

Естетиката на Лесинг

От Александър Готлиб Баумгартен започва философската естетика в Германия. От Йохан Йоахим Винкелман започва философското изкуствознание в Германия. Готхолд Ефраим Лесинг е авторът, който сля двете теоретични направления, като в същото време даде мощен тласък на всяко едно от тях поотделно.

В историята на Немското просвещение, ако се изключи Гьоте, няма да се намери по-многогранна личност от Лесинг — и сама по себе си, и по оказаните въздействия. Съчетал поета, критика и теоретика, Лесинг е не просто родоначалник на немската литература, на немската художествена критика и на определени насоки в немската естетика, но и нещо много повече — той е в най-голяма степен непосредствен творец на немското национално съзнание и няма нищо преувеличено в преценката на Хайне за Лесинг като най-великия и прекрасен човек, който Германия е родила след времето на Лутер.

Лесинг е най-борческата личност в класическата немска литература, естетика, критика, философия. Едва ли не всички велики хора на Германия, независимо от това, дали са съгласни, или не с идеите на Лесинг, с възторг говорят за неговия характер, мъжество, за неговия жизнен път, за предпочитанията му към независимото, но полугладно съществуване на професионалната литература пред ангажиращите покровителства на меценати и властници, за пристрастието му към тър-

сенето на истината вместо към готовата завършена истина. Гьоте споделя пред Екерман (15. X. 1825) „Ние се нуждаем от човек като Лесинг. Защото с какво друго той е велик, ако не със своя характер, със своята твърдост! Така умни и образовани хора има много, но къде има такъв характер.“¹ И синтетичният портрет на Лесинг, който Хайне дава в *Към историята на религията и философията в Германия и Романтичната школа*, онези малко на брой, но ярки редове, които му посвещава, вярно схващат моралната доминанта в явлението Лесинг. „Той беше жива критика на своето време и целият му живот беше полемика. Лесинг се нуждаеше от борба за собственото си духовно развитие. Полемиката беше удоволствие за нашия Лесинг и затова той не се замесляше дълго дали противникът му е достоен за него. Убивайки своите противници, той същевременно ги правеше безсмъртни.“²

ЛЕСИНГ И ГЕРМАНИЯ

Чернишевски нарича Лесинг „баща на новата немска литература“ Според него „той властвува над нея с диктаторско могъщество“. Но пак Чернишевски изтъква и онази добре известна характерна черта на начинателя на новата немска литература. „Безспорно е, че у Лесинг поетичният талант не е преобладаващ дар на натурата и изобщо сам по себе си не би могъл да го постави наред с истински великите поети. С една дума, поезията не е най-силният от неговите таланти.“³ И сам Лесинг, еднакво честен към себе си, както и към другите, и дори по-строг към себе си, отколкото към другите, в заключителния свитък на *Хамбургска драматургия* без горчивина и без поза признава: „Понякога ми правят честта да ме смятат за поет. Но то е само защото не ме познават. От няколкото драматургически опита, които дръзнах да направя, не бива да се вадят тъй щедри заключения. Не всеки, който взема четка в ръка и размазва бои, е художник.“⁴ У Лесинг много по-силен е мислителят, отколкото поетът. Лесинг не прилича на творци като Шекспир, Байрон или Пушкин, у които поетичната стихия е толкова мощна, че поглъща, и то сякаш без остатък, мисловното начало.

Напротив, Лесинг е мислител, повече мислител и в поезията си — склонността му към такъв разсъдъчен поетичен вид като баснята никак не е случайна, а за заветната му драма *Натан Мъдрецът* не е трудно да се реши дали принадлежи повече на разумната поезия или на поетичния разум. Истина е, че поезията не е най-силният от Лесинговите таланти.

Но между двете определения, дадени от Черчишевски, няма никакво — нито реално, нито дори привидно — противоречие. Лесинг полага основите на една литература не толкова със собственото си литературно творчество, с *Мис Сара Сампсон*, *Мина фон Барнхелм*, *Емилия Галоти* и *Натан Мъдрецът*, колкото с теорията на литературата, с философско-естетическото осмисляне на най-дълбоките литературни потребности, с *Лаокоон* и *Хамбургска драматургия*. И нищо чудно, че народ-мислител, народ-философ като немския, който дължи на философията много от най-същественото на своето национално съзнание, започва и своята литература с писател-мислител, който повече като мислител, отколкото като писател става основоположник на националната литература.

В историята на изкуството ролята на теорията, на естетиката и критиката не винаги е пасивно-регистраща и не винаги мъдрата сова излита, когато денят свършва, когато песните са изпети и на смяна на празничното оживление и радост е дошла умората. В живия развой на изкуството, на теорията, на естетиката и критиката често са били отреждани по-първостепенни роли и те са влизали в реалния художествен процес като негова най-дейна съставна част. За да се наложи новото направление, новата школа, понякога е необходимо да бъдат унищожени старите, досега господствувалите, и то не по друг начин, а именно теоретически, като с присъщите на теорията и критиката средства те се направят необезопасени, като се докаже тяхната неелепост, тяхната негодност да задоволяват новите духовни потребности на публиката и дори като се иронизират, осмеят и стълкат в прахта.

В определени исторически периоди и определени исторически обстоятелства самосъзнанието на една нация приема формата на предимно литературно самосъзнание. Но в определени моменти самото това литературно-

но самосъзнание приема формата на предимно литературно-критическо самосъзнание и в семейството на литературните музи критическата муза е онази, която започва да дава тон. Германия от времето на Лесинг, съпоставена с литературна Германия на Готшед и Бюдмер, е убедителен пример за господството на критиката в „системата на литературните родове и видове“. Сам Лесинг е чувствувал своето критическо призвание, той е бил готов да прости всякакви упреци срещу собственото си художествено творчество и дори не се е смятал за художник, но, както се вижда пак от последния свитък на *Хамбургска драматургия*, той е готов да стовари цялата сила на своята критическа ярост срещу онези, които биха дръзнали да кажат зла дума за критиката. „Винаги съм изпитвал обида или гняв, когато прочета или чуя нещо унизително за критиката. Тя задушавала гения — а аз се ласкаех, че от нея получавам нещо, което е много близо до гения.“⁴⁵

Новото направление във френската драматургия (буржоазната, еснафската, сантименталната, съзливата драма) не би било възможно, ако Дидро предварително и теоретически не бе разгромил образците на класицистичния вкус. Буржоазното — гражданско и битово — направление в немската драма също така не би било възможно, ако Лесинг предварително и теоретически не бе направил нелепи безрезервно господствувалите дотогава образци на френския вкус. Без това не биха били възможни не само много от собствените драматургични опити на Лесинг, но и голямата съществена част от драматургията на Гьоте и Шилер. За новото направление в немската драма прославената *Хамбургска драматургия* има не по-малко значение, отколкото *Мис Сара Сампсон* и дори *Емилия Галоти*. А това несъмнено доказва реалната роля на теорията и надлежно опровергава и най-ефектно формулирания скептицизъм спрямо критиката.

И нищо, че понякога след ситото на времето, след като са се произнесли не десетилетията, а вековете, може да се окаже, че старото направление е естетически по-достойно от новото, а неговите художествени потенци са по-мощни от тези на новото, че например въпреки всички насмешки над класическия класицизъм драматургията на Дидро, пък и на Лесинг не даде ни-

що, което да може да се сравни дори само с един *Сид* на Корней или една *Федра* на Расин. Новото направление е било необходимо, то необходимо се е наложило и тази необходимост е могла да се реализира само след като е била осъзната от теорията и обоснована от критиката. Движението на изкуството понякога минава през теорията, теоретиците, които осъществяват това движение, сами стават фактор на художественото развитие, а техните съчинения — най-съществен момент от реалния художествен процес, а често и прогрес. Такива теоретици са щастливи, а съчиненията им имат велика съдба. Лесинг е от най-щастливите теоретици в историята на изкуството, а *Лаокоон* и *Хамбургска драматургия* са от най-съдбоносните произведения в съвременния художествен процес.

Борческият характер на натурата на Лесинг се проявява не само в творби, чиято цел от началото до края е полемиката, но и в произведения, които спокойно биха могли да бъдат заподозрени, че целят да дадат чисто научно разрешение на една академична проблема, каквато е например проблемата за границите на живописа и поезията. След съчинението на Лесинг *Лаокоон, или за границите на живописа и поезията*, първата част от което е публикувана през 1766 г. (другите две части не са написани, от тях са останали наброски, фрагменти, фрази), в традиционната, академична и сякаш застинала в хилядолетията естетическа и изкуствоведска проблема се настанява могъщият дух на спора, отрицанието, и този нов живот ѝ вдъхва огромният полемичен темперамент на великия немски критик.

В *Поезия и истина* — Гьотевата автобиография — има няколко вдъхновени реда за влиянието на *Лаокоон* върху поколението на младия Гьоте. „Човек трябва да е младеж, за да си представи какво въздействие упражни върху нас Лесинговият *Лаокоон*, като ни издигна от сферата на едно жалко съзерцание в свободните простори на мисълта. Тъй дълго неправилно схващаната максима *ut pictura poesis* бе изведенъж отхвърлена, разликата между изобразителните и словесните изкуства става ясна и върховете им се оказаха сега разделени, колкото и да се допират техните основи. Художникът трябваше да се държи в границите на прекрасното, макар и на писателя, който не може да не използва зна-

чимостта на всеки жанр, да бе позволено да излиза извън тях. Първият работи за външните сетива, които може да задоволи само прекрасното, вторият — за въображението, което все още може да се примири с безобразното. Като осветени от мълния се явиха пред нас всички последици на тази великолепна мисъл, цялата досегашна наставляваща и оценяваща критика бе захвърлена като износена дреха и ние сметнахме, че сме избавени от всички злини.“⁶

А и дълго преди *Поезия и истина* Хердер изтъква ролята на Лесинг за формирането на вкуса и по-точните литературни съждения в Германия: „Струва ми се, по въпросите на вкуса и на точното и дълбоко преценяване на литературните факти, никой от по-новите писатели не е влиял на Германия по-силно, отколкото Лесинг.“⁷

Много по-късно и Томас Ман вижда националното значение на Лесинг в страстта към границите и разграничаването като път към определянето и дефиницията. Нацията, която сама се определя, не може да не чувствава необходимост от определения — във всяка област, защото всяко определение е сякаш брънка и в самоопределението ѝ като нация. „Националната мисия на Лесинг се състоеше в изяснителната критика... Да определя, да разграничава, да изяснява беше неговата най-съществена страст и сила, това беше, нека повторим тая тайнствена дума, неговата мисия... Задълженията към младенческото състояние на националната култура, към състоянието на една нация, която се готви за културен възход и разцвет: нуждата да се разтрѐби, да се почисти духовният ѝ дом, да се внесе ред, за да се утвърди теория и закон, да се създаде основа на понятията, да се установи яснота в различията — всичко това е лична дарба и задача, лична страст и умение у един човек, който се чувствава в дадения момент навярно като наставник, но въпреки всичката си проникателност сигурно едва ли различава доколко индивидуалните заложби са, които го подтикват, и доколко неговите задачи възникват от самите недра на общността.“⁸

Там, където академичната наука вижда само академични проблеми, там най-прозорливите умове откриват националните пророци.

ЛЕСИНГ
И ВИНКЕЛМАН

Идеята за сравнителен анализ на поезията и живопис-та, вдъхновила много автори и трактати от древността, Ренесанса и началото на новото време, съпътствува и цялото Просвещение. Наследило ренесансовото обоже-ствяване на живопис-та, но "чувстващо" се много по-близо до разцвета на класицистичната литература от предишния век, просветителското столетие изпитва сил-на духовна необходимост от преосмисляне на отношени-ето живопис—поезия и още в самото му начало във Франция абат Дюбо публикува своя обемист трактат *Критични размисления върху поезията и живопис-та* (1719). Съчинението на Дюбо тръгва от старата мисъл за приликата на поезията с живопис-та (неговото мото е прословутото *ut pictura poesis*) и дори признава, че властта на живопис-та върху хората е по-силна, откол-кото властта на поезията, защото живопис-та въздей-ствува непосредствено — чрез зрението, служи си с естествени, а не с изкуствени знаци и може по-лесно, отколкото поезията да възпроизвежда природните кра-соти. Но независимо от това Дюбо недвусмислено из-тъква някои съществени различия-предимства на пое-зията спрямо живопис-та. Художникът не може да раз-казва за събития, станали преди и след изображения от него момент, а поезията описва всички забележителни събития на действието, включвайки в своето повество-вание същественото от отношението между минало и бъдеще. По-уверено от художника поетът подражава на своя обект и той може да използва най-различни средства за изразяване на страстите и чувствата на всеки от своите герои. Още от началото на просветител-ското столетие в неговата атмосфера започват да витаят идеите, на които класически ясен и класически завър-шен вид ще даде Лесинг.

Но каквито и да са по-далечните теоретически пред-поставки на идеите на Лесинг за границите на живо-пис-та и поезията, тяхната непосредствена изходна то-чка е полемиката с Винкелман, различното тълкуване на същата, лаконично формулирана още от Хораций ми-съл: *ut pictura poesis*, поезията е като живопис-та. И през античността тази мисъл е тълкувана различно.

Според древногръцкия поет Симонид „живописца е няма поезия, а поезията — говореща живопис“, но вече Плутарх (неговата мисъл Лесинг поставя като епиграф към своя *Лаокоон*) има друго мнение за отношението между двете изкуства: „Различават се както по предмет, така и по начин на подражание.“

Лесинг е убеден, че много от най-новите критици на изкуството правят от остроумното (само остроумно) хрумване на Симонид най-неприемливи изводи. Те ту притискат поезията в тесните граници на живописа, ту оставят живописа да се шири в просторната сфера на поезията. „Всичко, каквото подхожда на едното изкуство, трябвало да подхожда и на другото; всичко, каквото ни допада или не ни допада в едното изкуство, трябвало по необходимост да ни допада или да не ни допада и в другото.“⁴⁹ Но тази лъжекритика се оказва двойно вредна: в поезията тя поражда болезнена склонност към описания, опитвайки се да я превърне в говореща картина, а в живописа тя поражда стремеж към алегии, опитвайки се да я превърне в нямо стихотворение. Като се противопоставя на този фалшив вкус и на следващите от него неоснователни преценки, Лесинг определя своята най-важна задача — задачата на *Лаокоон*. Необходимо е да се намерят границите, тоест да се определят собствените сфери на живописа и поезията, като при това под живопис се разбират изобразителните изкуства изобщо, а под поезия — и изкуствата, чието подражание се извършва във времето.

Знаменитото скулптурно произведение, анализът на което трябва да послужи на крайната цел на Лесинговия анализ — сравнението на живописа и поезията, е описано и оценено от Винкелман. Още в ранната си статия *Мисли за подражанието на гръцките произведения в живописа и скулптурата* (1755) Винкелман свързва скулптурната група *Лаокоон*, създадена от Агесандър, Атенодор и Полидор от Родос, с античния естетически идеал и в това отношение неговото по-късно и зряло произведение *История на изкуството на древността* внася сравнително малко ново. Полемиката на Лесинг започва с противопоставянето му именно на статията на Винкелман, а едва от последните глави на

Лаокоон (XXVI—XXIX) той влиза в полемика и със знаменитата *История*, внушавайки по този начин, че публикуването ѝ съвпада само с работата му върху последните глави на трактата.

Според Винкелман общата съществена отличителна черта на гръцките образцови творби в живописата и скулптурата е *благородната простота и спокойното величие*: „Общата съществена отличителна черта на гръцките образцови творби е благородната простота и спокойното величие както в положението, така и в израза. Както дълбините на морето остават по всяко време спокойни, колкото и яростно да бушува повърхността, точно така и изразът във фигурите на гръците показва — въпреки всички страсти — велика и улегнала душа. Тази душа се разкрива в лицето на Лаокоон, и не само в лицето, и то при най-непоносимо страдание. Болката, която проличава във всички мускули и жили на тялото и която сякаш ние сами усещаме, без да наблюдаваме лицето и другите части, единствено по болезнено нагърчения корем, тази болка, казвам, не се отразява все пак със своята жестокост нито в израза на лицето, нито в положението на тялото. Той не надава ужасен вик, както разказва Вергилий за своя Лаокоон; устата е така отворена, че не позволява това, а изобразява по-скоро плаха, потисната въздишка, както се изразява Садоле. Болката на тялото и величието на душата са разпределени с еднаква сила и съразмерно по целия ръст на фигурата. Лаокоон страда, но страда като Софокловия Филоктет: неговата злочеста съдба ни разтърсва до дън душа; но все пак бихме желали да можем да понесяме страданието като този велик човек.“¹⁰ Дотук всичко би било, ющо взето, приемливо за Лесинг, ако Винкелман не разширяваше понятието за красотата, заключаващо се в благородната простота и спокойното величие, върху целия античен естетически идеал, а следователно и върху цялото класическо изкуство, естествено включващо и литературата. Сам Винкелман не оставя никакво място за съмнение относно принадлежността на античната литература към всеантичния естетически идеал (тъй както той го разбира) и в същата статия недвусмислено пише: „Благородната простота и спокойното величие на гръцките статуи са също и действителна особеност на гръц-

ката литература от най-добрия период — на произведенията от Софратовата школа.¹¹

Лесинг е съгласен с Винкелман, че болката не се разкрива в лицето на Лаокоон със съответна на нейната жестокост сила. (В знаменитата скулптурна група троянският жрец Лаокоон е показан в предсмъртна въздишка, когато той и двамата му снове са стегнати от две гигантски змии, изпратени от Атина Палада като наказание, загдето е предупредил троянците да не приемат дървения кон — коварния подарък на ахейците.)

Но Лесинг не е съгласен с Винкелман, че по същия начин Софокъл изобразява страданието във *Филоктет*, че по същия начин се изобразява страданието и в поезията изобщо. Филоктет страда, но той стене, вика, проклина — викането е естественият израз на телесната болка. Дори Омировите богове викат и крещат, когато ги споходи болката, когато например ги пробужда нечие копие, а героите не намират за срамно да плачат, когато ги връхлети нещастieto. Мъдрият създател на епоса е знаел, че героят може да плаче и да бъде храбър, че не е необходимо да бъде задушена всяка човечност, за да се прояви храбростта. И пак за Филоктет: „Жалбите са присъщи на човека, а действията — на героя. От двете заедно се създава човекът-герой, който не е нито мекошав, нито закоравял, а само изглежда да е ту едното, ту другото в зависимост от това, дали у него надвигва природата или нравствените начала и чувството за дълг. Той е идеалът, който може да бъде създаден от мъдростта и на който може да подражава изкуството.“¹² Изводът на Лесинг е: ако според древногръцкото мислене викането при усещане на телесна болка е напълно съвместимо с една велика душа, тогава не желанието да покаже величието на душата на Лаокоон е попречило на родоските скулптори да изобразят в мраморната си творба това викане и така да се отклонят от своя съперник поета, който го изразява напълно съзнателно.

Мъдрите гърци са си поставяли задачата в своята живопис (скулптура) да подражават само на красиви тела, те са изобразявали само *красотата*, която за тях е върховен закон на изобразителните изкуства. (Познатият закон на тивианците е заповядвал да се по-

дражава на красивото и под страх на наказание е забранявал подражаването на грозното.) Но от този основен закон на изобразителното изкуство следва, че живописецът и скулпторът могат да изобразяват страданието, болката, нещастieto само доколкото това е допустимо от красотата и достойнството и тази естествена непълнота в изображението е жертвата, която художникът принася на красотата. Оттук идва истинското обяснение на благородната простота и спокойното величие в образа на Лаокоон. „Скулптурът се е домогвал до върховна красота при дадените условия на телесната болка. Последната, при нейната обезобразяваща сила, е била в дисхармония с красотата. Затова се е налагало да я намали. Трябвало е да смекчи вика в стон; не защото викът издава неблагородна душа, а защото би разкривил отвратително лице.“¹³ Живописецът, скулпторът е ограничен от предмета на своето изкуство: красотата, красивото тяло.

Но ако същият този жрец Лаокоон се появява не в скулптурата, а в поезията такъв например, какъвто го описва Вергилий, той ще вика и крещи и неговите виковете и крясъци няма да нарушават законите на поезията, които са други, а не като онези на живописата. Поезията не се ограничава в подражанието на красотата и нейните граници са много по-обширни. Тя подражава на цялата видима природа, от която красивото е само малка част. Истинността и изразителността са неин първи закон и на тях поетът трябва да подчини красотата. Затова литературният Лаокоон е показан от Вергилий като по-истинен, такъв, какъвто е човек, когато страда и когато викането е най-естественият израз на болката. Такова е основното възражение на Лесинг в полемиката му с Винкелман.

Там, където Винкелман вижда общ — класичен и нормативен — естетически идеал, на който са подчинени всички изкуства и който изразяват всички изкуства, там Лесинг вижда само особената природа на отделните изкуства, зависима от техния предмет на подражание, от техния начин на подражание и от тяхната форма на въздействие. А оттук според Лесинг произтича първата задача на естетиката и общата теория на изкуството: да се определят границите на изкуствата.

В историята на мисълта съществуват различни фор-

ми на духовна зависимост. Преобладаващата — когато един мислител възприема идеите на други мислители, предшественици и съвременници — все пак не е единствена. Духовната зависимост понякога съществува в негативна форма, с отрицателен знак, без от това да престава да бъде духовна зависимост. Такава е зависимостта на Лесинг от Винкелман.

Лесинг критикува Винкелман, Лесинг предлага интерпретации и решения, различни от предлаганите от Винкелман, но много често това става в същия кръг, който Винкелман вече е начертал. И когато заема противоположна позиция в тълкуването на произведението на родоските скулптори или в разбирането на античния естетически идеал, или в схващането за предмета и задачите на поезията, Лесинг е само в другата крайна точка на диаметъра, свързващ двете точки от един и същи кръг. Бележката на М. Шаслер е напълно уместна. „Без Винкелман Лесинг не би бил Лесинг, най-малкото естетът Лесинг.“¹⁴ И дори когато отдава своите решителни предпочитания на Аристотел пред следващия от Винкелман (в общото учение за красотата) Платон, Лесинг пак е в познатата антитеза Платон—Аристотел, в която са се движели цели духовни епохи (средновековието е аристотелианско, Ренесансът е платонистки).

Отношенията Винкелман—Лесинг не са просто „голяма тема“ на немската естетика от XVIII век — те са една от нейните главни теми. И тази тема ни най-малко не може да се сведе до конкретния спор по конкретния въпрос: дали благородната простота и спокойното величие са преобладаваща особеност на гръцкото, на цялото гръцко изкуство и отличителна особеност на гръцкия класически естетически идеал, или са просто изискване на изобразителните изкуства, на живописата и скулптурата, които, ограничени в красотата, не могат да си позволят зримо да изобразяват вика, болката и страданието.

Но ако, от една страна, отношенията Лесинг—Винкелман протичат в единен духовен кръг, то, от друга и може би по-важна страна, те се отнасят до различия в методологията и типологията на мисленето и очертават фундаменталната противоположност (страните на която могат да се окажат допълващи се) в естетическото мис-

ловно творчество. Винкелман е историк дори и там, където е теоретик, Лесинг е теоретик дори и там, където е историк. За Винкелман най-важен и преди всичко е историческият процес, за Лесинг най-важга и преди всичко е типологичната структура. Чувството за история е онова, което води Винкелман при подреждането на многобройните факти на античното изкуство, интересът към систематичност е онзи, който води Лесинг при равнопоставянето или срещупоставянето на изкуствата.

Съществена разлика между двамата начинатели на Немското просвещение се открива не само в техните интерпретации и решения, но и по-дълбоко, в източника на вдъхновение за тези интерпретации и решения. Винкелман е влюбен в изкуството, запленил е от античната красота, за него останките на някое близко до гръцкия оригинал римско копие имат по-голяма стойност от целия обкръжаващ го живот; Лесинг е воден единствено от силата на критичната рефлексия, изцяло е потопен в стихията на мисловността, отдаден е на енергията на философско-естетическия конструктивизъм.

Спорът Лесинг—Винкелман е генералната репетиция на онази изиграна няколко десетилетия по-късно монументална философска драма, чиито участници са Кант и Хегел. Не е случайно, че Хегеловата *Естетика* е толкова много задължена на Винкелмановата *История на изкуството на древността*, както и не е случайно, че между нищожно малкото имена, немски и чужди, споменати в *Критика на способността за съждение*, е „знаменитият критик на вкуса“ Лесинг.

ЖИВОПИС И ПОЕЗИЯ — ГРАНИЦИ

От конкретния спор за едно конкретно художествено произведение до възможно най-обхватните обобщения за природата на различните изкуства и за техните граници — такъв е огромният път, изминат в *Лаокоон*, и такава е крайната цел, която си поставя естетиката на Лесинг. Определянето на същността на даден културен феномен много често се свежда до намирането на неговите *граници*. Да се определи едно духовно явление

много често означава то да се разграничи от сродните му явления и колкото това разграничаване е по-строго, толкова и определението е по-точно. Още Хегел изтължува Спинозовото *determinatio est negatio*, ограничението е отрицание, в смисъл, че *всяко определение е отрицание*. В историята на новата естетика Лесинг е първият, който прави важни изводи от този принцип: обясняващото заглавие на *Лаокоон е За границите на живописта и поезията*. Определянето на същността на живописта и поезията означава да се намерят техните граници по отношение на предмета на подражанието, на начина на подражанието и на формата на въздействие. Живописта подражава на красотата, а поезията на истината, но от този най-общ изходен пункт Лесинг прави много и различни изводи, чиято система — строга и хармонична — трябва да обхваща всички основни особености на основните изкуства.

Щом като живописта подражава на красотата, на телесната красота, неин предмет са преди всичко телата в тяхната видимост в пространството. Живописта е пространствено изкуство. Щом като поезията подражава на истината в нейната възможна цялост, а следователно и развитие, неин предмет са действията в тяхното изменение във времето. Поезията е временно изкуство. „Предмети или части от тези предмети, които съществуват един до друг, се наричат тела. Следователно телата със своите видими свойства са същинските предмети на живописта. Предмети или части от тези предмети, които следват един след друг, се наричат изобщо действия. Следователно действията са същинският предмет на поезията.“¹⁵ Но както телата съществуват не само в пространството, а и във времето, така и действията не съществуват сами за себе си, а като присъщи на някакви същества. Затова живописта може да изобразява и действия, но само като ги загатва чрез тела, а поезията може да описва и тела, но само като ги загатва чрез действия.

Разликата в предмета на подражанието на живописта и поезията съответствува на разликата между изразните средства на тези изкуства — средствата, чрез които те подражават на своя предмет. Живописта използва фигури и цветове в пространството, а поезията си служи с членоразделни тонове във времето. В от-

ношението между предмета на подражанието и средствата на подражанието Лесинг не търси обуславящо и обуславяно, определящо и определяно. За него тук по-скоро има съответствие, координация. Тъй като живописца изобразява тела в пространството, тя използва фигури и цветове в пространството, но и защото използва фигури и цветове в пространството, тя подражава на тела в пространството. Тъй като поезията описва действия във времето, тя си служи с членоразделни тонове във времето, но и защото си служи с членоразделни тонове във времето, тя подражава на действия във времето.

Типологичната класификация на Лесинг съчетава и дори нещо повече, слива в едно обективно-предметния и иманентно-формалния принцип, предмета на подражанието, и начина на подражанието. Тя е рядко сполучлив опит, при който онова, което идва от съдържанието, достига до формата и се осъществява във формата, както и онова, което е различие във формата, намира своя завършек в различията на предметното съдържание. Далеч преди прочутата формула на Хегел Лесинг дава практически и красноречив пример за преминаването на съдържанието във форма и на формата в съдържание.

Разликите в (а) предмета на подражанието и (б) средствата на подражанието Лесинг довежда до (в) начина на възприемането на двете основни изкуства и групи изкуства.

Живописца изобразява тела в един момент от тяхното съществуване и той трябва да бъде най-плодовитият момент, онзи, който при възприемането осигурява най-голяма свобода на въображението. Така живописното подражание на телата в най-плодотворния момент от тяхното съществуване намира своя корелат в момента на най-свободната игра на въображението (каква роля ще играе по-късно този термин в естетиката на Кант!) при възприемането на живописното художествено произведение.

Поезията описва действия в процеса на тяхното ставане, но от тях тя трябва да предпочете онези, от които в най-голяма степен низхождат и възхождат минали и бъдещи действия, станали вече и такива, които ще станат. Така поетическото описание на действия във

времето намира своя корелат в по-дълготрайното възприемане на поетичното произведение във времето, възприемане, което неизбежно разширява пределите на подражаваното до неговото минало и бъдеще, до предходните и следващите моменти. Възприемането на поетичното произведение предполага още по-голяма свобода на въображението, едно безкрайно поле на нашето въображение — именно поради нематериалността на поетичните образи.

Такава е систематиката на паралела живопис—поезия във всичките ѝ основни аспекти: предмет на подражанието, средства на подражанието и начин на възприемането. Вкусът към систематичност е дотолкова развит у Лесинг, че в своята естетика той довежда тази систематичност дори до хармония. Лесинговата естетика е може би най-хармоничната, нейните звена образуват проста и ясна хармония от едва ли не музикален тип и макар изкуствата, от които Лесинг извежда своите заключения, да са пластиката и поезията, в същност системата на тези заключения е сякаш основана на музиката. В *Предговора* към *Лаокоон* Лесинг отбелязва, че „на нас, немците, не ни липсват изобщо систематични книги. Да изведем в най-добър ред от няколко приети обяснения на думи всичко, каквото си искаме, за това ни бива по-добре от който и да било народ на света.“¹⁶ Сам Лесинг с неподражаема теоретическа виртуозност довежда тази черта на немското теоретическо мислене до най-добрия ред, който започва да съперничи на музикалния.

Въпреки различията в предмета на подражанието при различните изкуства той като предмет на художествено подражане запазва някакво единство — изискването за единство е от основните идеи на античната естетика. Тялото — предмет на подражане от живописата — е едно цяло на отношенията в пространството, а действието — предмет на подражане от поезията — е едно цяло на измененията във времето. Така Лесинг тълкува и развива прочутото изискване на Аристотел за *единство* и този пункт не е единственият, от който тръгват връзките на неговата естетика с Аристотеловата.

Убеден и последователен привърженик на Аристотел — първия измежду първите му учители — Ле-

синг нито за момент не се съмнява, че изкуството е подражание на природата точно в онзи смисъл, в който го е разбирал неговият учител. Но когато една творческа натура следва познати учения на познати теоретици, тя, дори без да иска, а много често и без ясно да съзнава, прави от чуждите учения свои, като или ги преобразува така, че в действителност от оригиналите остава твърде малко, или ги развива така, че макар и да запазва буквата и духа им, в същност създава нови. Теоретическото отношение на Лесинг към Аристотеловото *подражание* е именно от втория възможен тип отношение на творческата натура към оригинала. И за Лесинг изкуството е подражание на природата, и за него подражанието е изходната точка на всички здрави размишления за изкуството. Но отук започват и въпросите, които творческата натура поставя: каква е природата, на която изкуството подражава?

Природата може да бъде в *пространството* и във *времето*. На природата може да се подражава не изобщо, в качеството ѝ на природа, абстрактно, а само в някоя от формите на нейното съществуване, на *природата в пространството* или на *природата във времето*. А с това вече е дадена и дълбоката основа на делението на самите изкуства. Ако възможността на живописата е да ни показва тела едно до друго в пространството, то е, защото самата природа, на която изкуството подражава, съществува в пространството. Ако възможността на поезията е да ни представя действия едно след друго във времето, то е, защото самата природа, на която изкуството подражава, съществува във времето.

Има изкуства, които със своите изразни възможности могат и трябва да подражават на природата в пространството, както има и изкуства, които със своите изразни възможности могат и трябва да подражават на природата във времето. На различията във формите на съществуване, в модусите на природата отговарят различия, обуславящи основната класификация на изкуствата — по аналогия с природата изкуствата биват *пространствени* и *временни*. Образецът на пространствените изкуства е живописата, образецът на временните изкуства е поезията. „Последователността във времето е област на поета, както пространството е област на

художника.“¹⁷ Така, като се следва принципът *изкуството подражава на природата*, основната типологична класификация приема формата: пространствени (живопис) и временни (поезия) изкуства. Сега става понятна и бележката на Чернишевски: „От времето на Аристотел никой не е разбирал същността на поезията така вярно и така дълбоко, както Лесинг. С неговия *Лаокоон* за пръв път в течение на две хиляди години бяха обяснени и оправдани намеците на Аристотел, останали дотогава неразбрани.“¹⁸

Но пълната симетричност на една типология на изкуствата и нейната хармоничност, която сякаш напомня за музиката, сами по себе си не са аргумент за истинност, не са доказателство в полза на действителната същност и на реалния статус на изкуствата. Поскоро обратното — доведената до хармония систематичност лесно се оказва форма, в която насилствено се вместват черти и особености на живото изкуство и в нея те или започват да линейат, или направо умират.

Трудно може да се пренебрегне, общо взето, пренебрегваната от Лесинг описателна страна на поезията, която дори и да не е в състояние да конкурира живописа, по своята пластична сила може поне да не ѝ отстъпва. Едва ли пейзажната лирика може да се подведе под подражанието на действия, тя винаги е била и ще бъде по-близо до живописния пейзаж. И епосът разполага с чисто изобразителни възможности, които неведнъж и не от един епик са използвани до степен на едва ли не скулптурна релефност. След *Лаокоон* голяма популярност придоби обяснението на един момент от *Илиада*: защото сферата на поезията са действията, Омир не описва красотата на Елена, а говори за нея чрез въздействието, което тя упражнява върху троянските старци. Оттук и патетичният съвет на Лесинг: „Рисувайте ни, поети, удоволствието, обаянието, любовта, възхищението, които възбужда красотата, и вие сте нарисували самата красота.“¹⁹ Но без да се оспорват това тълкуване и яркият пример, който трябва да потвърди, могат да се приведат и други авторитетни примери, когато велики епици, без да се откъсват от поетичното, описват красотата — и на хората, и на природата — сама по себе си, а не само чрез въздей-

ствието ѝ върху душите. Едва ли някой от великите поети-пейзажисти би се присъединил към тълкуването на Лесинг и би приел за себе си неговия патетичен съвет.

От друга страна, развитието на живописата през след-лесинговите векове показва и една определена тенденция към неизобразителност (не само спрямо тела, но и спрямо каквото и да е друго), към свободна, а понякога и самостоятелна игра на багрите и линиите до степен, която съвсем не позволява тя да бъде подведена под подражанието на тела в пространството — в превъзможването на реалното, „видимото“ пространство виждат предназначението си много школи на модерното изкуство.

Всяко твърдо, ригористично провеждане на един принцип в изкуството предполага обикновено и някаква степен на догматизъм. Подвеждането на емпиричните фактори с тяхното разнообразие и многоликост под унифициращото единство на принципа като че ли е възможно само при предпоставката на някаква степен на догматика, която и с цената на някаква насилена и измъченост подвежда тази многолика емпирия под хармонично-разумното единство на принципа. В това отношение Лесинг не прави изключение, както преди него не го е правил и Винкелман.

Но една класификация, както и една теория изобщо — в исторически и в актуален аспект — трябва да се преценява не само във връзка с истинността или неистинността ѝ, но и с оглед на ролята ѝ — задържаща или стимулираща — в духовното развитие на човечеството.

Опитът на Лесинг да разграничи живописата от поезията е много по-значим от непосредствено поставената цел — да се намерят границите на две изкуства. Историческото значение на опита на Лесинг започва с усилията да се намери *особеното*, специфично присъщото на *всяко изкуство* и завършва в още по-примамливата и грандиозна задача да се намери *особеното*, специфично присъщото на *всяка естетическа дейност* — в изкуството или извън него. В такъв смисъл *Лаокоон* е непосредствен предшественик на *Критика на способността за съждение*. Проблемата за границата на живописата и поезията е подготовка и зародиш на пробле-

мата за способността за съждение като различна от разсъдъка и разума, за изкуството като различно от природата, науката и занаята, за естетическата дейност като различна от познавателната и моралната. Ако търсенето на специфично естетичното е заслуга, историческа заслуга на немската естетика, то именно в *Лаокоон* трябва да се види един първоизточник на онова историческо движение, което по-късно даде богати плодове в естетиката на немския класически идеализъм.

Лесинг завещава на последвалата го немска естетика и философия задача по-всеобхватна, отколкото сам той си е поставял — да търси *границата*, до която едно явление е *това* и извън която то става *друго*. Сам Лесинг прилага своя метод на разграничаване в сравнително по-тясната област на живописата и поезията, на пластичното и поетичното, но самото изискване да се търсят границите на духовните явления, да се разграничат всички основни способности на духа се превръща за немското философско-естетическо мислене в толкова настойчива теоретическа потребност, че тя погълна почти без остатък енергията на такъв мислител като Кант. В манифеста на Кантовата философия — *Предговора* към второто издание на *Критика на чистия разум*, се казва: „Не е разрастване, а деформиране на науките, когато границите им се смесват.“²⁰ Принципът на разграничаването между познанието, морала и естетическата дейност, следван и монументално осъществен в трите Кантови *Критики*, е в някаква степен задължен и на Лесинговия *Лаокоон*. Разбира се, въпрос за чиста случайност е, че в същата година, в която Лесинг умира, се появява първото издание на *Критика на чистия разум*.

ПРЕДИМСТВАТА НА ПОЕЗИЯТА

Целта, която Лесинг си поставя — да се намерят действителните граници на живописата и поезията, на пространствените и временните изкуства и така да се даде една нова и ярна интерпретация на старото и невярно *ut pictura poesis*, — едва ли би предизвикала такава теоретическа активност дори и у натура като Лесинговата, ако се свеждаше до простото равнопоставяне на две изкуства или на две групи изкуства. Старата, тради-

ционна тема служи на Лесинг като повод и причина за разрешаването на най-актуални за характера и насоките на съвременното му изкуство задачи, а оттук и за разрешаване на първостепенни социално-политически проблеми.

След като предмет на живописата е красотата и заради нея тя може да жертвува истината, а предмет на поезията е действието и заради него тя може да жертвува красотата, то поезията е изкуството, което е поскъпо на онези векове, които поставят истината най-високо в скалата на ценностите. Такива са новите векове и затова те дават предимство на поезията. Поезията е изкуството на новото време, както пластиката и живописата са изкуствата на отминалите векове, на античността. „Изкуството е получило в ново време много по-обширни граници. Неговото подражание се разпростира, както казват, върху цялата видима природа, от която красивото е само малка част. Истинност и изразителност са първият закон на изкуството; и както самата природа жертвува по всяко време красотата в името на по-висши цели, така и художникът трябва да я подчини на своето цялостно предназначение и да не се стреми към нея повече, отколкото позволяват истинността и изразителността.“²¹

След като истинността е предмет и цел на поезията, в нея става възможно подражанието и на грозното — на грозното, което не само е смешно, а стига дори и до отвратителното. Така поезията поради много по-широкия си обхват, както и поради естеството на изразните си средства е в по-голяма степен изкуство на истинността — тя има на разположение красоти, които живописата не е в състояние да достигне. Само поетът притежава художествения похват да рисува с отрицателни черти и чрез омесване на тези отрицателни черти с положителни да слива две явления в едно. Поради това пред поезията се открива много по-голям простор за индивидуализация на нейния персонаж, за преодоляване на образцово-нормативното, присъщо на образите на пластиката, и заменянето му с всички оттенъци на индивидуалното поведение и съдба. На аристократичния класицизъм Лесинг противопоставя демократичния реализъм. В поетичния образ в много по-голяма степен се открива човекът, близкият, родственият нам

човек, и там ние му съчувствуваме дори ако той е Терсит, но когато става жертва на необузданата ярост на иначе благородния Ахил. „Защото — пояснява Лесинг — аз чувствавам, че Терсит е също мой сродник — той е човек.“²²

Сравнението-противопоставяне живопис—поезия, което Лесинг провежда от началото до края на *Лаокоон*, не е само теоретично, не е чисто типологично. След като живописът и изобщо пространствените изкуства са изкуствата, господствували през античността, а поезията и изобщо временните изкуства са изкуствата на новото време, то предимствата на поезията не могат да не бъдат и *предимства на изкуствата на новото време* пред изкуствата на античността. В класификацията на Лесинг, от една страна, влиза нещо от историзма на Винкелман, а, от друга страна, тя самата стимулира последвалите я опити за съчетаване на историчното с типологичното, например опита на Шилер да види зад класификацията наивно—сентиментално периодизацията антично—съвременно. Още преди Шилер в класификацията живопис—поезия Лесинг открива периодизацията антично—съвременно. И не просто я открива, но отдава всички предимства на поезията, която за него е синоним не само на по-цялостна истина, но и на съвременното, на духовно-художествена форма, в която по-пълно се осъществяват проблемите, поставени от неговия тревожен вик. Целта на *Лаокоон* е да опечели за поезията териториите, над които не се простира властта на красотата. В разгорялото се през XVIII век стълкновение между изкуството и красотата именно *Лаокоон* се оказва най-доброто оръжие в теоретическия арсенал на поезията, с помощта на което тя може да победи красотата, да победи наследения още от античността и находчиво защитаван от Винкелман възглед, че изкуството има за свой предмет само красотата.

Стремежът на Лесинг към йерархични класификации не се отнася само до различните изкуства и тяхното място в системата на художествените ценности. И в пределите на едно изкуство, например на живописът, съществуват различни художествени видове с различна естетическа ценност. Лесинг е дълбоко убеден в художествената неравноценност не само на различните

изкуства, но и на видовете, принадлежащи към едно и също изкуство. Той не се спира и пред някои твърде педантични съвети, които според него логично следват от теоретическите класификации. (Изобилен материал в това отношение дават наброските и фрагментите към недовършените втора и трета част на *Лаокоон*.)

Щом като живописиста си служи с естествени знаци в пространството, по-правдив и с по-силно естетическо въздействие ще бъдат произведенията на художника, който рисува фигури в естествена големина или поне не явно под естествената големина, отколкото творбите на майстора на миниатюри, чиито намалени размери трябва най-напред да бъдат възстановени във възображението до истинската големина на изображението в тях, а това изисква време, което пък от своя страна пречи на едновременното възприемане на изображението предмет и изобразяващия го знак. Същото се отнася и за прекаленото уголемяване на образите. Лесинг препоръчва в почти всяка живописна картина да се включват изображения на хора (по възможност в естествени или близки до тях размери) или на човешки предмети (къща, колиба, сграда, стълба) или поне на животни с позната големина, защото техният размер вече би послужил за сравняваща величина. Към чистата пейзажна живопис Лесинг изпитва едва ли не презрение. „Предназначението на живописиста е изразяване на телесна красота. Най-висшата красота следователно е нейно най-висше предназначение. Най-висшата красота съществува само у човека, а и у него — само благодарение на идеала. Този идеал се среща при животните вече по-малко, а в растителната и мъртвата природа съвсем не се среща. Това определя мястото в изкуството на живописеца на цветя и на пейзажи. Той подражава на красоти, които не могат да бъдат идеал; той работи следователно само с околното и с ръката; а творческата дарба взема в неговата работа само малко участие или никак не участва.“²³

Свързването на идеала единствено с човека открива една трайна тенденция в немското естетическо мислене и не случайно по-късно Кант търси идеала само в онова, което има целта на своето съществуване в самото себе си, тост у човека, който чрез разума сам чертае целите си и се издига до нравственото.

Не може също така да се упреква Лесинг, че не прозря разцвета на пейзажа, започнал точно един век след *Лаокоон*, че не предусети художествената ситуация, при която именно пейзажът стана арена на най-модерни търсения и революционни изменения, обхващали цялата сфера на живописата, а в някакъв смисъл и цялата сфера на изкуството.

Но Лесинг мина и покрай нидерландската живопис, изживяла своя разцвет до него и запазила в някои отношения водещата си мисия и през неговото време. А за художествения теоретик и критик от ранга на Лесинг това е вече непостижимо разминаване с изкуството на съвременността.

Когато един теоретик на изкуството се разминава с господстващото изкуство на своето време, първата причина за това разминаване най-често трябва да се търси в неговия *догматизъм*. Защото догматизмът изхожда преди всичко от принципа и обикновено отминава или отрича всичко, което противоречи на принципа. Догматизмът обикновено съществува в непосредствено единство с принципа и в негово име той е готов да пожертвува всяка реалност на изкуството. Понякога принципът е просто конструиран в главата на теоретика, но понякога той може да бъде извлечен от реалността на едно изкуство или от реалността на изкуството на една епоха, или дори само на една нация и след това да бъде налаган на цялата сфера на изкуството, обхващаща изкуството на много епохи, нации и народи. Отношението на Лесинг към живописата изобщо, към пейзажната живопис и към някои от съвременните му художествени школи, макар и мотивирано от неговата причастност към поезията, разкрива другата страна, опасните последици от строгата, догаматична дисциплина на мисълта.

Апологията на поезията в *Лаокоон*, която става за сметка на известно неправомерно развенчаване на живописата, задачата да се създаде поетически манифест, родствен по жанр, но противоположен по цели и решения на многобройните манифести-пледоарии в защита на живописата от епохата на Ренесанса (*Лаокоон* е поетическият манифест на XVIII век), не освобождават техния автор от необходимостта да доказва истинността на тезите си, колкото и тези тези да служат

на художествения, националния и социалния прогрес.

Предмет на поезията е действието, в сравнение с красотата действието е по-близко до истината и чрез поезията се реализират по-пълно естетическите потребности на новото време, на модерния социален и индивидуален живот. Но доколкото действието е предмет, цел и същност на цялата поезия, на поезията, разбирана като целокупна сфера на изящната словесност?

Определяйки предмета на поезията като действие, а самата поезия като подражание на действие, Лесинг излиза в същност като представител не на цялото обширно царство на поезията, а само на някои нейни видове и преди всичко на драмата. Отдавна е забелязано, че в даденото от Лесинг определение на поезията е трудно да се открие обобщаващият теоретик на литературата, но затова пък е лесно да се види драматургът, размишляващ върху собствената си драматургична практика. Фрайц Меринг е прав, когато отбелязва, че *Лаокоон* заплашва застрашително да обезлюди Парнас. „Ако действието е същност на поезията, тогава цялата лирика трябва да се изхвърли зад вратата.“²⁴ Изглежда, сам Лесинг си е давал сметка за възможността от подобно възражение и затова още в своите *Студии върху баснята* (1759) предлага разширително тълкуване на действието. „Действие наричам поредица от изменения, които заедно образуват едно цяло. Това единство на цялото се основава върху съгласуваността на всички части спрямо една крайна цел.“²⁵ Под приведеното определение — поредица от изменения, от всякакви изменения, а следователно и емоционални движения — лесно може да попадне лириката, а дори и музиката, но едва ли действията, на които в смисъла на *Лаокоон* подражава поезията, са само поредица от изменения, съгласувани спрямо една крайна цел. Под дефиницията от *Студии върху баснята* лесно биха могли да попаднат обекти, които нямат нищо общо нито с предмета на поезията, нито с какъвто и да е художествен феномен.

Но както често се оказва в духовната история, там, където не достигат теоретически съображения, на помощ идват личният опит, индивидуалните вкусове и пристрастия, които, ако в същото време са и исторически предпочитания и пристрастия, могат, без да

заменят теоретическата достоверност, поне да я компенсират с историческата необходимост, с потребностите на епохата и така да се окажат „по-полезни“ за движението напред, отколкото най-филигранните аргументи „за“ и „против“

През времето, когато замисля и написва *Лаокоон*, Лесинг живее в драматургичната стихия на действието и действащият човек е непов идеал — еднакво в драматургията и в живота. Действава Мина фон Барнхелм, която знае как да се бори за своето право и за своето честолубие, действа благородният буржоа Одоардо Галоти, предшественикът на всички благородни буржоа, чийто синтетичен портрет по-късно ще създаде Шилер в лицето на музиканта Милер. Както в разказа на Тит Ливий старият войник, римският плебей Виргиний, предпочита дъщеря си мъртва, вместо опозорена, така и Одоардо убива своята Емилия, защото и за него добродетелта стои по-високо от живота. През времето на *Мина фон Барнхелм* и *Лаокоон* действието се представя на Лесинг като главно предимство и отличителна особеност не само на драмата, но и на цялата поезия. Още не се е задала дори неговата собствена, почти лишена от действие разсъдъчно-философска драма *Натан Мъдрецът*, а כמו ли онези по-нови форми на драмата — достояние на по-новите векове, — които ще издигнат бездействието до главен драматичен предмет и основен драматургичен принцип.

Ако е вярно, че в своята естетика Лесинг изхожда повече от понятията, отколкото от живото изкуство, то вярно е също така, че много от неговите понятия се базират на собствения му — по-тесен или по-широк — художествен опит. Теорията за действието като основна категория на поезията, на цялата поезия, като предмет и цел на временните изкуства изобщо е обяснима, ако се разбере, че поетът Лесинг е преди всичко драматургът Лесинг, творец, виждащ поезията през очите на драматурга. Теорията за действието като основна категория на поезията става още по-разбираема, ако и на самия живот, чието действие е истината, която пък е върховната цел на поезията, се погледне като на живот-стължновение, живот-борба, живот-драма. „По такъв начин човешкият живот се поставя като единствен коренен предмет, единствено съществено съдържание на

поезията, драматичният елемент се признава за нейна основна сила. Нищо неподвижно, нищо мъртво и отвлечено не трябва да има в поезията. Тя разказва само как обстановката действа върху човека и как човекът действа върху обкръжаващия го свят. Поезията е драма на живота.¹ Кръгът е затворен. Драмата на живота обуславя господството на драматичното в изкуството, драматичното в изкуството увенчава драмата на живота.

Проф. д-р *Исак Паси*

Бележки

- ¹ *И. П. Екерман*, Разговори с Гьоте, С., 1966, с. 151.
- ² *H. Heine*, Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland, Gesammelte Werke, Aufbau-Verlag, Berlin, 1955, Bd. 5, S. 281, 282.
- ³ *Н. Г. Чернышевский*, Лесинг, его время, его жизнь и деятельность. Полн. собр. соч., т. IV, М., 1948, с. 9, 99.
- ⁴ *Г. Е. Лесинг*, Хамбургска драматургия, С., 1958, с. 407.
- ⁵ *Г. Е. Лесинг*, Хамбургска драматургия, с. 407.
- ⁶ *Гьоте*, Поезия и истина. Из моя живот, С., 1976, с. 255—256.
- ⁷ *Herder*, Goethold Ephraim Lessing, Werke, hrsg. Hans Cambel, Stuttgart. Bd. III, 2, S. 375.
- ⁸ *Т. Майн*, Реч за Лесинг, Литературна есенника, 2, С., 1978, с. 175—176.
- ⁹ *G. E. Lessing*, Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, Gesammelte Werke, 2. Auflage, Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar, 1968, Bd. 5, S. 10—11. (Използуван е преводът за настоящото издание).
- ¹⁰ *J. J. Winckelmann*, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, Werke, Aufbau-Verlag, Berlin u. Weimar, 1969. S. 17—18.
- ¹¹ *J. J. Winckelmann*, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, Werke, S. 20.
- ¹² *Lessing*, Laokoon, G. W., Bd. 5, S. 42.
- ¹³ *Lessing*, Laokoon, G. W., Bd. 5, S. 25.

- ¹⁴ *M. Schasler*. Kritische Geschichte der Aesthetik, 1, Berlin, 1872, S. 432.
- ¹⁵ *Lessing*, Laokoon, G. W., Bd. 5, S. 115.
- ¹⁶ *Lessing*, Laokoon, G. W., Bd. 5, S. 11.
- ¹⁷ *Lessing*, Laokoon, G. W., Bd. 5, S. 130.
- ¹⁸ *Н. Г. Чернышевский*, Лессинг, Полн. собр. соч., т. IV, с. 152.
- ¹⁹ *Lessing*, Laokoon, G. W., Bd. 5, S. 157.
- ²⁰ *И. Кант*, Критика на чистия разум, С., 1967, с. 52.
- ²¹ *Lessing*, Laokoon, G. W., Bd. 5, S. 27.
- ²² *Lessing*, Laokoon, G. W., Bd. 5, S. 171.
- ²³ *Lessing*, Laokoon, Anhang, G. W., Bd. 5, S. 307.
- ²⁴ *Fr. Mehring*, Die Lessing-Legende, Gesammelte Schriften, Dietz Verlag, Berlin, Bd. 9. 1963, S. 287.
- ²⁵ *Lessing*, Abhandlungen über die Fabel, G. W., Bd. 4, S. 24.
- ²⁶ *Н. Г. Чернышевский*, Лессинг, Полн. собр. соч., т. IV, с. 152.