во внутренние причины этого удовольствия, и он открыл, что в обоих случаях источник его один и тот же. Красота, понятие которой мы отвлекаем сначала лишь от телесных предметов, получила для него значимость общих правил, прилагаемых как к действиям и идеям, так и к формам.

Третий, кто стал размышлять о значении и применении этих общих правил, заметил, что одни из них господствуют более в живописи, другие – в поэзии; и что, следовательно, в одном случае поэзия может помогать живописи примерами и наставлениями, в другом – живопись поэзии.

Первый из трех был просто любитель, второй – философ, третий – художественный критик.

Первым двум было трудно сделать неправильное употребление из своего непосредственного чувства или из своих умозаключений. Другое дело – критика. Самое важное здесь состоит в правильном применении эстетических начал к

частным случаям, а так как на одного проницательного критика можно насчитать до пятидесяти просто остроумных, то было бы просто чудом, когда бы применение делалось всегда с той предусмотрительностью, которая должна сохранять постоянное равновесие между обоими искусствами.

Если Апеллес и Протоген в своих утраченных сочинениях о живописи подтверждали и объясняли правила этого искусства уже твердо установленными правилами поэзии, то, конечно, это было сделано ими с тою умеренностью и точностью, какие удивляют нас и доныне в сочинениях Аристотеля, Цицерона, Горация и Квинтилиана там, где они применяют к искусству красноречия и к поэзии законы и опыт живописи. В том-то и заключалось преимущество древних, что они все делали в меру.

Однако мы, новые, полагали во многих случаях, что мы их далеко превзойдем, если превратим проложенные ими маленькие тропинки в проезжие дороги, даже если бы при этом более короткие и безопасные дороги превратились в тропинки, наподобие проходящих через дикие места.

Блестящей антитезы греческого Вольтера, что живопись – немая поэзия, а поэзия – говорящая живопись, не было, конечно, ни в одном учебнике. Это была просто неожиданная догадка, каких мы много встречаем у Симонида и справедливая сторона которых так поражает, что обыкновенно упускают из виду все то не определенное и ложное, что в них заключается.

Однако древние этого из виду не упускали и, ограничивая применение мысли Симонида лишь областью сходного воздействия на человека обоих искусств, они не забывали отметить, что оба искусства в то же время весьма различны как по предметам, так и по роду их подражания.

Однако, забыв совершенно об этом различии, новейшие критики сделали из схождения живописи с поэзией самые удивительные выводы. То они стараются втеснить поэзию в узкие границы живописи, то позволяют живописи заполнить всю обширную область поэзии. Все справедливое в одном из этих искусств допустимо и в другом; все, что нравится или не нравится в одном, должно обязательно нравиться или не нравиться в другом. Слепленные этой мыслью, они самоуверенным тоном произносят самые поверхностные приговоры, считая главными недостатками в произведениях художников и поэтов отклонения друг от друга этих двух родов искусства и большую склонность поэта или художника к тому или другому роду искусства в зависимости от вкуса.

Эта лжекритика частично сбила с толку даже мастеров. Она породила в поэзии стремление к описаниям, а в живописи – жажду аллегорий, ибо первая старалась превратиться в говорящую картину, не зная в сущности, что она могла и должна была изображать, а вторая – в немую поэзию, не подумав, в какой мере она может выражать общие понятия, не удаляясь от своей природы и не делаясь лишь некоторым произвольным родом литературы.

Главнейшая задача предлагаемых ниже рассуждений и состоит в том, чтобы противодействовать этому ложному вкусу и необоснованным суждениям.

Они возникли случайно и являются в большей мере результатом моего чтения, нежели методическим развитием общих начал. Они представляют, таким образом, в большей мере материал для книги, чем книгу.

Однако я льщу себя надеждой, что и в настоящем виде книга заслуживает некоторого внимания. У нас, немцев, нет недостатка в систематических работах. Мы умеем лучше всякого другого народа делать какие нам угодно выводы из тех или иных словотолкований.

Баумгартен признавался, что большей частью примеров в своей эстетике он обязан лексикону Геснера. Если мои умозаключения и не отличаются такой связностью, как баумгартеновские, то зато мои примеры более близки. Так как в дальнейшем я исходил преимущественно из «Лаокоона» и не раз возвращаюсь к нему, то я хотел отметить место «Лаокоона» уже в самом заглавии моей книги. Другие небольшие отступления о различных моментах древней истории искусства не имеют такого близкого отношения к поставленной мною задаче и нашли себе здесь место только потому, что я не надеюсь найти когда-нибудь для них лучшее место.

Считаю, наконец, нужным заметить, что под именем живописи я понимаю вообще изобразительное искусство; точно так же не отрицаю я и того, что под именем поэзии я, в

известной мере, понимаю и остальные искусства, более действенные по характеру подражания.

I

Основной особенностью образцов греческого искусства – живописи и ваяния – Винкельман считает благородную простоту и спокойное величие как в позах фигур, так и в выражении. «Как глубина морская, – говорит он, – остается всегда спокойной, как бы ни бушевало море на поверхности, точно так же и выражение фигур у греков среди всех страстей обнаруживает великую и твердую душу.

Эта душа видна и в лице Лаокоона, – и не только в лице, – даже при самых жесточайших его муках. Боль, отражающаяся во всех его мышцах и жилах, боль, которую сам как будто чувствуешь, – даже не глядя на лицо и на другие части тела Лаокоона, – лишь по его мучительно сведенному животу, – эта болезненная мука ни в какой мере не искажает ни лица, ни положения его. Лаокоон не выпускает того страшного крика, который описывает Вергилий, говоря о своем Лаокооне; характер раскрытия рта не позволяет этого: мы слышим скорее глухой, сдержанный стон, как это изображает Садо-лет. Телесная боль и величие духа с одинаковой силой выражены во всей установке фигуры и в одинаковой степени соразмерны. Лаокоон страдает, но страдает так, как Филоктет Софокла: его мука глубоко трогает нас, но мы хотели бы переносить наши муки так же, как и этот великий человек.

Выражение такой великой души выходит далеко за преде-

лы воспроизведения просто прекрасного. Художник должен был сам в себе чувствовать ту духовную мощь, которую он отобразил при помощи мрамора; Греция имела художников и мудрецов в одном лице. Мудрость подавала руку искусству и вкладывала в его создания больше, чем обычные души».

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.