

ПРОБЛЕМИ НА ТЪЛКУВАНЕТО НА ЛЕСИНГОВИЯ РЕАЛИЗЪМ

ВЕЛИЗАР ИЛИЕВ

Германия, Берлин, 1760 г., месец февруари: седем години, преди да се отправи за Хамбург, Г. Е. Лесинг е категоричен: „Ние нямаме никакъв театър, ние нямаме никакви актьори, ние нямаме никаква публика.“ Дървената барака, наречена „театър“, била обект на присмех на тълпата и само неколцина честни граждани плахо влизали в нея, за да видят на сцената хора без възпитание, без обноски и талант: един шивач, едно момиче, което само преди няколко месеца е било перачка. . .¹ Ако през 1760 г. Лесинг не се надява на скорешна промяна, защо след седем години подписва договора в Хамбург? Защото, първо, е стоял без работа на Берлинския пазар и никой не знаел как да го използва, и, второ, някои хора си спомнили за него и си „въобразили“, че един Лесинг можел да бъде полезен при създаването на Хамбургския национален театър — дали не искал да помогне в това начинание? И тъй като Лесинг не е нито артист, нито поет, у него се ражда идеята за критиката, като идея за епохалната по-късно „Хамбургска драматургия“: „Тя ми хареса, тази идея.“ Лесинг подписва договора, спомняйки си за думите на Ювенал („Каквото властниците не дават, ще го даде актьорът“), т. е. има вяра в актьора, чието съществуване сам бе отрекъл преди седем години, когато на сцените в бараките се подвизавал или „дърт празноглав надут глупак в късо палто“ или „млад шут в шалвари“, заобиколен от половин дузина обикновени персонажи².

Така започва крушението на Лесинг в Хамбург. Не му е трудно да напусне Берлин, тази „отчайваща галера“, но не очаква и нещо особено от начинанието в Хамбург; той отива там просто така, „за нищо“³, радва се само, че почти угасналата любов към театъра се разпалила отново. На 21. IV. 1767 г. Лесинг пише на брат си Карл: „Утре се открива тукашният театър.“ Но още в пети свитък на „Драматургията“ се долавя, че нещо не е в ред: „Не се осмелявам да говоря за играта на останалите актьори в тази пиеса.“ След месец Лесинг вече скърца със зъби: „С нашия театър стават редица неща (това да си остане между нас!), които никак не ми харесват. Цари несговор между антрепреньорите и никой не знае, кой е келнер, и кой — готвач.“ През месец август, когато са отпечатани първите свитъци (1—26-ти), „Драматургията“ му е вече „безразлична“: „... че с неусдоволствие плескам този парцал, може да ми повярвате, а и сам сигурно ще забележите това при четенето. Знам, че нищо не струва.“⁴ Актьорите се обиждат дори и от устни забележки, отправени насаме. „а какво биха направили при публична критика? Ще трябва да си го изкарвам на бедните автори на пиесите.“

И така още в началото на хамбургския престой Лесинг обявява краха и края на своята прочута по-късно „Драматургия“. Немците, пише той, ходят на театър от любопит-

¹ G. E. Lessing. Gesammelte Werke in zehn Bänden, hrsg. v. P. Rilla, Brl., Bd. IV, 1955, S. 356, 357 358. По-нататък: „Rilla“.

² Rilla, Bd. III. S. 721.

³ Rilla, Bd. IX. Brief v. 1. II. 1767, S. 252.

⁴ Ibidem, S. 259.

ство, от мода, от скука, заради компанията, от жаждата да зяпат и да ги зяпат. „Колко равнодушен, колко хладен е нашият народ към театъра!“ Ноемврийската премиера на неговата комедия „Мина фон Барнхелм“ завършва — според тогавашния обичай, с номера на въздушни акробати, жонгльори и въжениграти. . . А един Лесингов приятел пише: „Вкусът на хамбургската публика е крайно нисък; за да дам едно доказателство за това, само ще кажа, че Лесинговата „Мина“ не намери почти никакъв отзвук. Тук има доста полуумни хора, които се противопоставят на новия институт. . . Една банда парцаливи и мизерни френски шутове, която сега е тук, прави всичко възможно, за да провалит новия театър. А за да спечели тълпата, един Екхоф се унижава да развеселява Клаус.“⁶ Поетът Л. Галайм, до когото е отправено писмото, съчинява четиристишието: „Да бъде светлина! — Лесинг рече /и светло стана вредом в миг;/ но Кунц и Клаус вече /засягат Лесинговия светлик.“^{6/}

„Националният“ театър гостува в Хановер, а в Хамбург е дошла френска оперета, която повече допада на хамбургчани. Лесинг е изморен от писателството и се чувства нещастен, че печели пфенигите си чрез писане: „Послушай братския ми съвет и се откажи от намерението да живееш от писане.“⁷ Време е да напусне Хамбург, да се откаже от театралната си мисия, от възпитаването на немския бюргер чрез театър: „Ние не сме още нация!“, „Ние нямаме актьорско изкуство. То трябва да бъде създадено отново.“ И Лесинг се отказва, защото бюргерът предпочитал дебелищината, нахалството, гримасата, празните думи и ревовите пред непринудеността, грацията, израза, поезията и музиката. Показателна е епиграмата, която Гьоце посвещава на Лесинг: „Наистина бих предпочел, /— ти както хубаво го каза —/ на сетния и нищ бедняк /слуга да бъда и орач,/ но не на гъските водач.“^{8/} Сладкият блян да се основе в Хамбург национален театър „отново изчезна“, а Лесинг за втори път стои по неговите думи без работа на пазара. Известно е, че брауншвайгският херцог ще го покани като библиотекар — украшение на своя двор; знаем, че Лесинг приема поканата. Според нас той я приема, защото след неуспеха в Хамбург сега е решен на нечувана смелост: взема със себе си т. нар. по-късно „Фрагменти на Непознатия“ /„Апологията“ на С. Раймарус/ с намерението да ги публикува във Волфенбютел като уж открити в херцогската библиотека. Годици след Лесинговата смърт Хердер си спомня за своето двуседмично посещение като 25-годишен младеж при все още бавещия се в Хамбург Лесинг: още тогава Лесинг оживено се е занимавал с Фрагментите!⁹

„На първо време ще играя ролята на Буридановото магаре“, пише Лесинг¹⁰ и играе наистина виртуозно: отляво са онези 335 страници „ли кuarto“ на Раймарус, отдясно — шестте хиляди пращни манускрипта в библиотеката. . . Но тази великолепно игра е вече друга тема. Нека се върнем към настроението след краха в Хамбург: в писмо до Рамлер¹¹ Лесинг проклиня на латински театъра: „Да пропадне заедно с другите заблуди!“; не желае да се занимава повече с него. Странно е как един Лесинг желае „от все сърце да бъдат закрити всички театри в цяла Германия!“¹² А те много лесно са могли да бъдат закрити след излязлата по това време книга на главния хамбургски пастор Гьоце „Теологическо изследване върху нравствеността на театъра“. Странно е как един Лесинг може да посещава Гьоце, най-големия враг на театъра? Нима не е приел тъкмо по време на най-горчивите си разочарования от хамбургската публика, тази книга като съюзник в борбата срещу ония нещастни защитници на театъра, които с всички сили са се старали да го превърнат в „училище за добродетели“ и така нанасяли по-

⁶ Кунц и Клаус са обидни нарицателни имена: „Сульо и Пульо“.

⁷ Lessing in heutiger Sicht. Internationale Lessing-Konferenz, Cincinnati, Ohio, 1976, S. 30. Вж. и J. L. W. G. I. e. m. Lessing und Kunz und Klaus. Sämtliche Werke, 1812, Bd. V., S. 39.

⁸ Rilla, Bd. IX, S. 277.

⁹ Horst Steinmetz. Lessing: ein unpoetischer Dichter. Fr. am. Main, Bonn, 1969, S. 169: „Seine Antwort“.

¹⁰ Rilla, Bd. X., S. 261.

¹¹ Rilla, Bd. IX, S. 359.

¹² Ibidem, S. 298: „Transeat cum caeteris erroribus!“

¹³ Ibidem, S. 330.

голяма вреда от десетина Гьоцеви? Именно така мисли видният лесинговед Паул Рила и ние не можем да скрием задоволството си от подобно признание¹³.

„Проклетият“ театър е бил „винаги фатален“ за Лесинг; „изобщо от ден на ден театърът ми става все по-безразличен“, „само с театъра не искам да имам вземане-даване“... На 11. XII. 1771 г. той пише: „Странни хора са това хамбургчанине; всяка причина може да ги доведе в театъра, само не и вкусът.“ На премиерата на „Емилия Галоти“ в Брауншвайг Лесинг не присъства, защото от осем дена имал „ужасен зъбобол“¹⁴. На следващия ден той не може и не иска да гледа и второто представление — не може, защото бил „болен“, не иска, защото пиесата била още топла; гледането щяло да донесе полза, ако той се отчужди малко от нея, ако поизстине спрямо нея. Нищо чудно, че след месец Лесинг ще благодари на бога, че се отървал от целия този „боклук и вехтории“, наречен „Емилия Галоти“, че трагедията изчезва от мислите му. Той не желае да „освежава паметта си“ с разговори на тази тема, няма да пише повече за театъра, тъй като това нито доставя удоволствие, нито носи чест или пари: „За честта на милата си родина няма да помръдна перото си... Плащайте за рибата, иначе се задоволявайте още дълго време с оперети“¹⁵. Лесинг, основателят на немския театър, изпитва „най-голямо отвращение“ от всичко, което се нарича театър и театрално! Той твърдо е решил да не работи повече за театъра, защото „немският национален театър е празна работа“¹⁶.

* * *

Време е вече за въпроса: Нима това е Лесинг, авторът на „революционната“ трагедия „Емилия Галоти“? С настоящата работа ние правим опит да обосновем отговора: Да, тъкмо т о з и Лесинг е авторът. Нашата теза гласи: В трагедията Лесинг отново продължава започнатия още в „Хамбургска драматургия“ в т о р и фронт срещу слабостта на бюргерската класа. Тезата противоречи на болшинството анализи, посветени на тази творба и възприемащи я само като „антиитераннична“ трагедия. И именно в антиитеранничната насоченост се търси реализъм, „революционно“ острие, борба срещу старата система и т. н. Дискусията около тълкуването на Лесинговия реализъм в трагедията избухнаха веднага след мартенската премиера в Брауншвайг (1772 г.) и вече два века раздвижват духовете на лесинговеди, литературни и театрални критици, които търсят обяснение за смъртта на Емилия, което да задоволи и опонентите. Докато малцина от гениите (Волтер, Толстой) се осмелиха да критикуват и отхвърлят безбройните убийства в трагедиите на Шекспир, обвинителите на Лесинг, заставил Одоардо Галоти да убие красивата си дъщеря, са няколко десетки: по „вещи лица“, по обвинители и защитници „делото Галоти“ заема едно от видните места в историята на европейската литературна критика (намесиха се и американски, и японски лесинговеди). Поради това всички посрещнаха с естествен интерес книгата на Ед. Дворецки „Загадката на „Емилия Галоти““¹⁷. Наскоро Карл Гутке, известен и на нашите германисти, заяви: в сравнение с „Хамлет“, „Крал Лир“, „Дон Кихот“, „Мадам Бовари“ и „Братя Карамазови“ Лесинговата трагедия доказва, че нейният автор не е международноизвестен писател, а по-скоро е един немски драматург, който „мъчн о“ може да бъде „експортиран“¹⁸. Историята на реценцията на трагедията в Европа доказва неоспоримо, че тази пиеса е наистина „мъчносмилаема“¹⁹, че всяка епоха става все по-недоволна от дъшеубийството заради спасяването на едната „анатомическа невинност“, както казва

¹³ Rilla, Bd. X, 258—259.

¹⁴ Rilla, Bd. IX, S. 505.

¹⁵ Ibidem, S. 561.

¹⁶ Ibidem, S. 749.

¹⁷ E d w. D v o r e t z k y. The enigma of Emilia Galotti. The Hague, 1963, p. 114. Използвам случая, за да благодаря и тук на автора, който бе любезен да ми изпрати книгата си.

¹⁸ Nation und Gelehrtenrepublik. Lessing im europäischen Zusammenhang. Beiträge zur Internationalen Tagung der Lessing Society. Sonderband zum Lessing Yearbook, hrsg. v. W. Barner u. Alb. Reh. Detroit, München, 1984, S. 361.

¹⁹ Определението е на Васил Мавродиев (ВИТИЗ, София).

Л. Бьорне, а след него и Фр. Хебел²⁰. Редица от старите автори (Шилер, Зулцер, братя Шлегел, Л. Бьорне, Я. Мовийон, Кр. Шмид, Й. Енгел, А. Клайн, Фр. Грилпарцер, Б. Ауербах, Х. Хото, Фр. Хебел, Л. Тик и т. н.), както и самият Лесинг не харесват трагедията. Всеки критик оценява „Емилия Галоти“ според собствените си естетически и исторически позиции, всеки автор критикува или одобрява трагичната развръзка в съгласие с духа на епохата си и с разбиранията на класата си (Фридрих Велики, Хайне, Мария Тереза, Франц Меринг, Чернишевски, Паул Рила, Карл Гутке. . .).

Ние решихме да се отправим от настроението на Лесинг в и след Хамбург: тъймо в Хамбург той работи над трагедията, преработва я основно и колкото по се приближава до убийството на Емилия е все повече недоволен. Недоволството от немския бюргер, достатъчно ясно изразено в „Драматургията“ и писмата му, е достатъчно основание за нов поглед върху трагедията, но тук са нужни и аргументи за „втория фронт“ срещу този бюргер. Едва ли има лесинговед, който да не е споменал в анализа си на „Емилия Галоти“ за историята на Виргиний и неговата дъщеря; източникът е Тит Ливий²¹. Но не ни е известен критик, който в същото време да е подчертал следните две различия между историите на Виргиния и Емилия като аргумент за втория фронт: п ъ р в о — у Ливий децемвирът Апий Клавдий провежда п у б л и ч е н процес срещу Виргиния, за да узакони нейната продажба в робство. Лесинг не може да представи на сцената такъв процес; той може правдоподобно да опише как принцът „правораздава“ в собствената си резиденция, където присъствуват само жертвите, баща и дъщеря. Принцът не застрашава свободата, а само честта на Емилия. В т о р о — Виргиний убива дъщеря си и се връща в лагера, за да вдигне войниците си на бунт. Във въстанието за възстановяване на старите свободи участвуват войници и г р а ж д а н и! Лесинг не само че не може да изведе народа на сцената, но не може да „застави“ никого от героите си да спомне думата „народ“. И Одоардо е военен, но той няма подкрепа. Само изоставената метреса на принца, графиня Орсина, „адвокатката на Лесинг“, както я наричат някои критици, заплашва с публично разгласяване на престъплението („на пазара“), но тя отлага заплахата си за „утре“. Абсурдно е да се очаква бунт заради една изоставена графиня, когато по принцип никой не е мислел за бунт в тогавашна Германия.

И така от цялата римска история Лесинг запазва само два момента: репликата на Емилия („Някога е имало такива бащи. . .“) и движението на бащината ръка, която пронизва сърцето на дъщерята, за да спаси честта ѝ. Недоглеждане у Лесинг? След 14-годишно старателно обмисляне на всеки ред от трагедията? Недоглеждане у единствения смел немски писател по онова време? Трезвият поглед върху спяща Германия не позволява на Лесинг да вмъкне в последния вариант на трагедията „героични“ моменти като публичен процес, войнишки бунт, гражданско участие в размириците и т. н. Да припомним, че Лесинг е опитал сладостта на подобен забранен плод и е дал доказателства, че тъймо такава тематика особено му е допадала: няма друг автор на фрагментите „С. Хенци“ и „Спартак“? Нека се спрем на двата фрагмента. Още с мотото от Аристотел²² младият Лесинг апелира в „Хенци“ (1749—1753) за свободата на личността („В една република всеки живее по своята воля“) и за равенство в послушанието и заповядването. Въоръжената подкрепа на масите тук е факт: „Въоръжен за близката борба, народът с хиляди мъже стои зад нас!“, а Хенци е замислен като застъпник на народните интереси, като представител на републиканската мисъл, готов — макар и в краен случай — за насилие в името на републиката. Лесинг обаче е принуден да се откаже от представлението на заговор срещу властта на сцената; макар и исторически случило се, събитието не е било типично за Германия. Спартак от едноименния фрагмент — замислен неслучайно в Хамбург! — иска да внуши на немския бюргер, че е срамна омаз „свобода“, при която има роби и васали, че е нужно не „философствуване“, а борба с меч. Но и „Спартак“ ще остане фрагмент: нито един театър не би посмял да отстъпи

²⁰ Н. Steinmetz, S. 246, 326.

²¹ Събитието е преразказано по-късно и от гръцкия историк Дионисий Халикарнаски, живял в Рим. Лесинг също го споменава: Вж. П. Р и л а, Т. 4, с. 505; Т. 5, с. 134, 160, 346.

²² Политика, кн. 6, разд. 2.

сцената си на разбунтуваната тълпа гладиатори с мечове в ръцете, нито един издател не би отпечатал пиеса, възпяваща насилието и меча като единствен изход от тиранията.

В „Емилия Галоти“ Лесинг прави вече равностметка: в Германия никой не смее да реагира с насилие срещу феодалния монархизъм. Но тълкуването на този извод се измества, с редки изключения, само по линията на критика срещу монархизма. Гьоте е един от тези, които определят насоката на анализ (в трагедията Лесинг насочил „пиката“ си срещу князете); Хайне ще потвърди: „Ние едва сега виждаме, какво е имал предвид Лесинг с изобразяването на деспотизма в „Емилия Галоти“. Социално индиферентният Фр. Хебел отхвърля трагедията, защото била породена от „сблъсъка на третото съсловие с първото и второто“²³. Адолф Шар, за когото Лесинг е „републиканец“, а Гьоте — „монархистът на немските класици“, споменава за революционните идеи, проблясващи в „Емилия Галоти“, и смята, че тя носи в себе си мотото на Шилеровите „Разбойници“ (In tyranos!). Но Шар поддържа аргументите си обратно на хронологията при създаването на Лесинговите „републикански“ творби; едва след анализа на „Емилия Галоти“ той се обръща към плана за „Мазаниело“, към „С. Хенци“ и „Спартак“ и така построява поредица, несъществуваща у Лесинг²⁴. Посочената линия се е запазила и в днешната академична история на немската литература (ГДР, 1979 г.), където трагедията е анализирана само като израз на „антидворцова опозиция“, без да се спомене нещо за слабост на бюргерската класа²⁵. На международната Лесингова конференция в Хале (ГДР, 1979 г.) Х. Хенинг, след оценката на Кр. Х. Шмид (1773) за „Е. Галоти“, добави: „Впрочем Шмид сочи реалистичния мотив в недоверието на Емилия към себе си; съпротивата срещу привличащата сила на принци не може да продължи дълго; оттук възниква и неизбежната катастрофа.“ Веднага след това Хенинг обобщава според нас недостатъчно обосновано: „С това кое? (бел. м., — В. И.) антифеодалната тенденция е н а п ъ л н о (? — разр. м., В. И.) разкрита“²⁶. Струва ни се, че антифеодалната насоченост е запълнена малко небрежно с такъв недостатъчен „пълнеж“ като „недоверие в себе си“ и „неспособност за продължителната съпротива“. Този градивен материал едва ли е подходящ за построяване на основа, от която да преценим критично, както самият Лесинг преценява театъра, актьорите, публиката и трагедията си — изобразените „добродетели“ на немския бюргер.

Пак в Хале Х. Ритер направи „откритието“, че бюргерски театър и публика по Лесингово време е нямало²⁷, т. е. повтори Лесинг. Странно прозвуча и убедеността на С. Тураев, че днес читателите и интерпретаторите „неасоциират“ нещо, което било от „програмно значение“ за една значителна част от Лесинговата публика, а именно: „осъзнаването на предреволюционната бюргерска ситуация“²⁸. Излиза, че Лесинг не е забелязал нито публиката си, нито ситуацията; според Тураев би следвало да стигнем до извода, че една несъществуваща бюргерска публика осъзнава в един несъществуващ бюргерски театър „предреволюционната ситуация“! Но убедеността не е аргумент, с който може успешно да се воюва за един Лесинг. Фактите доказват обратната „ситуация“: „Нашата публика не иска да слуша нищо друго, освен комични опери; Лесинговата „Галоти“ бе изпълнена само три пъти — ето какво споделя Лесинговият приятел Фр. Николай през 1772 г. Редица рецензии от представленията в Берлин, Хамбург и Данциг също доказват, че трагедията е била възприета като нещо „непривично“; публиката не е желала и не е търсила катарзисно очистване: убийството на Емилия е било посрещнато в Хамбург „напълно студено“, а в Данциг предизвикало всеобщо неодобрение. Някои твърдели, че Одоардо нямал право да проникне сърцето на дъщеря си, а и тя можела да спаси честта си по друг начин, например ако намерението да отиде в манастир било изпълнено — така катастрофата нямало да бъде необходима. Да забеле-

²³ „Lessing-Konferenz. Halle, 1979“. Т. 2. С. 546. По-нататък: „Halle“.

²⁴ H. Steinmetz, 340—341.

²⁵ Geschichte der deutschen Literatur. Bd. VI., Brl., 1979, 370—377.

²⁶ Halle. Т. 1, С. 230.

²⁷ Ibidem, С. 239.

²⁸ Ibidem, С. 265.

дежим, че с решението на Одоардо да прати Емилия в манастир Лесинг разкрива действителните настроения на бюргерите. Публиката е очаквала галантни сцени и такава победа на добродетелта, която безболезнено да примири противоречията. Тази публика е била свикнала с пиеси, където класицистичните правила на изкуството стриктно се спазват (героите не бива да тичат по сцената!), с пиеси, които са били възприемани с а м о като произведения на изкуството²⁹.

Твърде плахо е споменавано неудобното за един „революционен“ анализ мнение на Лесинг: „Девиците-героини и философки съвсем не са по вкуса ми“ и твърде рядко се посочва, че тук Лесинг се позовава на учителя си Аристотел, който в „Поетика“ (гл. 15) „изрично“ изключва изобразяването на добротата на правите „жените и робите“. По повод характера на Емилия Лесинг отсича: „Аз не знам по-високи добродетели у едно неомъжено момиче освен набожност и послушание“³⁰; да подчертаем, че тези думи са казани преди премиерата на трагедията. Необяснимо е следователно защо на Емилия трябва да се приписват други добродетели освен тези, които Лесинг е вложил в нейния образ; след като „героините“ съвсем не са по вкуса му, кому е нужно натрапването на някакъв по-възвишен, даже „герончен“ образ? „Колкото повече се приближавам към края — признава Лесинг на Фос, — толкова съм по-недоволен от самия себе си. А може би и началото няма да Ви хареса.“³¹ Вече два века критиците повтарят след Лесинг, че и те не са доволни от края на трагедията. Съветите за спасяване на Емилия се спият непрекъснато; Ото Лудвиг например предполага, че в една другояче построена пиеса и при други (?) условия Емилия би могла да бъде спасена. Ед. Дворецки с право не може да съдържи учудването си: „Но защо, моля ви се, да я спасяваме?“ и с право добавя: „Разбира се, Лесинг би могъл да я спаси, ако искаше.“³² Дворецки проследява 67 мнения и тълкувания на „Е. Галоти“ — от К. В. Рамлер (1772) до Й. Фолкелт (1897) — и стига до извода, че трагедията е „безспорно енигматична“. Впрочем той и в предговора към своята „Енигма“ подчертава, че това е „изключително енигматично произведение“. Американският лесинговед обособява и анализира подробно шест „категории“, характерни с противоречивото си тълкуване: общ план на трагедията, обрисовка на характерите, език, художествена правда, мотивация, зависимост от Шекспир. В крайна сметка фокусът на повечето „за“ и „против“ се насочва към отношението на Емилия към принца и към постъпката на Одоардо — т. е. отзвон към загадката.

Педантичните и самоцелни анализи на отделни „категории“ не могат да допринесат съществено за решаването на въпроса: къде и за кого търси Лесинг, чрез „отказа“ си да спаси Емилия, катарзисното въздействие. Дворецки обръща внимание на мненията на Бойе и Хердер, според които Лесинг създал пиесата, както той си е искал (the way he wanted)³³. Ето една гледна точка, „съвсем пренебрегната“ от мнозина други, но и Дворецки не се спира повече на въпроса защо именно т а к а е искал Лесинг да напише и завърши трагедията. На въпроса, как да се отгатне какво Лесинг е имал предвид, Дворецки отговаря с думите на Г. Фрайтаг: само чрез поставяне на сцената трагедията може да реализира „пълния си потенциал“³⁴. Това е и „личното виждане“ на Лесинг, който казва в 79-и свитък, че театърът е излишен, ако можем да получим същите трепети и от четивото, с което сме седнали у дома, т. е. само в театъра афектите се нажежават до степен, която позволява да си правим изводи за собственото мислене и действие (80-и свитък).

Театралната практика показва обаче две отклонения: дори и при отлични състави от прочути актьори — нещо, което се е случвало рядко за „Емилия Галоти“, — трагедията не успява да постигне пълна реализация на „потенциала“ си, доколкото всеки ре-

²⁹ Ibidem, S. 235.

³⁰ Rilla, Bd. IX, S. 497.

³¹ Ibidem, S. 489.

³² Edw. Dvoretzky, p. 115.

³³ Х. Кр. Бойе пише на К. Л. Кнебел (I. V. 1772): „Каква пиеса! . . . Каквото в нея не е по нашия вкус, не е, защото авторът не е можел да го направи иначе, или по-добре, а защото така е искал.“

³⁴ Edw. Dvoretzky, p. 116.

жисьор различно вижда и тълкува всяко отделно действие, репликите и дори отделните думи, жестовете, паузите и т. н. Поради липса на място няма да привеждаме събраните от нас факти за сценичните неуспехи при постановката на трагедията в Европа през тези два века. И второ — думите на Лесинг за собствената му трагедия се тълкуват също толкова различно.

Преди десетина години стигнахме до предположението, че недоволството и възмущението на Лесинг от дремеща бюргерска Германия не може да не е дало отражение върху идейния замисъл на „Е. Галоти“. Погледнахме на трагедията като на творба, започната с голямо желание след смелия за тогавашна Германия фрагмент „С. Хенци“, след това преработена, но вече основно (!) именно в Хамбург и завършена с голямо недоволствие във Волфенбютел (след отказа от „Спартак“), с поглед, обърнат вече към онази бомба със закъснител, „Фрагментите“. В това развитие на Лесинг се наблюдава едно разумно отношение към собствената смелост — „Хенци“ и „Спартак“ трябва да останат фрагменти, критиката на С. Раймарус срещу религията ще се представи като намерена върху лавиците на херцогската библиотека, т. е. тук Лесинг не е излязъл публично на преден план като „агресивен“ застъпник за правото на мисълта и на личността, и Германия не го познава такъв. Но в „Емилия Галоти“ проблемите не могат да бъдат поставени така директно, както в „Спартак“ например, а и Лесинг е на служба при стар херцог и млад принц: как може да „убие“ принц на сцената, когато в Германия няма публика, която би се възпламенила, подобно на древните римски граждани? Толкова по-успешно той може да насочи криптокритиката си към немския бюргер. Една остра и безпощадна критика към немците би била безсмислена. Мнозина намират, че в последните свитъци на „Драматургията“ Лесинг достатъчно хапливо казва много истини в очите на публиката, но от писмото му до болния Рамлер узнаваме, че Лесинг е имал да казва още много, по-остри и по-горчиви истини. Ако след 20 години все още няма да е забравил цялата тази „жалка вектория“ (Хамбургския театър), той щял да разкаже на Рамлер историята с най-малките подробности; „ще узнаете всичко, което не можеше да бъде написано в „Драматургията“³⁵. Всичко не е можел да каже и в „Е. Галоти“, поради това не е излишно да погледнем на промените в замисъла като на процес на съзряване.

Още през 1749 г. Лесинг започва да превежда „Виргиния“ на Крипс, а през 1754 г. отпечатва откъс от „Виргиния“ на Монтано. След четири години започва, без да довърши, своята пиеса „Освободеният Рим“; тук — а това е показателно за първоначалния му замисъл! — неговата героиня Лукреция се самоубива в присъствието на а н а р о д а, а Брут със същата кама убива тиранина. Една година по-късно Лесинг пише вече своята „Виргиния“ с намерението о т н о в о да разработи сюжета в духа на римските героични драми (по това време той пише и „Филотас“), но неговият реалистичен ум го принуждава сега да „изолира историята на римската Виргиния от всичко, което я прави интересна за цялата държава.“³⁶ Това означава самообричане на бавна работа („всеки седем дни по седем реда“), спиране до третото действие, „страх“ да не развали сюжета. А Лесинг безусловно трябва да го развали, след като е принуден от историческите обстоятелства да откъсне този сюжет от естествената му среда, размирната ситуация в Рим. След „изолирането“ остава да се търси онова, което е интересно за военно-поданиците, на които, както днес знаем, е съдено много късно да станат „граждани“. Ако след този поглед продължаваме да тълкуваме пиесата само като „антиабсолютистична“, трудно ще можем да обясним следните факти: през първата зима във Волфенбютел Лесинг все още обмисля плана за „Спартак“ и едва през втората зима го изоставя и се залавя за почти готовата, още от Хамбург, „Е. Галоти“; сега е изоставен и старият вариант от 1758 г., и новият от Хамбург, защото Лесинг не може по неговите думи да ги използва. Трудно може да се обясни защо Лесинг ще предпочете Одоардовото „Да бягам!“ пред Спартаковото „Да се бием!“ и защо е изоставил Спарта-

³⁵ Rilla, Bd. IX, S. 298.

³⁶ Ibidem, S. 157.

ковите 60 000 меча и се заловил за карфицата, с която Емилия иска да се прободѐ. . . —
нима с това предпочитание „Е. Галоти“ става по-антигитранична от „Спартак“? Кра-
хът в Хамбург си е казал думата; впрочем Гьоте два пъти нарича човека, когото почита
приживе като един от боговете, „Ахил“ — дали между другото не е и заради обидата
и разсърдяването на Лесинг в Хамбург?

И така, новата „смес“ е една „бюргерска“ Виргиния, която е наречена сега Емилия
Галоти и е бъдеща графиня Апиани. Действието предостатъчно е отдалечено от „рим-
ския форум“ и от народ, който е способен да се разбунтува заради погазването на правата
на човека³⁷. Емилия е толкова далеч от себеподобните си, че само една година след пре-
миерата Кр. Шмид обобщава красноречиво: „Не само дамите, но и критиците викнаха
по Емилия: Като тебе никоя друга няма да си прободѐ сърцето!“ Следователно предло-
жената от Лесинг преоценка на ценностите се отхвърля от бюргерството; примерите от
древността, когато човекът герой се жертвува за по-висши ценности от собствения жи-
вот, се посрещат студено. Римската история е използвана като притча, която косвено
разкрива бездействието на бюргера. Протестът на Одоардо не е политически като
този на Виргиний, а морален и самокритичен: бащата е допуснал разединяване на се-
мейството, като е оставил жена си да доведе Емилия в опасна близост до двореца, не е
подготвил дъщеря си за контакт с тази опасност и т. н.

Да погледнем Одоардо на сцената: той, старият и доблестен полковник, си е забра-
вил сабията; смята за „неприлично“ да се „натрапва“ без нужда на своя „милостив госпо-
дар“, а сега, при надвисналата опасност се извинява за нарушаването на етикета: „А
сега даже Ви моля да ме извините.“ Той дори „не е предвидил това, което сега вижда“;
когато усеща, че прекалява с молбите си: „Какъв глупак съм аз, с моите молби!“ Одоар-
до дотолкова не е сигурен в дъщеря си, че допуска в афектираността си тя да се е „спо-
разумяла“ с принца, че нейната история е един от „всекидневните фарсове“.

Трагедията на Лесинг е по-скоро скрита пародия на историята с Виргиния, откол-
ното „открито“ призоваване към революция!

* * *

Възприемането на „Е. Галоти“ по един начин от недоволната немска публика и
по друг — от театрите в Полша, Унгария, Чехия, България, Сърбия и т. н. доказва, че
театрите в посочените страни наистина са търсили „революционната“ искра поради по-
литическата и икономическата зависимост на съответните народи от чужда власт. Тъл-
куването е следствие от настроенията, завладели по една или друга причина театрална-
та публика и представителите на литературната и театралната критика в тези страни.
Особено показателен е в това отношение измисленият от загребската преводачка Л. Мар-
жинкова край на сърбохърватския превод на „Е. Галоти“ от 1864 г.: „Това заслужава
всеки владетел, който слуша съветите на някои свои съветници, а не слуша гласа на на-
рода свой!“ „Българският преводач П. Семерджиев, преписвайки този превод, пренася
тази добавка и в първия български превод на трагедията; ето как народните вълнения
влият върху тълкуването на трагедията като „тираноборческа“³⁸.

Сходно е политизирането на съдържанието в същата насока цял век по-късно и
в анализите на някои видни съветски лесинговеди от по-старото поколение.

Г. М. Фридлендер например подчертава, че Лесинг най-добре е съзрял кой е най-
големият вроден грях на немското бюргерство: „духът към компромис“. Това е историче-
ски върното обяснение, но защо Фридлендер веднага след това добавя, че именно това
Лесингово прозрение придавало на дейността му „революционен характер“³⁹? Откъде

³⁷ Вж. и: В. Илиев. Още един поглед върху „Емилия Галоти“. — В: „Пролетен коло-
виум Проф. д-р Пеню Русев“, Велико Търново, 1983, 44—48.

³⁸ Повече за това своеобразно възприемане на трагедията в Сърбия и България вж. Е. Стайче-
ва. За рецепцията на Лесинговата „Емилия Галоти“ в България през Възраждането. Хале 1979. Т. 2, 434—
37. Също и: Ранната рецепция на Г. Е. Лесинг в България и нейната оценка в литературната ни критика. —
В: Българо-немски литературни и културни взаимоотношения през XVIII и XIX век. С., БАН, 228—240.

³⁹ Г. М. Фридлендер. Лесинг. Очерк творчества. М., 1957, с. 150.

идва увереността на споменатия автор, че Лесинг се стремил към създаване на трагедия, която чрез разкриване причините за страданията и гибелта на героите да „тласне“ зрителя към борба с „грешките“, предизвикали тази гибел! Пиесата „би възпитавала немското бюргерство в дух на преодоляване на онези вътрешни слабости, които са били главната причина за неговото поробване, за неговата историческа пасивност“. Приемаме забележките на Фридлендер, че дребното и оскъдното е присъщо не само на старата дворцова култура, но и на новата бюргерска култура, че Емилия е жертва не само на беззаконieto и произвола на абсолютизма, а и на слабостта на неподготвеното за борба със „самодържавието“ бюргерство, че трагедията е „отражение на слабостта“ на това бюргерство. И все пак у Фридлендер ние долавяме едно съжаление, че Одоардо „не е революционер“, че апелира само за съвест, а не за борба, че „баща и дъщеря не са готови за борба с деспотизма“ — да, през онези години беше лесно и „логично“ да се иска от един Лесинг да „тласне“ спящия бюргер към борба.

Вторият автор, на когото се спираме, е В. Р. Грийб, според когото правдивото изобразяване на буржоазната действителност е реализъм, нейното идеализиране — отклонение от реализма⁴⁰. Социалният конфликт бил доведен до естествения му трагичен изход; в това „най-политическо“ произведение на Лесинг реализмът му бил „рязък, размирнен, раняващ“⁴¹. Да уточним; изходът е „естествен“ за един римлянин, баща и патриот, но не и за немски полковник, далеч от патриотизма. Като погубва Емилия, продължава Грийб, Лесинг постъпва като „реалист“, защото този изход е бил единствено възможен в тогавашна Германия⁴², но като намирал слабости у Емилия, Лесинг „още повече влошава“ положението, тъй като „горещата кръв“ не е трагическа вина и като естествена човешка слабост не може да наклони везните на този рязко очертан социален конфликт. Грийб явно се разминава с Лесинг; но за това — по-долу. Подобно на Фридлендер е тълкуването на унгарския лесинговед Н. Алмази: ако Одоардо убива дъщеря си, това е „последия от неразвити класови отношения“. Алмази оправдава трагедията със слабостта на бюргерската класа, но не вижда Лесинговата критика срещу тази класа. Образът на Емилия бил наистина изпълнение на тази слабост, но и на „повиш морал“⁴³. Но къде Лесинг е споменал за по-висши морални добродетели у Емилия освен „набожност“ и „послушание“; и защо ще подчертава, че „ролята на Емилия не изисква никакво изкуство. Наивно и естествено може да играе всяко младо момиче без никакви напътствия“? Ето тук се крие по наше виждане реализмът на Лесинг, в наивното и естественото държане на Емилия. Само в присъствието на принца, т. е. на монарха това държане ще доведе до по-опасни последици, така че везните се наклонят от близостта на двора, а не от „горещата кръв“. Нима една „студена“ кръв би спасила Емилия? Това означава да налагаме трагедията върху приетата като „sin qua non“ „Драматургия“ и никога да не излезем от затворения кръг на загадката.

„Драматургията“ и „Е. Галоти“ са сбогуване: „Аз вдигам ръце от този плуг със същото удоволствие, с което се залових за него“ — признава открито Лесинг. Той е използвал редица символни образи (какавида, мелница, лодка, врабче, магаре и т. н.), но „плугът“ е образът с най-богатата социална значимост. При това Лесинг не само вдига ръце от плуга, но и „обръща гръб“ на неблагоприятната почва⁴⁴. Критиците — да споменем един от тях — П. Вебер, имат донякъде право, когато изтъкват „дълбокото разочарование“ в края на „Драматургията“ от неспособността на публиката за морално формиране като нация, „донякъде, защото, както посочихме в началото на нашата работа, това разочарование е факт и в първите свитъци, и още седем години преди Лесинг да се отправи за Хамбург“⁴⁵.

⁴⁰ В. Р. Грийб и Б. Лесинг. — В: История немецкой литературы. Т. 2. АН СССР. М., 1963, с. 138.

⁴¹ Пак там, с. 150.

⁴² Пак там, с. 152.

⁴³ K. Almasi. Lessings Hamburgische Dramaturgie. — In: Weimarer Beiträge. Jg. III, 1957, H. IV; 1958, H. I, S. 556, 567; 1, 2, 67.

⁴⁴ Rilla, Bd. X, S. 253.

⁴⁵ Halle. T. I, S. 157.

В. Р. Гриб е прав, когато твърди още през 1938 г., че Лесинг не е можел да намери за пиесата си друг жизнен материал („реализъм“). Между това, което иска Лесинг („идеализация“? — бел. м., В. И.), и това, което е ставало в живота, „лежи пропаст“. А какво иска Лесинг, не е ясно. Гриб се доближава до нашата теза с мнението, че немският филистер, когото Лесинг „така презирал“, жестоко си отмъстил, като му признал „сан“ на класик, подвързал трудовете му в сахтиян и ги вдигнал на почетно място в домашната си библиотека — за да не ги чете повече⁴⁶. Следващата оценка, на която ще се спрем, е тази на Н. Гуляев, който говори за „снемане на революционната тема“ у Лесинг. Немският драматург не е „абсолютен“ привърженик на бюргерското направление и се е отказал от големите героикополитически теми поради „недостатъчната класова зрелост на бюргерството, затворило се в себе си и страхуващо се да влезе в открит бой с режима“. Лесинг „открито“ (?) излиза против бюргерската безхарактерност и бездейност и т. н.⁴⁷ Не можем да приемем стремежа на Гуляев да ни представи Лесинг като приканващ към „открит бой“ с режима и към незабавно преодоляване на посочените слабости. Струва ни се, че от Лесинг се очаква едва ли не да възвести по цяла Германия: „Аристократите на фенера!“ Незаслужено тежка критика се сипе върху главите на немските бюргери; забравя се, че развитието от „верноподаник“ през „бюргер“ към „гражданин“ ще се намира и до Френската революция все още на стъпалото на старословните политически отношения.

През 1979 г. лесинговедите от ГДР наблегнаха повече на неадекватността на трагедията спрямо проблемите на днешния свят. От друга страна, те не правят задълбочени опити за опониране на различните тълкувания от представителите на съвременното буржоазно лесинговедение. Изключение прави Ф. Рийдел, който наскоро не се съгласи например с обяснението на Н. Алтенхофер, извеждащо недоверието на Емилия към самата себе си, нейния страх от съблазън, нейното желание да умре и т. н. от размишленията на Августин върху самоубийството на Лукреция в „De civitate Dei“ (I, 19).

Ето нагледен пример за опит, направен на Лесинговия симпозиум в Бад Хомбург (ФРГ, 1983 г.), да се придаде на трагедията религиозна окраска. Рийдел подчерта, че не се касае за религиозна критика „а ла Августин“ на желанието да се умре“, а за „социален протест срещу условията, при които естествените човешки слабости водят до трагични катастрофи“⁴⁸. А това е в духа на Лесинг; в рецензията си за съчинението на Гувара „De molestiis aulae et ruris laude“ Лесинг пише следното: за да се избегнат тези слабости, е нужно да се избяга от живота, а не от двора! Те са естествени слабости и влиянието на двора не ги прави „по-големи“, а „по-опасни“! По този начин Рийдел прави крачка напред в сравнение с официалната оценка на лесинговедението в ГДР и две — в сравнение с мнението на В. Рийк от 1967 г. За Рийк разрешаването на конфликта лежи извън трагедията, т. е. предоставено е на всевишния поради „ограничената бюргерска позиция на автора“ и неговия религиозен мироглед. Каква метаформоза: авторът на „Спартак“ изведнъж се превърна в ограничен и вярващ в бога бюргер, който вкарва „трансценденталния момент“ в развързката; в бюргер, чиято идеалистическа позиция обуславяла издигането на „бога като съдия“ и т. н. В Хале П. Вебер отхвърли подобни преиначавания: „тук не се касае за религиозна трансцендентност“⁴⁹ и с това ни спестява критиката на това необяснимо извращаване на Лесинг.

Но и през 1979 г., като автор на раздела за Лесинг в академичната литературна история, В. Рийк не споменава нито дума за „слабост“ на бюргерската класа; „Е. Галоти“

⁴⁶ В. Р. Гриб. Цит. съч., с. 151, 158.

⁴⁷ Н. А. Гуляев. Лесинг и классицизм. — В: Труды Томского гос. ун-ва. им. В. В. Куйбышева. Т. 103, серия ист.-фил. Томск, 1948, с. 7, 9, 10, 21, 53, 57.

⁴⁸ Nation und Gelehrtenrepublik. Detroit — München, 1948, S. 24 Bem. 67.

⁴⁹ Halle. T. 1, S. 168.

е анализирана само като израз на „антидворцова опозиция“⁶⁰. Странно, след като още през 1953 г. бе написана студия от Р. Хайтнер с красноречивото заглавие „Емилия Галоти — едно обвинение срещу буржоазната пасивност“. В края на трагедията според същия В. Рийк имало елементи на „просветен абсолютизъм“; посочените слабости „парализират реализма“ на Лесинг и т. н. Вярно е обратното: тези слабости не са Лесингови, а на немската ранна буржоазия и тъкмо тяхното посочване доказва реализма на Лесинг.

На халензенската Лесингова конференция (1979 г.) прозвуча един миньорен лайт-мотив: лесинговедите от ГДР вдигат ръце от „пруга“ „Е. Галоти“. За да не бъдем голословни, привеждаме няколко мнения: 1. Герхард Пийнс, драматург на Държавния театър в Дрезден: според публикуваните театрални критики „засега нито един театър в ГДР не може да се справя повече с Лесинг“; 2. Лотар Ерлих, Ерфурт: „Защо днес срещаме трудности при поставянето на Лесинг в театъра?“; 3. Проф. д-р Хорст Хазе, Берлин: трудността се състои в това, че в момента и театроведи, и литературоведи „все още търсят как да улучат с Лесинг нерва на времето тук в ГДР през 1979 година“⁶¹; 4. Проф. П. Вебер, Берлин: „Да се говори за Лесинговата „Емилия Галоти“ означава да се обърнем към една не така търсена пиеса“⁶²; 5. През театралния сезон 1969/1970—1971/1972 г. „Натан Мъдри“ е бил поставен в ГДР 72 пъти, а „Е. Галоти“ — само 4. През следващите два сезона трагедията не е била представена нито веднъж; 6. Ханс-Р. Йон, главен редактор на сп. „Театър на времето“: през сезона 1979 г. пет театъра са поставили „Натан“, 17 — „Мина“ и нито един — „Галоти“; 7. Съюзът на театралните дейци е провеждал колоквиуми за „Натан“ и „Мина“, но „Галоти“ отдавна не е била тема на дискусия⁶³; 8. Х.-Р. Йон: това е една тема, която „би могла“ да ни заинтересува, „може би“. Че един принц упражнява насилие над едно бюргерско момиче, „това не ни интересува днес така много“. Йон търси интереса на младата публика: „трябва да си зададем въпроса, с какво ще улучим някакъв нерв, който да развълнува нашите млади хора и в този случай“⁶⁴; 9. След Лесинговата конференция в Хале ни бе представена комедията „Мина фон Барнхелм“...

Може би ще бъде полезно, ако си спомним Брехтовото: „Да опитаме с обратното“⁶⁵, защото едностранчивото определение на трагедията само като „антииранична“, дадено от проф. Урзула Вертхайм и редица други автори, явно няма да ни изведе от вече двувековната „снимка“. Да припомним думите на Виргиний у Ливий: „С това последно средство, което още имам, дъще моя, спасявам твоята свобода!“ А Одоардо прекършва една роза, за да не я „обезлисти“ бурята. Ние подкрепяме определението на Х.-Г. Вернер (Хале), който вижда в трагедията една антиабсолютистична пиеса, насочена в същото време и срещу бюргерския начин на мислене и поведение: една „антиабсолютистична и антибюргерска трагедия“. По отношение на първото „Галоти“ е такава, но в по-общ и по-дълбок смисъл, докато по отношение на второто определение тя е „нечуван афронт“ спрямо бюргерската ограниченост, свитост и слабост. Емилия не загива от насилие; такова никой според Вебер не употребява над нея — тя загива от опасността, към която я води нейната податливост към „съблазън“. В същия смисъл се изказа и швейцарският лесинговед В. М. Фюс: наред с антиабсолютистичната критика в траге-

⁶⁰ W. Rieck. Lessings „Emilia Calloti“ — Versuch einer Analyse — In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Pädagogischen Hochschule Potsdam, März, 1967, Jg. 11, H. 2, 121 — 128. Auch in: Geschichte der deutschen Literatur, Bd. VI, 1979, S. 370.

⁶¹ Halle, T. 2, S. 666.

⁶² Ibidem. T. 11, S. 155.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ Ibidem. T. 2, S. 668.

⁶⁵ И Станиславски е подхождал по същия начин: след неуспешния опит на Московския (1930 г.) и на Ленинградския театър (1929—1930) да представят Молиеровия „Тартюф“ — били са хиперболизирани или идиентата тенденциозност, „до формата на агитспектакъл“, или натурализъм, или театралността, т.е. режисьорите са осъществявали едностранчиво виждането си, — идва знаменитото решение на Станиславски да се представи не комедията, а трагедията в дома на Оргон, заплашваща всички. Вж. Г. Н. Бояджиев. Мольтер на советской сцене. М., 1971, с. 28

дията има и „критика на бюргерството, на бюргерското поведение“⁵⁶. За съжаление нещо повече от тези две-три изречения не беше казано.

Изоставяне на „Е. Галоти“ се чувства и от факта, че от 22 участници в международната конференция на Лесинговото общество (Бад Хомбург, ФРГ, юли 1983 г.) само споменатият по-горе Фолкер Рийдел се спря по-обстойно на „Е. Галоти“, като изтъква между другото, че Лесинг отнема нещо от героичните добродетели дори и в античните сюжети („Клеонис“, „Филотас“), че преданието у Ливий за дъщеубийството е възприето от Лесинг не само като аналог, но и като „контраст“, доколкото немското бюргерство „още не е способно на собствена политическа активност“. Твърде провинциална забележка: Лесинг намалява „пламъка“! Идеологическата критика, продължава Рийдел, трябва да премине в крайна сметка в „констатиране на безсилието и страданието“; наред с критиката срещу дворцовия живот съществува и „проблематизирането на недворцовите среди: посочването на погрешните действия на семейство Галоти“. Именно „реалистичният поглед“ на Лесинг върху противоречията на времето (без да бъде омаловажена вината на двора) разкрива според Рийдел, че погрешната тактика на всички Галоти произтича от конкретните условия на феодалното общество⁵⁷.

На противоположно становище застана Гизела Ричи (Канзас), която под влияние на темата си за въздействието на френската драма върху творчеството на Лесинг възражда познатата теза за „възхищението“ от бързо взетото решение на Емилия да умре, възкресява старите мотиви за „чест“ и „воля“ и др. Влиянието на Расин и Корней било осезателно: с решителните си действия Емилия става душата на надигащата се съпротива срещу автономния принц и така напомняла на една друга Емилия, от „Цина“ на П. Корней (1640 г.), която била движещата сила на бунта срещу Август. Лесинговата Емилия напомняла и на героините на Расин по размирието въздействие, което тя оказва на зрителите, макар и да не допринася за пряка промяна на обществото, Емилия все пак променя неговата структура⁵⁸. Тук Г. Ричи по същество подкрепя все още преобладаващото мнение за антиабсолютистичната насоченост на пиесата; „расинизирането“ и „корнеизирането“ на Емилия е необосновано. Да подчертаем и неисторичността на това твърдение, тъй като френските класици, както и Ливий, и Аристотел и т. н. по това време са вече отминал етап за Лесинг! Той е замислил нова, принципно различна тактика на борба — срещу теологията, и едва ли „чува“ вопъла на нещастния Одоардо („Боже, какво направих!“), защото този стон е предназначен за други уши: катарзисното очистване е насочено към интелекта на бюргера!

Да обърнем внимание на Лесинговата закана — Драматургията още е под печат, — че всичко, каквото напише още, ще бъде в дух, обратен на Тукидидовите думи: той ще предостави писането за „вечността“ на мечтателите, а за себе си решава да пише „от време на време по едно боюн о съчинение за момента, за да вбеса седем девети от моите мили пишещи сънародници — ето това е всичко, което си поставям като задача“⁵⁹. Не е споменат никакъв Корней или Расин. И защо да възпитава в героични добродетели онези любители на оперети, балети, въжеиграчи и жонгльори? „Хората, пише Лесинг в цитираната по-горе рецензия на Гувара, си остават хора и в дворците, и в градовете, и в селата; те са създания, при които доброто и злото държат възните в равновесие; за да се избяга от слабостите и порока, ще е нужно да се напусне не двореца, а живота. Тези слабости и този порок, царящи в двора, именно поради общото влияние, което те оказват върху другите съсловия, са само по-опасни, но не и по-големи.“⁶⁰

Човекът може да бъде много добър, пише Лесинг в Драматургията⁶¹, и въпреки това да притежава повече от една слабост, да допусне повече от една грешка; неща-

⁵⁶ Halle, T. I. Werner: S. 264, W. M. Fues: S. 265, „unerhörter Realismus“ und „Modernität“ Lessings

⁵⁷ Nation und Gelehrtenrepublik, S. 20.

⁵⁸ Ibidem, 132—133.

⁵⁹ Rilla, Bd. IX, S. 290.

⁶⁰ W. Barner, G. Grimm, H. Kiesel, M. Kramer. Lessing. Ein Arbeitsbuch für den literaturgeschichtlichen Unterricht. II. Aufl., München 1976, S. 182.

⁶¹ Rilla, Bd. VI, S. 418.

стието, което го сполетява заради тези слабости и грешки, ни изпълва със състрадание и горчивина, но това нещастие не е грозно, „защото е естествената последица от тази грешка“. Ето как П. Вебер тълкува тези думи: именно емоционално-рационалното откряване на моралната способност у зрителя да отбягва собствените, подобни на ония у героите на сцената, грешки, е целта на трагедията и тази цел обуславя цялата ѝ същност⁶². Но това противоречи на Лесинговото мнение (само смъртта може да ни освободи от естествените слабости).

Да припомним някои сцени от трагедията. След убийството на Апиани принцът отвежда Емилия в покоите си с думите: „А сега елате, госпожице, — елате там, където ви очакват радостите, които ще ви допаднат повече (отвежда я, не без съпротива).“ Все пак я отвежда! И прекарва с нея, измерено в „театрално време“, цели три явления (6, 7, 8). Излязла от покоите на принца, Емилия изведнъж се активизира: „Аз сама в неговите ръце? — Никога, татко... Иначе вие не сте мой баща.“ Едва сега принцът е наречен „порочен“, едва сега тя говори за „съблазън“, „чувства“ и „топла кръв“; разбудени са смущаващите спомени от бала в „дома на радостта“, където Емилия прекарва само час, а в душата ѝ се надига такава размирица, че и най-строгите молитви не могат да я усмирят седмици наред. Лесинг достатъчно ясно ни е подсказал предисторията на опасното съблазняване: по време на бала в дома на канцлера Грималди, където започва трагедията, принцът е бил „така благосклонен“ към Емилия, разговаря с нея „така дълго“, изглежда „така очарован от нейната веселост и остроумие“, говори с „толкова похвали“ за нейната красота (II, 4), че не може да не си помислим: значи Емилия може да говори също така дълго с един принц, да се радва на неговата благосклонност и комплиментите за красотата си („Емилия е първата гвасталска красавица), да бъде също толкова дълго време весела и остроумна! И сега, когато Емилия разбира защо е убит нейният годеник и защо тя трябва да остане в ръцете на принца, тя произнася думата „позор“ и се вижда като „една, каквато баща ми иска да стана“ (ако остане жива). Ако следваме анализа на Вебер, се получава парадокс: гледайки Емилия, зрителят ще трябва да отбягва подобни „грешки и слабости“. Но как, когато те са естествени? Нали, за да избягаме от тях, по думите на Лесинг ще се наложи да избягаме не от двора, а от живота! Следователно (по Вебер) трябва да избягаме слабостите, от които не може да се освободим освен чрез смъртта (по Лесинг). Всъщност парадокс няма: Вебер просто перифразира по своето думите на Лесинг от Драматургията, където се казва само, че ние съжаляваме страдащия герой и че неговото нещастие не е грозно. Нима е казано нещо друго? Критиците често пропускат репликата на Одоардо, отправена сърдито към жена му Клавдия: „Не разбуждай отново моето старо подозрение: — че онова, което те накара да останеш с нея (с Емилия—В. И.) тук в града — далече от един мъж и баща, който тъй от сърце ви обича — е било повече близо т т а на двореца, отколкото необходимостта да дадеш прилично възпитание на дъщеря си.“ Ето тук герой и автор са на едно мнение: опасността от близостта на двореца!⁶³

Характерно за Лесинг е нежеланието му да активизира поведението на принца; когато Шрьодер му предлага след думите на Емилия („Имало някога един баща...“) да „вкара“ принца на сцената, за да се опита да повлече със себе си момичето и така да улесни и Лесинг, и Одоардо в решението за убийството — Лесинг възмутено отхвърля предложението на големия артист с думите: „Аз не понасям театралните ефекти!“⁶⁴ Лесинг не одобрява такава мотивация, тъй като за него е важно не избличаването на насилието на принца, а избличаването на опасното влияние на монарха изобщо върху бюргерската девойка изобщо. Но да се върнем на критиката към немския бюргер: че „Е. Галоти“ е замислена и с такава насоченост свидетелствува реакцията на Лесинг

⁶² Rilla. T. I, S. 162.

⁶³ Още преди раждането на Лесинг в списанието на Готшел „Разумните укротителки“ (1725—1726) е критикуван остро „крайно съмнителният полов морал“ като една от най-разпространените слабости както на благородните дами, така и на бюргерките“. Вж. Erläuterungen zur deutschen Literatur. Aufklärung. 1963, S. 185.

⁶⁴ Г. Фридлендер. Лесинг. Л. — М., 1958, 108—109.

спрямо самоубийството на Гьотевия Вертер⁶⁵. Един римски или гръцки младеж не би се самоубил, твърди Лесинг, заради несполелена любов; само християнското възпитание прикривало естествената физиологическа потребност, като превръщало нейното незадоволяване в „духовно съвършенство“ (да припомним желанието на Емилия да последва примера на онези жени, които се хвърлят в пропастта, за да спасят честта си и да станат „светици“). Колкото „по-циничен“ би бил краят на „Вертер“, приканва Лесинг, толкова „по-добре“! Гьоте е съветван да намери начин за предотвратяване на подражанията, които биха се случили в бъдеще. И наистина вълната от самоубийства ала Вертер залива Германия и доказва правотата на Лесинговото опасение. Типичният Лесинг: когато от Франция до Япония Вертер се превръща в символ за нещастно влюбен младеж — да умреш от несполелена любов е едва ли не нормално и типично, — Лесинг не хвали гениалната творба, не изтъква качествата на Гьотевия стил например, а е недоволен от самоубийството: такива „големи“, а всъщност малки („kleingröße“), такива „достойни за уважение“, а всъщност презрени („verächtlich schätzbare“), „оригинали“ създавало само религиозното възпитание. Ако Йерусалем (прототипът на Вертер и близък Лесингов приятел) е бил наистина в ситуацията, описана от Гьоте, то „аз би трябвало да го презирам“, пише Лесинг в писмото си до Ешенбург от 26. X. 1774, в което са отправени и „съветите“ към Гьоте. Достатъчно е, че тук Лесинг вече два пъти споменава думата „презрение“ спрямо такова самоубийство. Ако П. Рила нарича разтворената на Вертеровата маса „Емилия Галоти“, „покрътителен реалистичен рефлекс“ на Гьоте⁶⁶, ние се съмняваме, че Лесинг е бил особено поласкан от този реверанс на Зевс Олимпийец, тъй като отношението към подобни самоубийства е отрицателно по принцип и датира например още от първия свитък на Драматургията! Тук Лесинг като че ли програмно подчертава същото „презрение“ към християнските мъченици и сочи две грешки на авторите на трагедии: първата, когато всички християни в трагедията смятат, че смъртта и мъченичеството са така лесни, както „да изпиеш чаша вода“: „Ние толкова често чуваме тия набожни самохвалства от толкова различни уста, че те губят своето въздействие.“ Втората грешка: „Сега живеем във време, когато гласът на здравия разум ехти тъй силно, че не може оня, който е в изтъпление, самоволно, без каквато и била нужда, пренебрегвайки всичките си г р а ж д а н с к и задължения, да се хвърля на смърт, да си присписва титлата мъченик.“ Ние „презираме“, казва Лесинг, джливите мъченици, но и истинските могат най-много да изтръгнат от очите по някоя съжалителна сълза; но това не са приятните сълзи, които иска да изтръгне една трагедия. Ако набожният герой дръзко дири смъртта и подигравателно я презира, това ще ни „отврати“ от него. Добрият писател „винаги има пред очи най-просветените и най-добрите люде на своето време и страна“ — всичко това е написано на 1. V. 1767 г.

Да повторим: здравият разум няма право да пренебрегва гражданските си задължения, за да си присвоява титлата мъченик! Нека сега, като помним тези думи, да разгледаме анализите на няколко американски лесинговеди.

С книгата си „Спасяване на човечността“ (1981 г.) Алберт Рее прави несполучлив опит за радикална преориентация спрямо Лесинг чрез позоваване на З. Фройд и К. Юнг; в персонажа на Лесинговите драми се търсят прояви на „подсъзнателното“; принцът например е определен като сластолюбец, който възплачва либидния принцип на „то“, Одоардо е проява на спялата „свръх-Аз-идентификация“ и на нейната обратна страна (т. нар. механизъм на потискане и изгласкване), трагичният край на Емилия се обяснява чрез неумението на родителите да предпазят дъщеря си: майката — от опасността, дебещи от дълбините на „подсъзнателното“, бащата — от опасностите на външния свят⁶⁷.

Една от основните идеи в книгата на Клаудия Алберт „Меланхоличният бюргер“ (1983 г.) е значението на семейството, патриархалното обвързване към „патер фа-

⁶⁵ Rilla, Bd. IX, Brief v. 26. X. 1774 an J. Eschenburg, 614—615.

⁶⁶ Rilla, Bd. X, S. 293.

⁶⁷ Lessing Yearbook, XVI, 1984, 282—283.

милиас“. К. Алберт енергично се обявява срещу политическото тълкуване на „Е. Галоти“: както Емилия живее един живот „от втора ръка“, т. е. по предварително дадени, враждебни на сетивността, образци на поведение, така и умира със смърт от втора ръка. За да е убедителна, тази смърт е представена сред класически декори (хвърлящи се във вълните мъченички, роза в косите, лишен от политическа „потенция“ мотив на Виргиния и т. н.). Убийният вече дъщеря си Одоардо се държи като верноподаник, подчинявайки се на принца като на съдия. Принцът бил описан не като деспот злодей, а като незрял мил мечтател, а добрият Апиани изглеждал доста банално с неговата почтеност. Рецензентът на книгата, В. Михаел, добавя, че семейните връзки не могат да бъдат следвани като тема и тълкуване във всичките им подробности, но анализът и виждането на К. Алберт „предлага все пак интересен нов стимул“⁶⁸.

Без съмнение развитието на този интересен феномен, какъвто е бюргерското семейство, не бива да се игнорира в един анализ на „Е. Галоти“. Не бива поне заради онзи известен факт, изтъкнат още от В. Йолке, Лесинговия биограф, и цитиран след него от Трайчке, Меринг и т. н.: по времето на Лесинг един саксонски баща не само не убива дъщеря си, защото е станала метреса на един принц, но вдига официална сватба по този „тържествен“ случай! Прав е бил Кр. Шмид — никоя не би си промисляла сърцето като Емилия. . . Прав е и Одоардо, когато допуска, че и с Емилия се разиграва „ежедневният фарс“ — нали това е било типичното? Прав е и Лесинг, когато пише в Драма тургията, че в сравнение с французите, които са „граждани и патриоти“ и тачат великите дела на прадедите си, немците са „истински варвари“.

В книгата си „На тема Лесинг. Доклади и есета“ (1983 г.) Валтер Йенс „елегантно“ идентифицира друг стар проблем на лесинговедението (възможната симпатия на Емилия към принца) като характеристика на „отворените“ пиеси — явно под влиянието на Брехтовата театрална техника — и като резултат на едно Лесингово своеобразие; „Реторичната лайт-фигура на Лесинг е въпросът“⁶⁹.

Според нас тук е налице поредната реминисценция от Гьоте, който също се е замислил за подобна „симпатия“. Лесинг никъде не споменава, казва Гьоте на секретаря си Ример, че Емилия обича принца, но е „субинтелигирал“ тази любов. Ако тя го обича, размишлява Гьоте, тогава знаем, защо бащата я убива; но ако го обича, тя ще започне да умре, отколкото да попадне в „дома на радостта“. Тази любов е загатната, първо по начина, по който слуша признанията на принца, как се втурва смутена в стаята, и второ — тази любов дори е призната, но непохватно, чрез страха от онзи дом, но тогава Емилия „или е гъска, за да се страхува от това, или една малка курва“. Това са думите на Гьоте⁷⁰.

* * *

Българският читател разполага вече с „Избрани творби“ на Лесинг (библиотека „Световна класика“, съставител Е. Стайчева, предговор — Л. Огнянов). Имахме възможността да похвалим това чувствително обръщение към Лесинг⁷¹, но тук ще засетнем един друг въпрос. В предговора четем: „Истинският герой на новата драма трябва да бъде откривателят на нови знания, мъжественият гражданин, който съзнава своите обществени задължения, борецът за човешки правдини, готов да даде и живота си в името на свободата и хуманизма. Затова Лесинг разработва образи като Филот, Одоардо Галоти и Натан.“ „Затова“? Как да се разбира — в смисъл, че и Одоардо е такъв достоен за подражание образец или че Одоардо не е такъв гражданин, който дава живота си в името на свободата и хуманизма? Няма съмнение, че авторът на предговора вижда само първия въпрос и отговаря само на него; и така, Одоардо е борец за свобода и хуманизъм? Мъжествен гражданин, съзнаващ обществените си задължения,

⁶⁸ Ibidem, S. 278.

⁶⁹ Ibidem, S. 280.

⁷⁰ H. Steinmetz, S. 230: „denn entweder sei sie eine Gans, sich davor zu fürchten oder ein Luderchen“.

⁷¹ Отново Лесинг! — В: Панорама, 1986, кн. 1, 230—231.

готов да даде „и живота си“ за свободата — да не е допусната размяна на имената, вместо Виргиний да е написано „Одоардо“? Или това е българският принос в разбирането на образа на Одоардо? Не сме съгласни и с трактовката на „Филотас“, чиято курioзна рецепция е била вече обект на изясняване, но това е друга тема. Излиза, че К. Гутке е прав, като извежда крайните противоречия в тълкуването на Лесинг от възможността да се получат силно разминаващи се мнения чрез съответно акцентуиране на едни и същи моменти, както и от възможността да се докаже — с еднакво силни аргументи — правотата на тъкмо обратното⁷²? Но да забележим: „с еднакво силни аргументи“!

И накрая да чуем Лесинг, „много разгорещил се“ в известните разговори с Якоби, когато изведнъж казва: „Буржоазното общество трябва да бъде премахнато съвсем; и колкото безумно да звучи това, толкова е близо — въпреки всичко — до истината. Хората ще бъдат едва тогава добре управлявани, когато няма да се нуждаят повече от правителство. С това не може да се фразьорствува.“ В книгата си „Хамбургска елегия“ писателката Инге фон Вангенхайм пише по повод тези Лесингови думи: „Казано направо, това е ясновидски, предсъзнателен, несъмнено антиципиран и доста чист комунизъм. Това надхвърля Гьотевото „свободен народ на свободна земя“. Това, точно взето и претеглено, е даже не Гьоте, това е вече Енгелс“⁷³. Лесинг е този, който нарече Германия „най-робската страна в Европа“: и така, пред нас се изправя един Лесинг *sub specie spiritus ferocis*⁷⁴, проклинащ театъра, публиката, верноподаниците, нацията, страната — и буржоазното общество.

⁷² Lessing in heutiger Sicht, Ohio, S. 59, Anm. 7.

⁷³ Inge v. Wangenheim. Hamburgische Elegie. Halle. 1977, S. 111.

⁷⁴ „мъжествен“, „от гледна точка на мъжествеността“.