

## ПРОБЛЕМЫ СОЦИАЛЬНОЙ ФИЛОСОФИИ И ФИЛОСОФИИ КУЛЬТУРЫ

---

УДК 1(430)(092)

### «ГАМБУРГСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ» ЛЕССИНГА В ДИСКУРСЕ «КОДОВ НАДЕЖДЫ» ПРОСВЕЩЕНИЯ

В. Х. Гильманов\*

Рассматривается проект Лессинга по созданию Национального театра Германии в надежде открыть в Гамбурге «школу морального мира». В XVIII веке Гамбург считался одним из бастионов свободы в противостоянии двух бытийных форм – феодальной и бюргерской, став столицей новой системы ценностей: одним из средств в этой борьбе против идейного догматизма и феодального абсолютизма были философия и искусство. В этой атмосфере складывается новая понятийная культура, с надеждой и энтузиазмом воспринятая обществом: разум, добродетель, справедливость, толерантность, что отражало общее настроение бюргерской Германии в отношении казавшихся естественными человеческих склонностей и что, вероятно, было полным опровержением учения Августина о тотальной поврежденности человеческой природы грехом и мизантропической антропологии Гоббса. Эта немецкая чувствительность стала основой для философии надежды Лессинга.

«Код надежды» Лессинга, идеи которого сформировались в «докритический период» эпохи Просвещения, основан на доверии к человеческой чувственности, в которой он неосознанно для себя в условиях наступившей автономии открывает генерономную направленность экзистенциалов, «сострадание» и «страх» – в основе его теории катарсиса. Эти «вертикально» диспонируемые психологические состояния оказываются в системе Лессинга его мостиками к природе, в которой он ищет истину. Именно этим обусловлена его теория реализма в «Гамбургской драматургии», принципиально отличающаяся от Кантовой философии. Для теории искусства Лессинга характерна эстетическая надежда на чувственную способность людей соединиться в общей моральной intersубъективности через экзистенциальное очищение «в царстве красоты». Эта надежда Лессинга в его пантеистическом убеждении о неразрывном единстве природы и истины, манифестируемом в коде категории прекрасного. В поле напряжения между «ржавчиной корысти» и «золотом чувствительного сердца» Лессинг ориентируется на педагогическую силу катарсиса нравов под влиянием истинного искусства.

**Ключевые слова:** «Гамбургская драматургия», доверие к человеческой чувственности, «код надежды», экзистенциал, теория катарсиса.

---

\* Балтийский федеральный университет им. Иммануила Канта, 236041, Россия, Калининград, ул. А. Невского, 14.

Поступила в редакцию: 07.05.2014 г.

doi: 10.5922/0207-6918-2014-3-5

© Гильманов В.Х., 2014

## 1. Принцип надежды

Надежда — одно из тех понятий, которые «вышли из моды». Причем относительно недавно: еще в 60–70-е годы прошлого века сердца отечественных «шестидесятников» бились в унисон с мелодией Булата Окуджавы «Надежды маленький оркестрик под управлением судьбы», а Запад вслушивался в незамысловатые гимны любви и надежды «Битлз» и замирал от, казалось бы, пророческой простоты стихов Джона Леннона «Imagine all the people living in the world degree». Но уже в конце в 1980-х что-то до сих пор непостижимое побуждает Фрэнсиса Фукуяму к написанию его знакового сочинения «Конец истории?», в котором содержится призыв отказаться от ложных иллюзий в отношении возможности стать лучше как в человеческом, так и в морально-политическом отношениях. В какой-то степени это означает и отказ от главной надежды эпохи Просвещения на морально-нравственное усовершенствование человека.

Еще в середине XX века немецкий философ Эрнст Блох создает целую «философию надежды» и «онтологии Еще-Не-Бытия», чему посвящено, в частности, его фундаментальное трехтомное произведение «Принцип надежды» (1954–1960). Согласно Блоху, исконному космосу свойственен импульс так называемого «голода», очень напоминающий платоновские эрос и анамнесис. В мире человека этот «общекосмический голод» предстает как «надежда» и реализуется, по Блоху, в идее возможного будущего, «Еще-Не-Бытия». Онтологический статус «Еще-Не-Бытия» задан, по Блоху, тем, что стремление конструировать потенциально возможное, «еще незавершенное» является необходимым основанием для освободительного преодоления людьми недостаточной адекватности земного бытия. Настоящее постижимо лишь в естественной психологической самодостаточности вопроса: «Для чего?» или «Кто мы? Откуда мы? Что мы ожидаем? Что нас ожидает?». По Блоху, человек обречен на состояние неизбывной надежды, поскольку действительность всегда выступает как процесс-посредник между настоящим, неокончательным прошлым и, самое главное, возможным будущим. В этой связи философия должна обладать со-вестью нового дня, «партийностью будущего». Блох, бывший неомарксистом, считал, что марксизм есть воплощенный «акт надежды», соединяющий конкретную «теорию-практику» с «объективно-реальной возможностью» эволюции мира. В марксистском ключе Блох понимает и религию: религия у Блоха — продукт отчуждения и самоотчуждения человека, что кодировано на психологическом уровне ожиданием «нового неба» и «новой земли».

Одно из главных понятий «философии надежды» — так называемая дуга Блоха: «мир — утопия». При этом «утопия» понимается Блохом как действенная реальность лучшего будущего, вызывающая в человеке «голод-надежду». «Дуга Блоха» представляет собой в определенном смысле неомарксистскую альтернативу ветхозаветной радуге: «И сказал Бог: ... Я полагаю радугою Мою в облаке, чтоб она была знамением завета между Мною и между землею» (Быт. 9: 13). «Дуга Блоха» постулирует главную идею его философского учения: непрерывную устремленность человека к обретению возможной Родины в контексте процессуальной трансформации окружающего мира.

«Философия надежды» не получила широкого признания по причине явной своей спекулятивности, однако вольно или невольно она отразила одну весьма примечательную черту большинства философий Нового времени, а именно то, что можно назвать «экзистенциальной приблизительностью», или сущностной неопределенностью, или Игрой, будь то игры разума или игры чувств. Недаром современный антропологический тип нередко именуют «*homo ludens*» = «человек играющий». При этом важно учитывать, что в этой игре сама субъектность человека весьма условна и сомнительна: скорее им играет Нечто, некая сила-энергия, познание природы которой и есть в итоге главная задача философии. Именно в контексте игры представляется жизненно важным экзистенциально определенное понимание тайны Надежды и отграничение ее от гравитаций ложных иллюзий и имажинаций.

Как раз на этом фоне актуализируется проблема герменевтической корректности в отношении известных «проектов Надежды» и причин их крушения. Одним из таких является эстетический проект Просвещения, который основывался на вере в эстетическую способность человеческой природы, то есть на вере в чувственную способность человека различать между прекрасным и безобразным, между добром и злом, и, соответственно, на вере в способность суждения, рассматривавшуюся Кантом как «опосредующее понятие» между природой и свободой, рассудком и разумом (Кант, 1994, с. 600). Эстетические взгляды Канта во многом соответствуют идейным исканиям одного из самых значимых деятелей Просвещения Г.Э. Лессинга. Как известно, из всех современников-просветителей именно Лессинг тот мыслитель, взгляды которого были ближе всего к Кантовой системе мышления. При этом Кант весьма прохладно относился к драмам Лессинга, однако высоко ценил его прозаические произведения как теологической, так и эстетической направленности. Среди них, кроме «Воспитания человеческого рода», «Лаокоона» и других, выделяется также цикл статей Лессинга, объединенных под общим названием «Гамбургская драматургия» и появившихся в контексте его амбициозного проекта по созданию Национального театра Германии в Гамбурге.

## **2. Театральный проект**

В 1765 году «принципал» (то есть театральный директор) Конрад Эрнст Аккерман обосновался со своей бродячей труппой в Гамбурге в построенном на собственные средства «театре комедии», который он намеривался сделать «храмом юношества». Вскоре был образован консорциум в составе 12 гамбургских коммерсантов с намерением создать на основе театра Аккермана Немецкий национальный театр. Для гарантии успеха театрального проекта в Гамбург пригласили Лессинга, ставшего к тому времени уже довольно известным благодаря своей пьесе «Мисс Сара Сампсон»: мещанская трагедия в пяти действиях, написанная 26-летним Лессингом под влиянием Самюэля Ричардсона, была впервые представлена на сцене 10 июля 1755 года во Франкфурте-на-Одере как раз актерами труппы Аккермана. Затем она была показана в Кёнигсберге. Успех премьеры был огромен, и Лессинг в своей драматургии был воспринят как соответствующий эстетическому вкусу духа своего времени.

К моменту приглашения в Гамбург Лессинг уже имел репутацию, пожалуй, самого влиятельного драматурга Германии. Вначале Лессингу предложили стать театральным директором. Он отказался, согласившись, однако, на должность «свободного драматурга» с жалованьем в 800 талеров. Лессинг с охотой принял предложение работать в Гамбурге: до этого он безуспешно пытался получить должность библиотекаря при дворе короля Фридриха II. В декабре 1766 года Лессинг прибыл в Гамбург и подписал все условия соглашения за исключением того пункта, который обязывал его сочинять каждый год определенное количество пьес. В качестве компенсации за это он предложил премьерное представление своей драмы «Минна фон Барнхельм». Согласно соглашению, Лессинг стал постоянно оплачиваемым рецензентом вновь образующегося театра, призванным к тому, чтобы в издаваемом дважды в неделю театральном обозрении «Гамбургская драматургия» «сопровождать каждый шаг, который делает искусство как драматурга, так и актера» (Lessing, 1963, S. 9) в этом театре. Однако лишь в первые три месяца «Гамбургская драматургия» выходила дважды в неделю, но затем все реже и реже. Последние 20 выпусков появились вообще не отдельными изданиями, а в сборниках, вышедших не раньше Пасхи 1769 года в двух томах, завершивших 104 выпуска всего проекта «Гамбургской драматургии». Лишь первые выпуски касались непосредственно спектаклей, после которых они выходили. Уже скоро отдельные театральные представления стали для Лессинга поводом для масштабных теоретических исследований: начиная с 50-го выпуска он полностью посвящает себя теоретико-эстетическим размышлениям о природе драмы, актерства, искусства и связи тайны красоты и истины.

Основной идеей «Гамбургской драматургии» была борьба за независимость немецкой национальной драматургии и литературы, поскольку в Германии, разорванной, согласно Вестфальскому миру 1648 года, на множество самостийных династий, борьба за национальное развитие была одновременно борьбой за бюргерскую демократию против феодально-дворянского абсолютизма, который в принципе был чужд идее национального единения. Именно в этой связи Лессинг никогда не забывал выделять немецкие оригиналы, бывшие в сравнении с французскими пьесами редкими гостями на гамбургской сцене. На открытии театра была представлена немецкая христианская драма «Олинт и Софрония» И. Ф. Кронека.

### 3. «Объявление» об открытии театра

Гамбургский национальный театр был открыт 22 апреля 1767 года. Накануне открытия появилось написанное Лессингом «Объявление», в котором он извещает о счастливой миссии Гамбурга и о своей вере в «мужей, кои по доброй воле взялись за поддержку общего блага». Лессинг пишет:

По истине, счастливо место, где большая часть благорасположенных граждан с воодушевлением принимает благое общее и патриотические идеалы. <...> Так счастлив Гамбург во всем, от чего зависят его благосостояние и его свобода; и это от того, что он заслуживает этого счастья (Lessing, 1963, S. 9).

Одновременно с этой пафосной эйфорией в «Объявлении» очень ясно выражена позиция Лессинга в отношении истины:

Наверняка не будет недостатка в прилежании и расходах, а вот хватит ли вкуса и прозорливости, покажет время. И разве не во власти публики отказаться или улучшить то, что она посчитает в этом (проекте Гамбургского национального театра. — примеч. В.Г.) недостаточным? Надо только приходиться, и слушать, и воспринимать, и судить. Гласом публики никогда не должно пренебрегать; ее суждение должно воспринимать как руководство к действию (Lessing, 1963, S. 8).

Этот призыв Лессинга к совместному поиску должного и истинного во второй половине XVIII века вернулся в Германию во второй половине XX века в форме отчаянной попытки Карла-Отто Апеля и Юргена Хабермаса по развитию в обществе так называемой дискурсивной этики в ожесточенном противостоянии против догматиков всех мастей.

В «Объявлении» уже ясно узнается надежда Лессинга на особую миссию Гамбурга как топоса просвещенческой «дискурсивной этики», надежда на возможность создания здесь уникальной эстетической лаборатории по осуществлению просвещенческой идеи свободы в рамках проекта Гамбургского национального театра, «поелику театр должен быть школой морального мира» (Lessing, 1963, S. 15), так Лессинг пишет во втором выпуске от 2 мая 1767 года. То есть, эстетическую цель Лессинг связывает с метазадачей «ко всеобщему благу», а именно с задачей создания в Гамбурге нового морального хронотопа немецкой нации. И это совсем не случайно, поскольку в Германии XVIII века, жившей в атмосфере идейной неразвитости и догматической тесноты, Гамбург занимал особое место и не только от того, что был одним из важнейших портов по перевалке грузов в континентальной торговле Англии, Франции и других стран, что обеспечивало городу надежное финансово-экономическое процветание. Гамбург слыл истинным бастионом свободы в упорном противостоянии двух бытийных форм: феодальной и бюргерской, став столицей новой системы ценностей: одним из средств в этой борьбе против идейного догматизма и феодального абсолютизма была литература. В этой атмосфере формируется новая понятийная культура, с надеждой и энтузиазмом воспринятая обществом: разум, добродетель, справедливость, толерантность... Бюргерская Германия была полна чувствительности и надежды в отношении казавшихся естественными человеческих склонностей: сочувствия, благожелательности, дружелюбия, совестливости, что, казалось бы, было полным опровержением учения Августина о тотальной поврежденности человеческой природы грехом и одновременно мизантропической антропологии Гоббса. Эта немецкая чувствительность стала основой литературного направления, вызвавшего в Германии настоящую читательскую революцию: Христиан Фюрхтегот Геллерт, Фридрих фон Хагедорн, Иоганн Вильгельм Людвиг Глейм и другие сентименталисты писали прямо «в сердце» чувствительной публики, провозглашая триумф добродетельной человечности. Вскоре на этой основе развились «буря и натиск», а затем романтизм.

Гамбург был одним из центров этой бюргерской чувствительности, однако одновременно здесь проявлялись те дефициты, которые в целом были типичны для раннего капитализма: это — недостаток в искренней возвышенности бюргерского самосознания, обусловленный логикой капиталистической прибыли. И если у основателей Национального театра капиталистический эгоизм и идеальные ожидания еще, кажется, пребывали в зыбком равновесии, то общее настроение большей части богатого гамбург-

ского бюргерства определялось все же прежде всего коммерческим интересом. В 18-м выпуске Лессинг вновь обращается к «богатому процветающему городу», чьи граждане могли бы оказать столь важное для театра вспоможение, но предпочитают занятия «более прибыльными делами». «Прибыльным же среди нас считается, конечно, то, что ни в малейшей степени не связано со свободными искусствами» (Lessing, 1963, S. 93). И свое просвещенческое сомнение в «эстетической надежде» Лессинг завершает строками из «Искусства поэзии» Горация, в которых забота о барыше расценивается «как ржавчина в душе», губящая искусство: «Корысть заползает, как ржавчина, в души: // Можно ли ждать, чтобы в душах таких слагались песни».

#### 4. Катарсис

В поле напряжения между «ржавчиной корысти» и «золотом чувствительного сердца» Лессинг, как уже не раз было в истории, ориентируется на «эстетическую надежду», суть которой в его проекте сводится к педагогической силе катарсиса нравов под влиянием истинного искусства, что проявляется в его полемике с Корнелем по вопросу об аристотелевском понимании трагедии. В противовес к Корнелю с его толкованием аристотелевских понятий ‚eleos‘ (сострадание) и ‚phobos‘ (страх) Лессинг связывает эти экзистенциалы не с аффектами, представляемыми на сцене актерами, а с теми аффектами, которые сценическое действие аффицирует в зрителе. «Иначе к чему все эти поэтические изыски?» (Lessing, 1963, S. 156), так спрашивает Лессинг в 32-м выпуске. Подобно Аристотелю, Лессинг определяет трагедию как эстетический процесс, призванный к тому, чтобы вызывать в зрителе потрясение определенного рода, в котором произведение и производное рассматриваются не как независимые друг от друга, а как направленные друг на друга.

Согласно Корнелю, действие трагедии вполне может ограничиваться лишь пробуждением в зрителе ужаса (*terreur*) без сострадания, что решительно отвергает Лессинг, поскольку его гуманистическая чувствительность полагает суть катарсиса основанной именно на человеческой способности испытывать сострадание. Основываясь на «Письмах о чувственных способностях» (1755) Моисея Мендельсона, Лессинг в 74-м выпуске «Гамбургской драматургии» определяет сострадание как «смешанное чувство, складывающееся из любви к предмету и огорчения из-за его несчастья» (Lessing, 1963, S. 361).

Уже это близкое Аристотелю понимание сострадания вновь ясно указывает на исток «эстетической надежды» Лессинга: в ее основе — примечательное родство его понимания природы с аристотелевским понятием *physis*, которое представляет собой своего рода «геометрическое усечение» идейной «горизонталью» первосферы духовно-материального Космоса ранней античности. Крещенное духом Спинозы доверие Лессинга в отношении природного макрокосма и его согласованности с внутренним микрокосмом человеческой чувственности, способной к калократическому взаимодействию с разумом, — вот что является исходным импульсом для надежды Лессинга на действенность искусства, способного, по его мнению, объединить людей в усилиях «ко всеобщему благу», поскольку, по Лессингу, «природа и истина» образуют вместе высший принцип искусства.

Именно эта согласованность дает о себе знать в чувстве сострадания, возникающего в том случае, когда истинная природа «предмета» нарушается предательством этой истинной природы в нас или вокруг нас. Согласно Мендельсону и Лессингу, в сострадании проявляется любовь к предмету, в которой узнается универсальная сила космоцентрического Эроса, однако эта любовь к предмету переживается в смешении с чувством «огорчения из-за его несчастья». Эстетическое чувство Лессинга узнает «несчастье» поврежденной природы и истины, надеется все же на эстетический идеал просвещения, который рассчитывает на излечение от «несчастья» «через посредство видовой сути, коя подобает поэтическому произведению» (Lessing, 1963, S. 386), так рассуждает Лессинг в 79-м выпуске.

Итак, Лессинг ясно осознает «несчастье» «предмета» и решается на «акцию по спасению». Эта акция, по истине, соответствует заглавным целям просвещения и намечена уже в ранних «Спасениях» Лессинга: «Спасения» (Rettungen) — именно так звучит примечательное название ряда маленьких сочинений Лессинга, в которых он хотел «спасти» людей, подвергшихся преследованию, будучи безвинными, или ставших жертвами несправедливых суждений. Одним из самых известных «проектов спасения» было «спасение» Горация от пастора Ланге: Ланге, переводчик Горация, был уличен Лессингом в высокомерном невежестве и полной бездарности при переводе Горациевых од, которые тот, однако, посвятил самому королю Фридриху. «Спасению» Горация от Ланге Лессинг посвятил свой «Путеводитель» (Vademecum), в котором окончательно разоблачил его личностную и эстетическую немощь...

«Спасительную миссию» просвещения Лессинг парадигмальным образом связывает с «вечным стремлением» в человеке, примечательным «порывом», который узнается в его сотериологическом проекте как имманентная человеку «внутренняя склонность» к истине, в чем в итоге проявляется «внутренняя склонность» Лессинга к Спинозе. Этот «порыв», этот «инстинкт движения» к истине, отражен уже в концовке фрагмента незаконченной Лессингом драмы о Фаусте, где речь идет как раз о «формуле спасения» Фауста: «Вы, — говорит Фауст, обращаясь к семи «быстрейшим духам ада», — никогда не победите человечество с его стремлением к учености; эта устремленность как благороднейшую из наклонностей человека само божество дало ему не для того, чтобы сделать его несчастным» (Kindlers, 1988, S. 307). Именно этому «вечно живому стремлению к истине», как пишет сам Лессинг в своей работе «Об истине» (1779), он доверяет. И это доверие — сокрытая основа всей просветительской парадигмы, подготовленной уже политической философией и литературой бюргерской культуры XVI—XVII веков: в трудах Жана Бодена (1530—1596), Хуго Гротюса (1583—1645), в «религии сердца» Руссо, в литературе английского сентиментализма. В центре этого «дискурса доверия» — понятие «разумной» человеческой природы: именно благодаря ей, пишет Гротюс в своей книге «О праве войны и мира» (1625) распознается «моральное уродство или же моральная необходимость какого-либо поступка в зависимости от его соответствия или же несоответствия с самой разумной природой» (Helferich, S. 161). Знаменитое слово Господа в «Прологе на небе» в «Фаусте» Gête (Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange ist sich des rechten Weges wohl bewusst) (Goethe, 1988, S. 18) отражает суть этой надежды на «естественную способность» человека «вырваться из тупика», поэтически предвосхищенную также во «Фрагменте» Лессинга.

На этом фоне бюргерская драма Лессинга и его проект Национального театра предстают как грандиозная идейно-эстетическая попытка инициации «общенационального катарсиса» с целью развития морального праксиса немецкой нации. Герменевтическим ключом для этой попытки выступает теория трагического Лессинга, связывающая воедино эстетическую категорию «прекрасного» и экзистенциал «страдания». В своем известном трактате «Лаокоон» Лессинг пишет, что при созерцании скульптуры погибающего Лаокоона и его сыновей причиной пробуждения сострадания в нас является то, что мы одновременно видим красоту и ее страдание. В этом — ключ к пониманию трагедии у Лессинга: красота и страдание связаны друг с другом, поэтому оптическая деформация прекрасной феноменологии бытия как эстетическое выражение болезни истины бытия неизбежно вызывает страдательную реакцию субъекта, кодированного «разумной природой», различающей между оптиками истины бытия и его болезнью.

Истина, согласно пантеистическому коду Лессинга, всегда прекрасна в своей феноменологической гармонии, которая в соответствии с риторическим каноном выражается прежде всего в образной специфике женщины. Женщина есть последняя граница феноменологии, и смертный приговор соответствующему принципу реальности выносит именно судьба женщины. Трагическая интуиция истины Лессинга отражает эту взаимосвязь в его известнейших драмах, в которых именно женщина представляет образную реакцию на правду или кривду бытийного хронотопа. Женщина — последний топос чувственных решений, и именно в этом ее «пациентивное» величие, на которое рассчитывал ренессансный гиноцентризм, и «экспириенциальная» трагедия, на «катарсическую силу» которой рассчитывает Лессинг в своем эстетическом проекте трагического искусства в Просвещенную эпоху. Сознательно или бессознательно Лессинг в своей теории трагического все еще рассчитывает на чувственную способность «разумной природы» в человеке принимать нравственные решения под воздействием «страдающей красоты».

Именно «тайна чувств» — в средоточии теории драмы Лессинга, а если точнее, то тайна «онтологической битвы» в мире человеческой чувственности. Но, несмотря на противоречивую судьбу этой «битвы», Лессинг доверяет в первую очередь чувственному «порыву к истине» в человеческой природе. Это отражено и в его теории гения в контексте его размышлений о Шекспире. В 34-м выпуске он пишет:

Гению суждено не знать тысячи вещей, кои знает каждый школьник; не приобретенный запас его памяти, но то, что он способен выразить, исходя из себя самого, из своего собственного чувства — вот, что образует его истинное богатство (Lessing, 1963, S. 165).

Примечательно, что на этом месте Лессинг делает сноску на Пиндара, в частности, на его «Олимпийские» эпипикии, в которых узнается свойственный Лессингу мотив крови, связанный с тайной физикой-метафизикой чувства: «Стихотворить дано тому, кто кровью одарен быть мудрым...» (Lessing, 1963, S. 165). Именно Лессинг с его восторженным приятием гения Шекспира в незримом союзе с Гаманом и Гердером является одним из бесспорных вдохновителей немецкой «молнии гениев», блеснувшей в литературно-художественном небе Германии под знаком «Бури и натиска». Но уже «молодой Вертер» Гёте показал, какие опасности таятся в форсированной мощи «силовых полей» человеческой гениальности, легитимирующей поэтический порыв к «новой беззаконности», которую боялась риториче-

ская традиция. Однако сам Лессинг показывает в «Гамбургской драматургии» свой тонкий талант примиряющей мерности, соотнося чувственную безмерность гения с продуманным обоснованием художественной меры эстетического воображения в соответствии с требованиями исторического метода. Это одна из тем в 96-м выпуске. Но несмотря на свою теорию «эстетической самодисциплины», Лессинг доверяет прежде всего истине чувства, а не риторическому регламенту, отдавая при этом себе отчет, что эта истина рождается в экстремальном напряжении между добрыми склонностями и злыми искушениями. Лессинг верит мудрости природы, которой, по его мнению, кодирована наша чувственность, нуждающаяся, тем не менее, в последовательном просвещении ее истинной естественной сути, что связано также с его программой эстетического катарсиса под влиянием драматического искусства.

### **5. Истина религии и правда поэзии**

В первом выпуске «Гамбургской драматургии» Лессинг отзывается критически по поводу выбора пьесы для премьерного представления в новом театре: это христианская трагедия Кронегка «Олинт и Софрония». Лессинг подвергает критике как саму пьесу, так и ее автора за «очень неверное представление о магомеданской вере» (Lessing, 1963, S. 12). Однако в его критике проявляется нечто более принципиальное, а именно его убеждение в том, что бюргерская культура складывается в новом хронотопе, отрешенном от Откровения трансценденции: это время, «в коем голос здравого разума звучит слишком громко», а искусство и религия питаемы различающимися истоками, поэтому «характер истинного христианина совсем не театрален» (Lessing, 1963, S. 16) и вряд ли может прийти по нраву театральной публике. На театральной сцене «все, что относится к характеру персонажей, должно происходить из самых естественных причин. Чудеса мы терпим только в физическом мире; в мире человеческой морали все должно сохранять свой естественный порядок, поскольку театр призван быть школой морального мира» (Lessing, 1963, S. 15). Истина религии не поддается театрализации, поэтому Лессинг считает: «Все христианские драматические произведения, созданные ранее, лучше не брать для сцены» (Lessing, 1963, S. 17).

В своем отношении к религии Лессинг, безусловно, проявляет себя как деист, что отчетливо видно в его философии «необходимых истин разума». Но искренне убежденный в истинной сути христианской веры Лессинг стремится найти путь, ведущий к обретению однозначной убедительности истины этой веры в любых конкретно-исторических условиях независимо от степени предубежденности, герменевтических предрассудков, обусловленных временем предпониманий. При этом он по всем признакам узнается как «жертва» одной из заглавных проблем XVIII века, а именно проблемы соотношения между необходимым и контингентным, вечным и временным, всеобщим и персональным, дедукции и индукции и т.п. Будучи разорванным в «силовом поле» напряжения этой проблемы, Лессинг стремится преодолеть эту разорванность посредством единственно значимого для него метода: этот «сентиментальный» метод сводим к «честной диагностике» чистого и чувствительного сердца. Поэтому главный акцент его методологии — это опыт очевидности «вечных истин» на основе их «доказательства духом и силой» прежде всего по признаку нравственного воздействия истины.

## 6. Необходимость морального добра

Только с учетом этого «метода истины» можно понять «проект надежды» Лессинга в «Гамбургской драматургии», в рамках которого он ищет «эстетический интеграл» для развития морально-нравственной intersubjectивности, служащей делу «всеобщего блага». Именно такая модель intersubjectивности — в основе его понимания нации, что отражено в примечательном суждении Лессинга в последней части «Гамбургской драматургии», объединившей выпуски от 101-го до 104-го. Досаду на неспособность гамбургской публики «естественным образом» поддержать «чисто-сердечный порыв к созданию для немцев национального театра», Лессинг пишет, что причина неудачи в отсутствии нравственной основы для национального единения: «...ведь мы, немцы, все еще не нация! Я толкую не о политической форме, но, прежде всего, о нравственном характере. Приходится признать, что почти отсутствует желание в таком характере» (Lessing, 1963, S. 485).

В своей «национальной педагогике» Лессинг опирается на то, что именует «духовный дар» нации, не проявляя при этом ни малейшего следа какого-либо национального высокомерия. В начале 81-го выпуска он пишет: «...я абсолютно убежден, что ни один народ в мире не получил какого-либо духовного дара, превосходящего другие народы» (Lessing, 1963, S. 391). В этом же выпуске, как и в других, Лессинг, выступая как критик некоторых качеств творчества Пьера Корнеля или вступая в полемику против Вольтера, имеет, однако, ни Францию и ни «французский дворовой классицизм» в качестве главного адресата своих критических толкований: Лессинг весь — в «чистосердечном порыве» к пробуждению в немцах собственных сил «национального духа». При этом он обращается в первую очередь к бюргерскому самосознанию, полагая именно его в основание национального самоопределения и проявляя себя при этом как гений главной идеи эпохи Просвещения, сформулированной позже в философской гносеологии Канта: в трудных условиях национального «несовершеннолетия», включая и эстетическую неразвитость, Лессинг ищет путь к национальному «*Sapere aude!*», то есть к тому состоянию национальной зрелости, которая, основываясь на нравственной intersubjectивности, смогла бы возвысить нацию к свободе и достоинству. При этом Лессинг предвзвешивает кантовское понимание свободы и достоинства, связывая их в сущностный узел, ставший основой всей философии человека исторического проекта Просвещения, коронованного «категорическим императивом» Канта...

## 7. «Костыль» Лессинга

Сам Лессинг подводит горестный итог «Гамбургской драматургии» в конце последнего выпуска:

Сладкая мечта о создании здесь в Гамбурге национального театра растаяла на глазах, и потому как я вообще смог познакомиться с этим городом, Гамбург как раз то место, где осуществление этой мечты менее всего пока возможно (Lessing, 1963, S. 490).

В этом горьком суждении Гамбург как «топос невозможности» оказывается невольным заложником парадигмального конфликта между идеей идеального дискурса просвещенной нации и фактическим дискурсом «как раз того места». Однако — и это поразительно, поскольку доказывает спра-

ведливость известного титула Лессинга как «доброй совести немцев» — среди причин неудачи Гамбургского проекта, отмеченных Лессингом, то есть помимо преобладания коммерческих интересов и «разномыслия антрепренеров», помимо нехватки национального репертуара и довольно унижительного закулисья в самом театре, он находит в себе мужество признать еще одну причину: это он сам. В последнем выпуске «Гамбургской драматургии» Лессинг совершенно осознанно возлагает вину и на себя:

Хотел бы я конкурировать в принятии ответственности за здешний театр? Ответ прост, потому как все сомнения сводятся к одному: а в силах ли я? И как я мог бы сделать это наилучшим образом? <...> Я не чувствую в себе живого источника, который бы бил сам по себе и струился чистыми щедрыми струями. <...> Я хромым, для коего его жалкая писанина вряд ли может стать надежным костылем (Lessing, 1963, S. 480–481).

Не вызывает сомнения, что имеет в виду Лессинг под «надежным костылем»: это критическая образованность, недостаток которой он сам в себе открывает в мужественной честности критического самоанализа. Кроме принятия ответственности за неудачу в Гамбурге Лессинг невольно указывает на важнейшее герменевтическое условие для успешного осуществления проекта Просвещения. Необходимость этого условия становится все более очевидной в современной ситуации обостряющегося герменевтического кризиса: автономный принцип реальности нуждается в надежном «костыле» фундаментальной культуры образования, основанной на последовательной систематике и критической непредвзятости с тем, чтобы человечество не запуталось окончательно в паутине «симмулятивных гиперреальностей» (Бодрийяр), основанных на произволе бесконтрольных игр разума и чувственных имагинаций...

И уже в самом конце второго тома «Гамбургской драматургии» Лессинг пишет:

Мир не потеряет ничего, если вместо пяти или шести томов «Драматургии» я смог явить на свет только два. Но он может потерять слишком много, если однажды в такое же затруднение, как со мной, попадет более полезное произведение более даровитого автора, особенно если найдутся люди, кои сделают на его основе более убедительный план, а оный, хотя и предназначен для полезнейшего дела, будет обречен на неудачу среди схожих условий (Lessing, 1963, S. 491).

Лессинг умер 18 февраля 1781 года, а уже в апреле этого года в издательстве И. Ф. Харткноха в Риге начинается издание «Критики чистого разума» Канта...

#### Список литературы

1. Гораций К. Ф. Наука поэзии (330–331) // Вергилий. Гораций. М., 2005.
2. Кант И. Критика способности суждения // Соч. : в 8 т. М., 1994. Т. 5.
3. Goethe J.W. Faust // Johann Wolfgang Goethe. Werke : in 14 Bdn. München, 1988. Bd. 3.
4. Helferich Ch.. Geschichte der Philosophie. Stuttgart, 1992.
5. Lessing G.E. Hamburgische Dramaturgie // Lessings Werke : in 5 Bdn. Weimar, 1963. Bd. 4.
6. Kindlers Neues Literatur Lexikon : in 22 Bdn. / hrsg. von W. Jens. München, 1988. Bd. 10.

### Об авторе

Владимир Хамитович Гильманов – д-р филол. наук, проф. кафедры зарубежной филологии факультета филологии и журналистики Балтийского федерального университета им. И. Канта, gilmanov.wladimir@rambler.ru

### LESSING'S HAMBURG DRAMATURGY IN THE "CODES OF HOPE" DISCOURSE OF THE ENLIGHTENMEN

V. Kh. Gilmanov

This article considers Lessing's theatrical project of establishing a German National theatre aimed at founding a "school of morality" in Hamburg. In the 18<sup>th</sup> century, Hamburg was considered a stronghold of freedom in the opposition between the two forms of being – the feudal and burgher's ones – having become a capital of the new system of values. Philosophy and arts served as a means in this struggle against dogmatism and feudal absolutism. In this atmosphere, a new conceptual culture emerged. This culture, warmly welcomed by the society, rested on reason, virtue, justice, and tolerance, which reflected the common attitudes of burgher Germany towards apparently natural human inclinations. It contradicted both Augustine's teaching of human corruption and Hobbes's misanthropic anthropology. This German sensitivity served as the basis for Lessing's philosophy of hope.

Lessing's "code of hope", whose ideas developed in the "pre-critical" period of the Enlightenment is based on trust in human sensibility, within which, probably unconsciously, in the conditions of newly established autonomy, he discovers the heteronomous orientation of the "compassion" and "fear" existentials underlying his theory of catharsis. In Lessing's system, these "vertically" positioned psychological states prove to be bridges to nature, in which he seeks the truth. It explains his theory of realism in Hamburg Dramaturgy, which differs radically from Kant's philosophy. Lessing's theory of art is characterized by aesthetic hope for the sensible ability of people to unite in moral intersubjectivity through existential purification in the realm of beauty. This hope is based on Lessing's pantheistic belief in the unbreakable unity between nature and the truth manifested in the code of the category of the beautiful. In the stress field between the rust of greed and the gold of sensible heart, Lessing relies on the pedagogical power of catharsis of morals under the influence of true art.

**Key words:** Hamburg Dramaturgy, trust in human sensuality, "code of hope", existential, theory of catharsis.

### References

1. Goracij, K.F. 2005, *Nauka poezii* [The knowledge of poetry], Vergilij. Goracij. Moscow, pp. 765 – 779.
2. Kant, I. 1994, *Kritika sposobnosti suzhenija* [Critique of Judgement], in Kant I. *Sochinenija v 8 tomah*, Moscow, t. 5.
3. Goethe, J.W. 1998, *Faust, Johann Wolfgang Goethe. Werke: in 14 Bdn.* München, Bd. 3.
4. Helferich, Ch. 1992, *Geschichte der Philosophie*, Stuttgart.
5. Lessing, G.E. 1963, *Hamburgische Dramaturgie, Lessings Werke: in 5 Bdn.* Weimar, Bd. 4.
6. Kindlers, 1988, *Neues Literatur Lexikon: in 22 Bdn / hrsg. von W. Jens.* München, Bd. 10.

### About Author

Prof. Vladimir Gilmanov, Department of International Philology, Faculty of Philology and Journalism, Immanuel Kant Baltic Federal University, gilmanov.wladimir@rambler.ru