

РЕАЛІЗМ У ТЕОРІЇ ДРАМИ Д. ДІДРО ТА Г.-Е. ЛЕССІНГА

На прикладі аналізу естетичного насліддя Д. Дідро і Г.-Е. Лессінга реконструюється специфіка розуміння проблем реалізму в умовах розвитку мистецтва епохи Просвітництва. Автор статті використовує можливості порівняльного розгляду французької та німецької моделей.

Ключевые слова: естетичні погляди, реалізм, драма, епоха Просвітництва.

By the example to the analysis an aesthetic heritage of D. Didro and G.-E. Lessing specificity of understanding the problems of realism in conditions its development of the Enlightenment Age art is reconstructed. The author of article uses opportunities of comparative consideration the French and German models.

Keywords: aesthetic views, realism, the drama, the Enlightenment Age.

Питання класицизму, як і питання реалізму, було центральним питанням для французького та німецького Просвітництва. Запекла боротьба за реалізм в мистецтві супроводжувалась не менш запеклою боротьбою проти класицизму, адже створення нового мистецтва було неможливе поза переглядом положень класицизму. Власне, як художня антитеза класицизму з'являється реалізм. Зазначене коло питань тією чи іншою мірою розглядали такі відомі естетики та мистецтвознавці, як Ю. Кагарлицький, М. Каган, Г. Фрідлендер, Г. Гачев, Т. Длугач, А. Акімова. Проте у роботах зазначених авторів кожна з персоналій статті розглянуто окремо чи в контексті культурних традицій Франції та Німеччини. Мета ж нашої статті – здійснити порівняльний аналіз позицій Д. Дідро та Г.-Е. Лессінга.

Новий реалістичний художній метод вимагав від драматургів кардинальної зміни класичних художніх принципів, норм і канонів. Так, псевдоантичну тематику класицизму, що була лише зовнішньою оболонкою, в яку одягали всілякі світські події, змінила нова тематика, яка порушувала важливі суспільні проблеми в мистецтві. Антична міфологія, що була лише раціоналістичною оболонкою для вельможного-аристократичної культури, змінилася б на відображення реальної дійсності.

У Франції та Німеччині XVIII століття точилася пристрасна полеміка за відродження традицій античної художньої культури. Видатні мислителі того часу: І. Вінкельман, Д. Дідро та Г.-Е. Лессінг – стають апологетами античної культури, у якій, зокрема, Г.-Е. Лессінг виокремлював та підкреслював властиві їй реалістичні тенденції. Це відрізняє позицію мислителя від позиції І. Вінкельмана, який звертався до мистецтва античності передусім заради обґрунтування класицизму. В естетиці ж Д. Дідро поєднано обидві ці позиції: пошук реалізму та обґрунтування класицизму. Критика мистецтва класицизму у французького митця майже завжди супроводжувалась апологією мистецтва античного світу.

Дені Дідро – французький просвітник, видатний теоретик і практик мистецтва, який не залишив поза увагою питання класицизму та античності. На відміну від Готхольда Ефраїма Лессінга, представника німецького Просвітництва, який аналізує мистецтво класицизму та античності присвятив дві свої основні естетичні роботи: «Лаокоон» та «Гамбурзька драматургія» (у цих же працях він викладає і свою теорію драми), Д. Дідро не має спеціальних праць із цих питань, його погляди на цю проблему висвітлено в різних роботах, що складають естетичну спадщину філософа. Однак усе ж слід наголосити на основних працях, у яких французький просвітник аналізує мистецтво класицизму й античності та викладає власну теорію театру та драми, а саме: «Бесіда із „Побічним сином”», «Про драматичну поезію», «Нескромні коштовності» і «Парадокс про актора».

Д. Дідро заперечував класицизм, однак при цьому звертав увагу на його позитивні елементи: мову, драматичну техніку та тенденцію до реалізму. По-перше, мова класичної французької трагедії була звільнена від середньовічних морфологічних рудиментів, значною мірою збагачена та удосконалена. По-друге, Расін та Корнель, як представники класицизму, дбають не лише про сценічну дію, а використовують діалог для розкриття власної позиції. По-третє, крізь метафізичну та реалістичну оболонку класичної трагедії вже помітно простежуються реалістичні тенденції.

У романі «Нескромні коштовності» Д. Дідро, по-суті, вперше дав критику трагедії класицизму. Так, вустами фаворитки монарха теоретик нападає на трагедії, які зображають долі царських осіб. «Я знаю, – говорить Мірзоа, – що нам може подобатися і що нас може розчулювати лише одна правда. Я знаю також, що досконалість вистави полягає в такому точному відтворенні якої-небудь дії, що глядач, перебуваючи в якомусь обмані, уявляє, ніби присутній при самій цій дії. А чи є щось подібне в трагедіях, які ви так нам розхвалюєте?» [1, т. 3, с. 346–347]. Засуджуючи штучну побудову дії в трагедіях, Мірзоа вказує і на такі їх недоліки, як пафос, мудрощі та мішурне сяйво, яке відводить нас від реальної дійсності.

Звертаючись до аналізу античного мистецтва, учений намагався знайти ті його характерні риси та особливості, які допомогли б обґрунтувати проблему реалізму – вагому частину естетичної концепції теоретика.

Д. Дідро вказує на класичну трагедію як на трагедію характерів, а не трагедію драматичної дії чи драматичних ситуацій. Він вважає, що не драматичну дію необхідно узгодити з характером, а, навпаки, характер необхідно застосовувати та узгоджувати з драматичною дією [див. «Побічний син»]. Таке розуміння драматичної дії було не прийнятним для класицистів. Д. Дідро гостро виступає проти пихатості та штучної величності аристократичного театру, розглядаючи мистецтво як художнє вираження певних суспільних ідей. Для нього мистецтво вийшло з народу і повинно звертатися до народу.

Нешадна критика класицизму загострила поставлену перед драматургами, теоретиками та практиками театру проблему художнього жанру. Вироблення нового художнього стилю було пов'язане з вирішенням складного питання, а саме: у яких художніх видах, формах знайде своє найкраще втілення реалістичний стиль

драматургії. Тому логічно, що в процесі теоретичного розроблення принципів реалізму Д. Дідро осмислював та обґрунтовував процес створення нових художніх жанрів.

До нього вважали безумовним, що драма має два основні види – трагедію та комедію. Але мислитель стверджував, що в кожному моральному явищі розрізняються середина і дві крайнощі. Обидві крайнощі в драмі визнано, але не визнано необхідності середини між ними. «Людина не завжди буває в горі або в радості. Існує, отже, якась відстань, що розділяє комічний і трагічний жанри» [1, т. 5, с. 143]. Цьому виду п'єс Дідро дав назву «серйозного жанру». Згодом їх стали називати просто «драмами». Деякі дослідники називають їх ще «слізними комедіями», але це не відповідало позиції Д. Дідро, як ми це побачимо, коли торкнемося його праці «Парадокс про актора». Як справжній просвітник, учений хоче, щоб «серйозна драма» відображала реальне життя, не дрібниці побуту, а рух самої історії. Драма повинна бути сповнена мудрості, бути філософською. «Серйозна драма» має набагато більш значні цілі, ніж віддзеркалення реального побуту третього прошарку. В словах Д. Дідро позначено прагнення до громадянської драми, яка порушувала б значні суспільні проблеми, яка утверджувала б соціальні й етичні ідеали просвітників.

Серед драматургічних трактатів Д. Дідро «Парадокс про актора» займає особливе місце. Якщо в романі «Нескромні коштостності», у діалогах до «Побічного сина» та в трактаті «Про драматичну поезію» мислитель закладає фундамент та розробляє свою драматургічну реформу, то вже в «Парадоксі» він порушує проблему актора – основного та необхідного посередника між драматургом та публікою.

У XVIII столітті все ще безумовною вважали естетичну формулу «мистецтво є наслідування природи». Д. Дідро дотримується цієї формули, вносячи, проте, суттєве уточнення – мистецтво не є безпосереднім відтворенням природи, це стосується й акторського мистецтва. Природа дає актору необхідні для сцени якості. Але їх слід удосконалити за допомогою «вивчення великих зразків», а також «знання людського серця» [1, т. 5, с. 569].

Однак учений у жодному разі не заперечує принципу наслідування «прекрасної природи». «Актор-імітатор, – говорить Перший із співбесідників „Парадокса про актора“, який висловлює думку самого Д. Дідро, – може домогтись того, щоб все передавати стерпно, у його грі нічого ані хвалити, ані засуджувати.» [2, т. 5, с. 569–570].

Д. Дідро так розуміє якості, необхідні великому актору: «Я хочу, щоб він був дуже розсудливим; він повинен бути холодним, спокійним спостерігачем. Отже, я вимагаю від нього проникливості, але ніяк не чуттєвості, мистецтва всьому наслідувати... здібності передавати будь-які ролі і характери» [2, т. 5, с. 571].

Актор, підвладний тільки емоціям, буде не адекватним. «Гра нутром» не дає ніякої цілісності образу, на різних спектаклях актор буде то сильним, то слабким, то гарячим, то холодним. «Між тим актор, який грає, керуючись розумом, вивченням людської природи, наслідуванням ідеального образу, уявою, пам'яттю, – буде однаковий на всіх виставах» [2, т. 5, с. 572–573].

Мислитель відкидає надмірну емоційність, не заперечуючи значення відчуттів та пристрастей у мистецтві. Що ж до емоцій, то він бореться проти «чутливості», що зайняла в другій половині XVIII століття дуже значне місце в різних видах мистецтва.

Французький теоретик протестує проти того, що можна назвати натуральністю. «Поміркуйте над тим, що в театрі називають „бути правдивим”? Чи означає це поводитися на сцені як в житті? Аніскільки. Правдивість у такому розумінні перетворилася б на вульгарність. Що ж таке театральна правдивість? Це відповідність дій, мови, обличчя, голосу, рухів, жестів ідеальному образу, створеному уявою поета і часто ще звеличеному актором. Ось в чому чудо» [2, т. 5, с. 580].

Слабким місцем в естетичній системі Д. Дідро є питання про три класичні єдності та ставлення до В. Шекспіра. В першому і в другому питанні він займає середню позицію між класицистами та Г. Лессінгом, який, власне, художньо реабілітував творчість цього видатного класика.

Велике мистецтво В. Шекспіра, соціально та філософськи напружене, не французький теоретик не оцінив. Так само як і три єдності – три формально-драматичних принципи, на яких будувалася класична трагедія: суворе дотримання єдності місця, часу та дії.

У «Вирваних думках» (1758) Дідро говорить про художні вимоги «Поетики» Арістотеля, де викладено правила трьох єдностей: «Я вибачаюсь перед Арістотелем, але хибна та критика, яка виводить виключні правила з досконалих творів... Не існує таких правил, які б геній не подолав з успіхом. Правила перетворили мистецтво на рутину, і я не знаю, чи є вони більше шкідливими, ніж корисними. ... вони корисні для звичайної людини, вони шкідливі – генію».

Д. Дідро та Г. Лессінг розглядали театр як найбільш могутній з усіх видів мистецтва, який має здатність найсильніше впливати на розум. Вони вважали театр школою соціального виховання та демократичного просвітництва народу.

Г. Лессінг багато в чому схожий із Д. Дідро, теорію якого він ставив дуже високо. Як і Д. Дідро, Г. Лессінг обґрунтував теорію реалізму з вимогою нової класової тематики і моралі. Джерелом цієї теорії є для нього «Поетика» Арістотеля. На відміну від Д. Дідро, Г. Лессінг називав її фундаментальним твором, таким як «Елементи» Евкліда, і вважав, що її до цього неправильно тлумачили.

Наслідуючи Д. Дідро, учений висловлюється проти розмежування елементів драматичного і комічного: «геній сміється над цими розмежуваннями». Як і Д. Дідро, Г. Лессінг завданням сцени вважає етичне повчання. «Комедія, – говорить він в „Гамбурзькій драматургії”, – прагне виправляти сміхом, а не насмішкою, і вона не обмежується виправленням саме тих вад, над якими сміється. Її справжня користь, загальна для всіх, полягає в самому сміху, у нашій здатності помічати смішне, легко і швидко розкривати його черінь різними масками пристрасті й моди, у всіх його поєднаннях з іншими ще гіршими якостями, а також з добрими, навіть під зморшками суворої серйозності» [3, с. 104].

Свою критику теоретичних засад естетики класицизму Г. Лессінг виклав в «Лаокооні» та органічно пов'язав її з захистом та утвердженням принципів нової, реалістичної естетики. Боротьба за визволення літератури від кайданів класицизму та

її наближення до життя пов'язується з боротьбою за новий ідеал людини.

У довгій полеміці з французькими класицистами постає теорія Г. Лессінга про художню та історичну правду драми. В боротьбі проти неприродної умовності мистецтва класицизму і проти вульгарності «міщанської драми» учений розвиває власну теорію характерів.

Теорію театру і драми Г. Лессінг виклав у праці «Гамбурзька драматургія». Як зазначає Г. Фрідлендер – один з дослідників творчості Лессінга – «він як театральний критик та теоретик драми побудував собі в „Гамбурзькій драматургії” чудовий пам'ятник» [3, с. 113].

У цій праці теоретик розглядає два питання: 1. На якій основі може розвиватися сучасна йому драма? 2. Який вплив «Поетика» Арістотеля мала на цей розвиток і що саме хотів сказати Арістотель, узагальнюючи причини впливу та сутності «гарної» драми?

Головними ідеями теорії драми, за Г. Лессінгом, можна назвати: по-перше, принцип одухотворення дійсності; по-друге, те, що в центрі драматичного мистецтва повинна стояти людина [3, с. 584]. Театр поєднує переваги інших мистецтв: безпосередня чуттєвість, конкретність образів, властива образотворчому мистецтву, поєднується в театрі з динамікою та глибинною емоційністю, які властиві поезії та музиці.

У «Гамбурзькій драматургії» Г. Лессінг підкреслює соціально-політичну роль театру та визначає театр як доповнення до законів. Простота, ясність, природність, відсутність будь-якої манірності, глибина почуттів та думок – це ті вимоги, які ставив учений перед драматургією. Г. Лессінг розумів, що виховати народ можливо та необхідно на тих прикладах, які зрозумілі та близькі йому, а саме зображувати буденне життя не тільки в комедії, але й у трагедії. Трагедію він вважав знаряддям виховання, але вона досягає цієї мети не повчаннями, а збудженням співчуття.

Спираючись на Арістотеля, Г. Лессінг визначає мистецтво як наслідування природи, але, на його думку, мистецтво повинно не тільки наслідувати, але й розкривати закономірності дійсності, типізувати, відокремлювати в житті та в людині випадкове від необхідного, виявляти її найкращі риси. Для вченого мистецтво є не тільки наслідуванням, а й пізнанням дійсності. Мистецтво вимагає не тільки спостережень, але й вивчення самої сутності природи та людини.

Що стосується трагедії, то, на думку Г. Лессінга, теорія Арістотеля навіть не має потреби ні в яких змінах, час над нею зглянувся, і трагедія, написана за теоретичною схемою Арістотеля, залишається довершеною до сьогодні. Г. Лессінг показав три основні частини вчення Арістотеля про трагедію: вчення про фабулу, що є наслідуванням дії, дія – це зчеплення подій; вчення про єдність, про трагічний страх і співчуття. Розглядаючи арістотелівський «катарсис» – очищення через «страх», філософ зазначає, що страх в Арістотеля слід розуміти не як жах, а як співчуття.

Вимагання правдивості поєднано у німецького драматурга з визначенням цілеспрямованості творчості. Геній, створюючи з предметів реального світу (в процесі наслідування природі) нове ціле, реалізує його певну мету: «Діяти з метою – це є умова, яка підіймає людину над нижчими створіннями; творити та наслідувати,

маючи певну мету, – це діяльність, яка відрізняє генія від маленьких митців, які творять заради того, щоб творити, та наслідують заради того, щоб наслідувати». Коли геній створює певні характери та певним чином співвідносить їх в дії, при цьому він має глибинні та піднесені цілі: «навчити нас, що ми повинні робити, а чого не повинні; ознайомити нас з істиною добра та зла...» [3, с. 133].

Правдивість у Г. Лессінга не зводиться до правди факту та до історичної достовірності. Історично істина для поета – «не мета, а лише засіб, який веде до неї» [3, с. 538]. Історія для трагедії – «це перелік імен, з якими ми звикли поєднувати певні характери... Мета трагедії більш філософська, ніж мета історії» [3, с. 597]. Однак усе ж таки мислителю не вдалося знайти діалектичну єдність історичної та художньої правди, він знаходить спасіння у вченні про характер.

Учення Г. Лессінга про характер, у якому він полемізує з Д. Дідро, – це спроба розв'язати проблему діалектичної взаємодії в образі загального та індивідуального. Подолання прямолінійного розуміння узагальнення характеру, властиве класицизму і навіть теорії Д. Дідро з його концепцією «ідеального характеру», Г. Лессінг намагається знайти органічне поєднання одиничного та загального в образі людини. В цьому пункті теорії мистецтв він сподівається розв'язати проблему, яка постала історично, а саме розпад ренесансної єдності конкретного та ідеального в образі, протиставлення один одному наївно-реалістичної та канонічно-класицистичної установки на зображення емпіричної даності або абстрактної ідеальної моделі людського буття. Однак ученому не вдалося діалектично розв'язати цю проблему – у межах естетики Просвітництва здійснити це було неможливо.

У «Бесіді із „Побічним сином”» Д. Дідро говорить від імені Дорвелля: «Не характери у власному значенні необхідно виводити на сцену, а суспільний стан. До цього в комедіях зображали головним чином характери, а суспільний стан був лише аксесуаром; необхідно, щоб на перший план вийшов суспільний стан, а характер був аксесуаром» [1, т. 5, с. 160].

Г. Лессінг помітив у Д. Дідро абстрактне протиставлення «характер – суспільний стан», він показав одноманітність характерів у п'єсах Д. Дідро та знайшов суттєвий недолік в цьому протиставленні, а саме: «Безумовно й те, що характери, які уявляються тільки різними за спокійного та мирного настрою суспільства, виявляються протилежними, коли виникне боротьба внаслідок зіткнення інтересів. Навіть природно, що тоді особистості будуть здаватися ще більш не схожими, ніж це є насправді» [3, с. 126].

Мислитель говорить про те, що властивість характеру, визначеність його, мета його дій, направленість його виявляється, коли виникає боротьба внаслідок зіткнення інтересів. Теоретик виступає за багатоманітність характерів і їх індивідуалізацію, проти того ідеального, але абстрактного типу, яким характеризується робота Д. Дідро. Однак він зовсім не проти відображення суспільного стану, але характер повинен бути пов'язаним із цим суспільним станом, а не навпаки.

Порівнюючи творчість двох видатних представників естетичної думки XVIII століття – Д. Дідро і Г. Лессінга, можна зробити висновок, що обидва вони стояли на початку тих фундаментальних естетичних змін, які відбувалися за допомогою їх

творчого потенціалу. У процесі розвитку їх ідей у самих системах відбувалися якісні зміни. Зрозуміло, що із сучасного погляду досить легко проглядати певні протиріччя чи незавершеність, однак це не применшує їх внеску в скарбницю світової естетики.

Розглядаючи естетичні системи двох теоретиків у цілісності, ми можемо побачити суттєві моменти, які залишаються корисними та плідними для подальшого розвитку досліджень у галузі теорії драми. Також варто підкреслити, що значення творів Д. Дідро та Г. Лессінга значно перевищує рівень лише історичного джерела для новітніх напрацювань. Це значення повністю відкривається лише тоді, коли ми ставитимемо запитання самим традиціям, отримуючи від них поштовх для сучасності.

Література:

1. Дідро Д. Собрание сочинений в 10 т. – М., 1935–1947.
2. Лассаль Ф. Готхольд Эфраим Лессинг // Собрание сочинений в 3-х т. – Т. 3. – М., 1925.
3. Кагарлицкий Ю. И. Западноевропейский театр эпохи Просвещения в оценке русской и советской критики. – М., 1976.
4. Лессинг Г. Э. Избранные произведения. – М., 1953.
5. Фридендер Г. М. Г. Э. Лессинг. Очерк творчества. – М., 1957.