

Бурикова С.А.

Оренбургский государственный университет

«ЗАМЕТКИ О ТЕАТРЕ» Я.М.Р. ЛЕНЦА КАК ТЕОРЕТИКА ЛИТЕРАТУРЫ «БУРИ И НАТИСКА»

Статья посвящена теоретической работе немецкого драматурга Я.М.Р. Ленца, которая стала краеугольным камнем эстетики литературы «Бури и натиска». В статье освещается проблема подражания природе и само понятие «природа» в эстетике XVIII века в Германии.

Якоб Михаэль Райнгольд Ленц (J.M.R. Lenz) (1751-1792) – писатель, произведения которого было принято считать не только в Германии, но и в России одними из главных проводников идей Лессинга, Гердера и других представителей литературы штюрмерства. При этом Ленцу отводится первенство в разработке теоретических вопросов эстетики «Бури и натиска». Его творчество и система взглядов формируются в сложный исторический период, когда под влиянием Семилетней войны (1756-1763) немецкое общество переживает экономический, политический и духовный кризис. Это время переосмысления существующей государственной системы. В 40-50-е гг. XVIII века в Германии на первый план выходят вопросы общественной морали, направленной на обновление нации и декларирующей порядок и справедливость. На этом фоне особо выделяется творчество Я.М.Р. Ленца, имя которого представлено очень широко немецком литературоведении, начиная с 1900 года и вплоть до настоящего времени. Изучению его творчества посвящены многие статьи, монографии и диссертации таких авторов, как Адольф Г., Беркес У., Бергер Ф., Беркес У., Виллемс М., Герт К., Гриммингер Р., Гросс Н. Гюнтер, Кауфман У., Клауз М., Люзерке М., Майер А., Мартин А., Сандер Г., Шерпе К., Циммер Р., Хансен А., Фехнер И.У. и многие другие.

Литература «Бури и натиска» вся в целом очень активно занимается теорией и поиском новой эстетики. Об этом свидетельствуют многочисленные работы, сочинения, монографии, заметки и предисловия теоретического и обобщающего характера. Нет ни одного именитого автора того времени, который не писал бы теоретических и критических работ. Самая фундаментальная в Гер-

мании после 1770 года работа – это «Гамбургская драматургия» Лессинга. Историческая и общественная ситуация привела к тому, что на передний план в искусстве выступила театральная сцена. Она имела активизирующее влияние на публику. Этим объясняется внимание всех Штюрмеров к Лессингу и его драматургии. Однако «бурные гении» больше не воспринимали его драматургию, как основополагающий фундамент для своего личного творчества и подвергали его творчество резкой критике.

Объективная реальность времени со своими социальными особенностями вела к тому, что литература должна была становиться политически действенной. Эстетические положения только тогда приобретали ценность, когда в них учитывались проблемы общественной значимости, социальной среды и психологии личности.

Решающим было вступление литературы в 70-е годы XVIII века в новую фазу, что совпало с кризисом феодального строя. В свете сложившейся ситуации в литературной теории и возросшего общественного значения театральной сцены сочинение Я.М.Р. Ленца по основополагающим вопросам театра заслуживает особого внимания, не только как произведение, значимое для его личного творчества, но и как имеющее большое значение для литературного течения «Буря и натиска» в целом.

«Заметки о театре» являются программным произведением драматурга Ленца. Они вышли в свет 1774 году. Ленц пишет вступительное слово, в котором излагает свои мысли, записанные им еще в 1771 году в коротенькой заметке, предназначенной для Страсбургского общества. Опираясь на идеи Г. Гердера, который первым последовательно и аргументированно выступил с критикой

в адрес старой классицистической нормативной эстетики и явился основоположником нового литературного движения, Ленц открыто подвергает критике аристотелевскую эстетику. Гердер указывал на то, что красоту и совершенство художественного произведения следует измерять самой реальной действительностью. Ее величину следует объяснять теми естественными языковыми и стилистическими средствами, которые черпаются из своеобразия народа, национального характера. Таким образом, Гердер устанавливал непосредственную связь между искусством и действительностью.

Художника следует судить по тому, достиг ли он и каким образом своей «цели в общественном признании». Для Ленца это означает поставить себя на место творящего, связанного с народом поэта, который живо воспринимает природу, создает отпечаток реальной действительности, выражающийся в чертах становления буржуазного мира, в котором личности предоставляется возможность действовать и творить самостоятельно. Искусство подобного рода творит «гений». «Гению» разрешается не знать тысячи вещей, которые знает каждый школьник, не закрома его памяти, а то, что он может сотворить, исходя из самого себя, из своего собственного чувства, составляет его богатство...» («Dem Genie ist es vergoent, tausend Dinge nicht zu wissen, die jeder Schuelknabe weiss; nicht der erworbene Vorrat seines Gedaechnisses, sondern das, was es aus sich selbst, aus seinem eigenen Gefuehl, herforzubringen vermag, macht seinen Reichthum aus...») [1, с. 52].

По мнению Ленца, это и есть «краеугольный камень новой крупной концепции» («Bruchstueck einer grossen Konfession»). Это эстетическая концепция нового мировоззрения. В это время появляется множество кружков, союзов, объединений и групп, стремящихся к единению идеологической воли, идеалом и путеводной звездой которых были Шекспир и народная поэзия и целью творчества становился человек прометеевского духа... [2, с. 53].

Молодое поколение поэтов считает себя не ограниченным в выполнении общественной функции искусства, именно в драме че-

ловек и человеческие конфликты можно представить в «чистом» виде – «reïn».

После появления «Заметок о театре» Ленца Гете высказал определенные сомнения по этому поводу, об этом писали исследователи творчества Я. Ленца Розанов, Бляй и Т. Фридрих. Гете писал: «В этих «Заметках» мне бросилось в глаза то, что он в лаконичном предисловии пишет так, как будто все сочинение резко направлено против существующего театра, уже за несколько лет до того, как приобрела известность лекция «Общества друзей литературы», стало быть, до того времени, когда был написан «Гётц». Кажется, у Страсбургского кружка, в который входит Ленц, затруднения, один я мог бы посодействовать и предоставить ему для этого и других сочинений издателя...». «Bei diesen («den Anmerkungen uebers Theater») war es mir einigermaßen auffallend, dass er in einem lakonischen Vorberichte sich dahin aeussert, als sei der Inhalt dieses Aufsatzes, der mit Heftigkeit gegen das regelmaessige Theater gerichtet war, schon vor einigen Jahren als Vorlesung einer Gesellschaft von Literaturfreunden bekannt geworden, zu der Zeit also, wo 'Goetz' noch nicht geschrieben gewesen. In Lenzens Strassburger Zirkel, den ich nicht kennen sollte, etwas problematisch; allein ich liess es hingehen und verschaffte ihm zu dieser wie zu seinen uebrigen Schriften bald Verleger...» [3, с. 251].

Ленц и Гете, по мнению Бляй, входили в разные литературные общества. Это удивительно, поскольку круг общения Гете и Ленца связан в первую очередь с именем И.Д. Зальцманна. В то время как Гете пишет в своей автобиографии о Страсбургском обществе, президентом которого был Зальцманн как о застольном, в представлении Ленца «Общество» имеет более глубокий смысл, становясь обществом с уставом. Если рассматривать те несколько недель, которые Гете и Ленц вместе находились в Страсбурге, с июня по август 1771 года, то становится понятно, что Ленц мог входить еще в один художественный кружок, в который не входил Гете. Гете пишет: «Я познакомился с ним только в конце моего пребывания в Страсбурге. Мы редко виделись: его Общество не было моим Обществом». «Ich lernte ihn erst

gegen das Ende meines Strassburger Aufenthalts kennen. Wir sahen uns selten: seine Gesellschaft war nicht meine...» [4, с. 51].

Ленц был хорошо знаком с эстетическими и драматургическими взглядами своего времени. Его мировоззрение формировалось под влиянием Канта, Гердера, Герстенберга, Руссо, Мерсье, Дидро [5, с. 70-71]. Он обогатил и расширил эстетические взгляды теоретиков того времени своими мыслями, обработал их и изложил в своей работе. Его основные положения отвечают всем стремлениям представителей «Бури и натиска», ориентированным на образец Шекспира и имеющим важное в теоретическом смысле значение для буржуазного театра Германии того времени. Труд Ленца по своей значимости стоит между «Гамбургской драматургией» Лессинга и сочинением Шиллера о немецком театре.

Позицию, которую занял Ленц, Лоренц объясняет цитатой из Горация: «Хвала поэта, мужественно покинувшему следы греков» («Es ist die Lobpreisung der Dichter, die Spuren der Griechen mutig verliessen»). («Nec minimum merurere decus, vestigia grasca. Ausi deserere (st celebrare domestica facta)...») [6, с. 223]. С самого начала Ленц провозглашает антиаристотелевскую эстетическую позицию. Он занимает отличное от феодального театра, который был приверженцем аристотелевской драматургии, положение. На то, что теоретики французского дворового театра часто неправильно понимали или искажали смысл аристотелевской эстетики в своих интересах, указывал Лессинг в «Гамбургской драматургии».

Ленц, выступая с лекцией на эту тему, говорил о том, что театр в то время имел бесспорно большое значение.

Он намеревался поговорить о греческом, римском, итальянском, французском театре и в заключении высказать критические замечания о немецкой драме. Самое начало сообщения было сделано с ироническими акцентами, когда Ленц начал «четвертый раздел», посвященный театру феодально-абсолютистской Франции. «...Вот появляются ужаснейшие герои древности... волосы чисто убранные в сетки для волос, сами в шелко-

вых чулках, в галантных выражениях расказывают, как сильно пламя их любви, своим мадоннам, чьи пышные юбки должны разбивать сердце, что они умрут, и точно отдадут душу, если те не оценят их...»

(«...da erscheinen die fuerchterlichsten Helden des Altertums... sauber frisiert im haarbeutel und seidenen Struempfen, unterhalten ihre Madonnen, deren Reifroecke und weisse Snupftuecher jedem Christenmenschen das Herz brechen muessen, in den galantesten Ausdruecken von der Heftigkeit ihrer Flammen, dass sie sterben, ganz gewiss und unausbleiblich den Geist aufzugeben sich genoetigt sehen, falls diese nicht...») [7, с. 224].

В критике старой драматургии для Ленца, как и для всех эстетиков XVIII века, ключевым понятием является «природа». По мысли И.К. Готтшеда, поэт – это ловкий подражатель всех природных вещей, в искусстве он видит «благопристойное» и «благонравное» подражание, которое происходит по умным правилам, которым также можно научить [8, с. 224]. «Природа» как высший эстетический идеал буржуазии, настроенной революционно, в искусстве должна быть лишь облагорожена, представлена салонно и ни в коем случае не должна выглядеть естественно, а значит «диковато» [9, с. 84]. Более глубокое объяснение принципа подражания природе дает А.Г. Баумгартен в своей самой крупной работе «Aesthetica» (1750–58). Баумгартен понимает подражание не как списывание с реальности, а подразумевает, что законы мироздания существуют также и для искусства, что впечатление от художественного произведения должно быть таким же, как от природы [10, с. 202]. Природа это не только существующая действительность, *natura naturata*, но больше имманентный, присущий мирозданию принцип подражания природе, по Баумгартену, подражать природе – это действовать по этому принципу. «*Natura et poeta producunt similia*» [11, с. 41]. Из принципа единства в многообразии Баумгартен выводит требование для художественного произведения одной темы [12, с. 55].

Еще на шаг дальше в этом вопросе идет берлинский друг Лессинга М. Мендельсон в своей работе «Основные законы прекрасных искусств и наук» – «*Hauptgrundsätze der*

schoenen Kuenste und Wissenschaften» (1757) [13, 59]. Художник должен идеализировать природу, так же как это делается в греческой скульптуре, и поскольку добиться красоты в природе не было целью мироздателя, то этой целью должно определяться творчество художника.

Подобных взглядов немеханического подражания природе придерживались швейцарские теоретики И.Я. Бодмер и И.Я. Брайтингер. Они различали выдуманную природу-правду и природу-действительность.

Поскольку швейцарцы оправдывали принцип сухого доктринерства, тем ближе они – в первую очередь Брайтингер – пришли к признанию того, что поэт должен или может быть творцом нового идеалистического мира. Лессинг, высказывая свое отношение к данной проблеме, говорил о смешивании элементов комического и трагического в драме. Он выступил с поддержкой Шекспира через Виланда [14, с. 89]. Виланд отвечает на его вопрос о сущности и цели подражания природе своим замечанием о том, что комическое и трагическое у Шекспира в пьесах «являются естественным отображением человеческой жизни» («natuerliche Abbildungen des menschlichen Lebens sind»). Идет ли речь о том, чтобы подражать природе «достоверно» («getreu») или приукрашивать («verschoenern») ее, Лессинг понимал смысл подражания природе несколько в другом. «В природе все связано друг с другом: все перескается, одно сменяет другое, все изменяется и переходит в другое. Но из-за этого многообразия она является лишь спектаклем для бесконечного духа. Чтобы смертные души так же могли участвовать в наслаждении, они должны обладать способностями, придать природе ограничения, которых она не имеет; они должны обладать способностью дифференцировать и направлять свое внимание по своему усмотрению... Назначение искусства в том, чтобы освободить нас от этого разобщения в многообразии прекрасного, облегчить нам, фиксировать свое внимание». («In der Natur ist alles mit allem verbunden; alles durchkruetzt sich, alles wechselt mit allem, alles veraendert sich eines in das andere. Aber nach dieser unendlichen Mannigfaltigkeit ist sie nur ein Schauspiel fuer einen

unendlichen Geist. Um endliche geister an dem genusse desselben Anteil nehmen zu lassen, mussten diese das Vermoegen erhalten, ihr Schranken zu geben, die sie nicht hat; das Vermorgen, abzusondern, und ihre Aufmerksamkeit nach Gutduenzen lenken zu koennen... Die Bestimmung der Kunst ist, uns in dem Reiche des Schoenen dieser Absonderung zu ueberheben, uns die Fixirung unserer Aufmerksamkeit zu erleichtern») [15, с. 56].

Таким образом, за четыре десятилетия развития эстетической мысли, прошедших от Готтшеда до Лессинга и позже до Гердера, интерпретация понятия природы претерпела изменения и превратилась в диалектический процесс, устанавливающий причинно следственные связи. Позже Гердер развивает этот процесс, говоря о том, что в природе и в жизни народов должны царить одинаковые закономерности [16, с. 3].

Понятие природы является ключевым в эстетических и мировоззренческих спорах штюрмеров. При всех различиях в употреблении и понимании этого понятия доминирует его существенное значение, распространяющееся на всеобласти индивидуальной, общественной и вне общественной жизни – объективно существующая реальность.

Ленц в своих «Заметках о театре» главным образом также занимается проблемой подражания природе. Что он под этим понимает, насколько отходит от своих предшественников?

Ленц разделяет с Гердером и Гете признание о том, что поэтическое искусство распространяется и занимает людей с тех пор, как существует человеческий род. Он говорит: «человеческий род, кажется, с самого рождения и во всех населенных уголках планеты имеет определенную способность понимать язык богов» («das menschliche Geschlaecht scheint auf allen bewohnten Flecken dieses Planeten einen gewissen angeborenen Sinn fuer diese Sprache der Goetter zu haben»). Эта мысль звучит в унисон с Гете. Гете выражает ее в работе «Поэзия и правда». Он пишет: «Я занялся поэзией с совершенно другой стороны, с другим смыслом, чем раньше, который мне очень подходит. Древнееврейское поэтическое искусство, которое он (Гердер), следуя за своим предшественником считает духовно

богатым, народная поэзия, традиции которой он побуждает нас искать в Эльзасе, старейшие предания как поэзия свидетельствовали, что поэтическое искусство вообще является даром мира и народа, а не частным наследством нескольких тонких, образованных мужей» («Ich ward mit der Poesie von einer ganz anderen Seite, in einem anderen Sinne bekannt als bisher, und zwar in einem solchen, der mir sehr zusagte. Die hebraeische Dichtkunst, welche er (gemeint ist Herder) nach seinem Vorgaenger Lewth geistreich behandelte, die Volkspoesie, deren Ueberlieferungen im Elsass aufzusuchen er uns antrieb, die aeltesten Urkunden als Poesie geben das Zeugnis, das die Dichtkunst ueberhaupt eine Welt- und Voelkergabe sei, nicht ein Privat-Erbtheil einiger feinen, gebildeten Maenner») [17, с. 313]. Ленц считает, что удовольствие от поэзии основывается на «подражании природе». Под «природой» Ленц понимает «все вещи, которые мы вокруг себя видим, слышим и так далее...» и которые суммируются при объективных обстоятельствах, при определенном личном жизненном опыте человека под определенными понятиями «aller ... Dinge, die wir um uns herum sehen, hoeren et cetera...» Эта вынужденная связь поэтической наглядности и предметности с рациональным и эмпирическим взаимопроникновением придает литературе ее ценность, особенно когда «более сильное или слабое распределение понятий» соединяются... и становятся «одним главным понятием» («staerkere oder schwachere besetzung von Begriffen ... sich zueinander gesellen» und «unter gewisse Hauptbegriffe stellen»).

В абсолютно ироничной манере Ленц цитирует авторитетного тогда Аристотеля, которого он основательно даже не читал. По его словам: «Он якобы не прочитал до конца «Поэтику Аристотеля» («Er habe Aristoteles «Poetik» nicht ganz durchgelesen») [18, с. 334]. При этом он приводит тезис из 4 главы «Поэтики»: «Людам с самого раннего детства свойственно подражать; в этом и состоит их отличительная черта от зверей. Человек – это зверь, который превосходно ловко умеет подражать» («es ist dem Menschen von Kindesbeinen an eigen, nachzuahmen; und in diesem Stueck liegt sein Unterscheidungszeichen von Tieren. Der

Mensch ist mit ein Tier, das vorzueglich geschickt ist, nachzuahmen») [19, с. 265]. Ленц сопровождает тезис комментарием: «Счастье, что он (Аристотель) говорит «превосходно ловко», иначе что же тогда стало бы с обезьянами!» («Ein Glueck, dass er (Aristoteles) vorzueglich sagt, denn was wuerde sonst aus den Affen werden.») Ленц выражает свое понимание подражания природе в том, что люди – это «свободные, самостоятельно действующие создания, мир – это доказательство бесконечно свободно действующего существа» («frei handelnde selbststaendige(n) Geschoepfe, die Welt ist «der Beweis eines unendlich freihandelnden Wesens»). «И мы чувствуем себя людьми, утвердившись в нашем человеческом существовании, более того, мы ощущаем увеличение этого свободного, самостоятельного экзистенциального потенциала, пока мы создаем «творчество в малом» («Schoepfung im Kleinen...») Это, конечно, совершенно другое дело, чем простое обезьянничание. Сразу не совсем понятно, почему Ленц – иронично, но наполовину всерьез – обращается к Аристотелю. В своих фрагментарных и отрывочных «Заметках» (на большее, по крайней мере, по своей форме, они не могут претендовать) он едва ли логично и аргументированно приводит доказательства, опровергающие положения Аристотеля. Ленц подтверждает постулат Аристотеля, что подражание природе является одной из «главных потребностей» («Grundtrieb») человека, и в то же время он лишает эту способность любой примеси простого механического копирования действительности. Он наполняет традиционное понятие эстетики новым содержанием, которое выходит далеко за рамки сугубо эстетики и театра и открывает новые горизонты для расширения мировоззрения штюрмеров. Для Ленца речь идет не о подражании готовым, существующим самим по себе образцам, а «творениям в малом» («Schoepfung im Kleinen»). Таким образом, речь идет об активном порождении реальности, которое может быть присуще только «свободно действующей, самостоятельной» личности. Это высказывание прямо перекликается с определением художника как «вторичного творца» («Second maker») А.А.К. Шафлесбери. Но

у немецких штюрмеров оно получает акцент самостоятельного и свободного творчества, что вызывает большую общественную поддержку и даже вдохновение – подобно «Прометею». Именно это понятие составляет идеологическую ценность нового эстетического самосознания. Для молодых поэтов «Бури и натиска» образ мифического бунтаря становится лейтмотивом. Он не только сам выступает за освобождение от оков для достижения высокой цели реалистического изображения действительности, но главным образом однозначно сосредотачивается на употреблении творческой свободы в интересах буржуазных и низших сословий.

Если понимать прометеевский дух как осознание или понимание безграничных возможностей, заложенных в человеке и которые в слове поэта становятся «воображаемой действительностью» («*ertraeumliches Wirkliche*»), тогда призыв Ленца рассматривать подражание как интуитивный процесс, происходящий в данный момент, приобретает величину и значение титана. Это явление стоит в одном ряду с «Прафаустом» и «Прометеем» Гете и наполняет аристотелевское понятие «подражания природе» новым содержанием.

Ленц ссылается на еще одно «авторитетное» мнение, цитируя в сороковой главе третьей книги место из романа Л. Стерна «Жизнь и суждения (вкусы) джентельмена Тристама Шанди» («*The Life and Opinions of Tristram Shandy Gentelman*») (1760-67; нем. 1774 – 75). Дословно цитата звучит так: «Дар попасть к познанию правды при помощи ключей разума – я имею в виду у людей, поскольку у существ высшего порядка, у ангелов и духов, все это происходит... как уверяют меня, посредством интуиции... Итак, дар делать так, как это делаем мы, или в чем заключается великий и главнейший акт последствий деятельности человека, как учат нас логики, состоит в том, что мы находим совпадение или противоречия между двумя идеями с помощью третьего... (названного медиумом)». («*Die Gabe, durch Vernunftschlusse zur erkenntnis der Wahrheit zu gelangen – im menschen meine ich, denn in den hoeheren Wesenaordnungen, bei den Engeln und geistern, geschieht das alles ... wie man*

mich versichert, mittels Intuition ... Die Gabe also, es zu tun, wie es bei uns getan werden wollte, oder der grosse und hauptsaechlichste Akt der Schlussfolgerung im Menschen besteht, wie die Logiker uns lehren, darin, dass wir die Uebereinstimmung oder den Widerspruch zwieschen zwei Ideen untereinander mittels einer dritten (genannt Medius terminus) finden ...»).

Ссылка на Стерна заслуживает внимания по нескольким причинам.

Для Ленца интуитивное восприятие «внутренней природы всех существ», полное понимание действительности в целом, то, чего «от всего сердца хочет наша душа», но здесь кроется опасность потеряться в хаосе фантастического и вообразить мир, доступ в который из-за богатства действительности людям закрыт.

Действительное познание происходит в результате руководимого разумом зрительного восприятия, через способность увиденное в данный момент воспринимать отвлеченно и абстрактно. «Беспреданное стремление, – пишет Ленц, – отделять друг от друга и рассматривать все накопленные нами понятия, представлять их наглядно и в соответствии с данным моментом я понимаю как второй источник поэзии». («*Das immerwaehrende Bestreben all unsere gesammelten Begriffe wieder auseinanderzuwickeln und durchzuschauen, sie anschaulich und gegenwertig zu machen, nehme ich als die zweite Quelle der Poesie an.*»)

Не вызывает абсолютно никаких сомнений тот факт, что представителям раннего Просвещения не нравится потребность прогрессивной буржуазной интеллигенции именно в поэзии, в глубоком и многообразном познании природы, ее существа и ее закономерностей. Просвещение в его автоматически унаследованном понимании человеческого познания не дает ответа на вечно волнующие вопросы об общественном порядке. Тем не менее, оно поставило человеческий рассудок, человеческое мышление в один ряд с опытом как высшей инстанцией. Поэтому ссылка Ленца на Стерна является одновременно признанием позиций раннего буржуазного Просвещения, разработанных «Бурей и натиском» и классицизмом и направленных на более высокую ступень к реализму.

Насколько эти позиции разработаны и укреплены, Ленц приводит далее в своей работе.

Благодаря свершенному моментальному и наглядному восприятию «гении» все то, что видим мы, способны воспринять и проникнуть внутрь, заглянуть в самые потаенные уголки. Их восприятие имеет такую же ценность, объем, ясность, как если бы их зрение включало все семь чувств. Они тогда могли бы заменить «мудрецов мира», «аналитиков», «критиков» и притязательных чтецов поэзии, но они сами еще не являются настоящими художниками. Ко всему этому должно прибавиться «вдохновение», «сила творчества».

Благодаря такому соединению объективного познания и субъективного вдохновения поэзия выходит на новый качественный уровень, считает Ленц.

Основой всех искусств является подражание, но это не должно быть «механическое подражание», оно не должно быть «эхом». Ленц считает, что художник должен пропустить действительность через свое восприятие, проникнуть внутрь, как бы увидеть ее насквозь («erst alles durchschaut haben») и потом воспроизвести заново. Но даже если Ленц так подчеркивает роль художественного творчества субъекта, это не означает, что изображение природы полностью подчиняется произволу и воле субъекта. Признание объективного, чуждого любому идеализированному, идиллическому вымышленному изображению поэтических образов, укладывается в одной фразе Ленца, которая представляет ядро его теоретического сочинения и заслуживает того, чтобы быть программным положением: «Den Gegenstand zurueckzuspiegeln, das ist der Knoten, die nota diacritica des poetischen Genies...». «Отражать предмет – это «удел», nota diacritica, поэтического гения...»

«Der wahre Dichter verbindet nicht in seiner Einbildungskraft, wie es ihm gefaellt, was die Herren die schoene Natur zu nennen belieben, was aber, mit ihrer Erlaubnis, nicht als die verfehlte Natur ist. Er nimmt Standpunkt – und dann muss er so verbinden.» «Настоящий поэт связывает реальность силой своего воображения,

так как ему это нравится, как это господа любят называть прекрасной природой, что, однако, с вашего позволения, является неточной природой. Он занимает свою позицию – и тогда он творит и в соответствии с ней». Так Ленц заканчивает первую часть «Заметок». Это замечание имеет не только риторический смысл. В этом положении непосредственно кроется суть его идеи реалистического изображения в искусстве. Именно в этой связи Ленц ставит вопрос о «гении» и заявляет о несостоятельности существующей до сих пор поэтики. Он возносит до идеала критический разум гения называя его главным критерием гения и таким образом главой философии «мудрецов мира» («Weltweisen»). Ленц находится в поиске нового идеала – гения интеллигентного типа, который не довольствуется механическим, эхообразным подражанием природе, а ставит «маленький мир» («eine kleine Welt») на место художественно и искусно с «вдохновением» («mit Begeisterung») и «творческой силой» («Schoepferkraft») повторенной действительности. При этом непоколебимым остается закон «отражать предмет» («den Gegenstand zurueckzuspiegeln»), но не произвольно следовать силе воображения («Einbildungskraft»), которая идеализирует действительность в соответствии с модным вкусом и искажает ее в соответствии с представлениями художника о совершенстве. Из этого как раз получается неточная искаженная природа («verfehlte Natur»), которую господа любят называть прекрасной природой.

Здесь Ленц опирается на теорию искусства Батте. Не передавая в точности понятие Батте «прекрасной природы», Ленц ставит ее в центр своей эстетики. Батте в своей теории больше говорит о понятии совершенства (например, о порядке, единстве, целостности как наивысшего свойства природы), которое сам художник должен развивать в себе, и тогда художественное произведение будет механическим осуществлением. Человеческий дух абстрагируется от принципов природы, порядка и симметрии, художественное произведение тогда является копией, так называемой абстрактной и соединенной в целое природой. Ленц счи-

тает, что сущностью творчества гения является делать абстрактные явления природы наглядными и изображать их в художественном произведении в соответствии с представлениями разума.

Ленц как рупор прогрессивного поколения поэтов страстно, пусть не научно и не так логично, декларирует положение о взаимоотношении художника и природы, которое не только опирается на предыдущих критиков – Дидро и Лессинга и других, но является в своих собственных представлениях природы и подражания природе поворотным пунктом. На первый план он выдвигает перед художником требование занять свою позицию («Standpunkt») и тогда творить («Standpunkt» im Sinne «Gesichtspunkt») [20, с. 501]. «Позиция», или «точка зрения», означает определяемую познанием и опытом позицию, которая, с одной стороны, предотвращает произвольное, фантастическое изображение действительности, с другой стороны – дает художнику возможность передавать действительность с субъективной (не субъективистской) точки зрения.

Субъективное поведение художника и требование «отражать предмет» («den Gegenstand zurueck(zu)spiegeln») диалектиче-

ски обуславливают друг друга, как метод и цель художественного творчества.

Понятие субъективного момента, который также содержится и в формулировке «специфической шлифовки стаканов» («die spezifische Schleifung der Glaeser»), стало поворотной точкой в определении Ленца поэзии и поэтического гения.

Этот момент не отменяет противопоставление и отстаивание позиции, а дополняет ее и таким образом расширяет установление объектно-субъектных отношений, которые полностью отвечают требованиям творящего из субъективных побуждений художника, вместо механического подражания природе.

Ленц, как и другие молодые представители «Бури и натиска», ведет речь не о чем ином, как о развитии реалистического искусства.

Именно то, что Ленц отводит субъекту, отражающему природу, т. е. поэту, такую большую роль, то, что он провозглашает живую связь между художником и отображаемым предметом, ставит его «Заметки» на уровень эстетических споров, выходящий за пределы его времени, и делает их актуальными для дискуссии о реализме в литературе до сегодняшних дней.

Список использованной литературы:

1. Lorenz, Heinz: Die aesthetischen Anschauungen des Dramatikers Jakob Michael Reinhold Lenz. Eine Untersuchung zur Tradition des Realismus in der deutschen Dramenliteratur: Diss. phil., Universitdt Greifswald, 1968, S. 338.
2. Lorenz, Heinz: Die aesthetischen Anschauungen des Dramatikers Jakob Michael Reinhold Lenz. Eine Untersuchung zur Tradition des Realismus in der deutschen Dramenliteratur: Diss. phil., Universitaet Greifswald, 1968, S. 338.
3. J. W. Goethe, Dichtung und Wahrheit, Dritter Teil, 14. Buch, W. A., I, 28, Bonn, 1967, S. 251.
4. J. W. Goethe, Dichtung und Wahrheit, Dritter Teil, 11. Buch, W. A., I, 28, S. 76), Bonn, 1967, S. 251.
5. Tokuzawa, Tokuji, Lenz und Mercier in der Sturm-und-Drang-periode, in: Doitsu Bungaku. Die deutsche Literatur, Tokyo, Hef 28, Mai 1962, S. 70 – 79.)
6. Blei I, S. 223.
7. Blei, I, S. 224.
8. J. Chr. Gottsched, Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen., I. Theil, II. Cap., a.a.O., Frankfurt/Main, 1987, S. 84 ff..
9. G. K. Lehmann, a.a.O., S.1147 f.
10. J. W. Goethe, W. A. I., 28, S. 202 ff.
11. Rezensionen und Urteile ueber «Goetz» und «Werter», Berlin 1935, S. & -41.
12. Th. Friedrich, a.a.O., S. 40. Ebenda, S. 55 f.
13. M. Mendelson, Hauptgrundsaezle der schoenen Kuenste und Wissenschaften, in: Gesammelte Schriften, Berlin 1929 ff.
14. «Geschichte des Agathon», 12. Buch, Kap. 1.
15. G. E. Lessing, Hamb. Dram., 70. Stueck.
16. J. G. Herder, Ideen, I. Teil, I. – 5. Buch, Vorrede, suphan, Bd. 13, Stuttgart u. Tuebingen 1844, S. 3.
17. J. W. Goethe, Dichtung und Warheit, Zweiter Teil, 10. Buch. W. A. I, 27, S. 313.
18. Lenz, 334.
19. Aristoteles, Poetik, in: Aestetik der Antika, Berlin und Weimar 1964, S. 265.
20. Kluge/Goetze, Etymologisches Woerterbuch der deutschen Sprache, Berlin 1943, S. 586.