

ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 792.01:821.112.2

Г. Д. МИЛЕНЬКА

ТЕОРИЯ СЦЕНИЧНОГО МИСТЕЦТВА Г. Е. ЛЕССИНГА: ДОСЛІДНИЦЬКИЙ ДОСВІД ХІХ–ХХІ СТОЛІТТЯ

У статті узагальнено аналіз теоретичних здобутків Г. Е. Лессінга в галузі сценічної творчості у наукових дослідженнях ХІХ–ХХІ ст., зокрема щодо специфіки акторського мистецтва, пов'язаної із вербальними і візуальними засобами виразності. Для дослідження цього аспекту естетико-мистецтвознавчих поглядів просвітника залучено як висновки теоретиків ХІХ ст., так і українських та зарубіжних науковців ХХ–ХХІ ст.

Ключові слова: теоретична спадщина Лессінга, теорія драми, сценічна інтерпретація, акторське мистецтво, пластика актора, мовно-інтонаційні засоби виразності актора, внутрішнє почуття.

Г. Д. МИЛЕНЬКА

ТЕОРИЯ СЦЕНИЧЕСКОГО ИСКУССТВА Г. Э. ЛЕССИНГА: ОПЫТ ИССЛЕДОВАНИЯ ХІХ–ХХІ ВЕКА

В статье обобщен анализ теоретических размышлений Г. Э. Лессинга о сценическом творчестве в научных исследованиях ХІХ–ХХІ вв., в частности специфики актерского искусства, которое связано с вербальными и визуальными средствами выражения. В изучении этого аспекта эстетико-искусствоведческих взглядов Г. Э. Лессинга использованы как выводы теоретиков ХІХ в., так и украинских и зарубежных ученых ХХ–ХХІ вв.

Ключевые слова: теоретическое наследие Лессинга, теория драмы, сценическая интерпретация, актерское искусство, пластика актера, интонационно-речевые средства выразительности актера, внутреннее чувство.

H. D. MYLENKA

THEORY OF SCENIC ART OF G. E. LESSING: RESEARCH EXPERIENCE OF XIX–XXI CENTURIES

The article summarizes the analysis of the theoretical achievements of G. E. Lessing in scenic art in researches of XIX–XXI centuries, including the specifics of the actor's art associated with verbal and visual means of expression. To investigate this aspect of the aesthetic and art study views of enlightener the author involves the conclusions of theorists of the 19th century as well as Ukrainian and foreign scientists of XIX–XXI centuries.

The relevance of this article is based on the fact that Lessing's reflections on acting art was not separated to individual researches, but was indirectly considered within his theory of drama. However, it should be noted that some Lessing studiers did not turn to analysis of enlightener's thoughts in this field at all. Instead, it should not go unmentioned that the views of enlightener on the specificity of actor's means of expression not only played a significant role in the development of professional theater in Germany, but retained its importance in the further development of realism in stage art of Western Europe. Therefore, those scholars who have paid attention to the views of Lessing on problems of acting work, believe that the findings of the German thinker provide substantial grounds to speak not only about his contributions to the theory of drama, but also to the development of the theory of performing arts.

In particular, it is noted in the works of P. Babarykin, M. Fylyppov, J. Altman, V. Grib, G. Fridlender, V. Asmus, A. Hulyha et al. Special attention must be given to the emphasizing of this aspect of Lessing's reflections in Ukrainian Lessing studies, particularly in researches of B. Havryshkiv and I. Judkin-Ripun.

In order to more objective approach to understanding of Lessing's requirements to acting art the article uses scientific explorations of foreign researchers, namely K. Borynskyi, K. Treyher and K. Rether.

Thus, the aim of this article is the attempt to analyze in single theoretical space views of those scholars who turned to any extend to the study of Lessing's views on specificity of scenic art as an art that synthesizing in its artistic producing the means of expression of both spatial and temporal arts to identify constructive potential and fruitfulness of enlightener's ideas in this field.

In particular, V. Grib believed that Lessing's turn to understanding of the specifics of acting art is the attempt of enlightener to find the «middle way» between «not sufficient clarity» of poetry and painting as an art, which «lacks universality». G. Fridlender focuses on Lessing's thoughts on the correlation of direct manifestation of feeling of the actor and the strict calculation, and therefore confirms that German enlightener, unlike Diderot, came close to the dialectical understanding of the difference between reason and intuition in the scenic art, which is very relative.

Analysis of importance of feelings in the actor's creative work has defined the concept of K. Borynskyi's monograph. He referred to Lessing's understanding of ephemerality of human feelings, separated the issue of searching theatrical forms by enlightener for reproduction of life of «natural human». Special attention must be given to work of modern researcher K. Rether (University of Amsterdam), which considers proposed by Lessing «aesthetic program for theater» not through analyzing his theoretical heritage, but through turning to the drama «Emilia Galotti».

Almost all of mentioned above researchers turned to the analysis of Lessing's views on plastic score of actor, noting the persistent implementation by enlightener of «importance» of gestures and movements of the actor, which should reflect the naturalness of scenic image.

Regarding linguistic features of the character, it should be noted the work of B. Havryshkiv. Lviv professor focuses on Lessing's position regarding the individualization of characters that should be carried out not only through the reproduction of their attitudes and behavior, but also by linguistic features.

The article for the first time analyzes the paper of Russian researcher P. Boborykin, which is the only research that is devoted exclusively to the analysis of the views of Lessing on acting art.

Key words: *Lessing's theoretical heritage, theory of drama, scenic interpretation, actor's art, actor's plasticity, language and intonation means of actor's expression, the inner sense.*

Актуальність статті пов'язана із тим, що міркування Г. Е. Лессінга щодо акторського мистецтва не виокремлювалися у самостійні дослідження, а розглядалися опосередковано у межах його теорії драми. Водночас варто відзначити, що не всі лессінгознавці взагалі зверталися до аналізу роздумів просвітника у цій галузі. Його погляди на специфіку засобів виразності актора не лише відіграли значну роль у становленні професійного театру Німеччини, але зберегли своє значення у подальшому становленні реалізму у сценічному мистецтві. До сьогоднішнього часу не всі дослідники загалом аналізували теоретичних здобутків Г. Е. Лессінга в галузі теорії сценічного мистецтва, сьогодні не існує, так само як і спеціальних розвідок, пов'язаних із

вивченням теоретичних роздумів просвітника у цій галузі. Єдиною спробою наукового осмислення його підходу до відпрацювання «нових» засобів виразності актора є стаття П. Бабарикіна 1867 р. Погляди Г. Е. Лессінга на специфіку акторської діяльності частково у контексті дослідження його життя, драматургічної спадщини і філософсько-естетичних ідей були проаналізовані у монографічних працях таких учених, як М. Филиппов, Й. Альтман, В. Гриб, Г. Фрідлендер, В. Асмус і А. Гулига. Аспект теоретичної спадщини Г. Е. Лессінга не залишився поза увагою й українських учених, зокрема Б. Гавришківа і І. Юдіна-Ріпуна. У зарубіжній науковій думці це питання було розглянуто у дослідженнях К. Боринського, К. Трейгера і К. Ретгера, проте також у межах аналізу теорії драми і драматургічної творчості Лессінга.

Метою статті є спроба в одному теоретичному просторі проаналізувати погляди тих дослідників, які тією чи іншою мірою, зверталися до вивчення поглядів Г. Е. Лессінга на особливість сценічного мистецтва як такого, що синтезує у своєму творчому продукуванні засоби виразності просторових і часових мистецтв, а також виявити конструктивний потенціал і плодотворність ідей просвітника у цій галузі.

Погляди Г. Е. Лессінга на сценічне мистецтво у більшості розвідок інтерпретуються як похідна його теорії драми, однак далеко не всі лессінгознавці звертаються до аналізу цих роздумів просвітника. Проте ті учені, які приділили увагу міркуванням Г. Е. Лессінга щодо проблем акторської творчості, вважають, що висновки просвітника дають суттєві підстави говорити не лише про його внесок у розвиток теорії драми, але й у розробку основних питань акторської творчості.

Так, німецький учений Клаус Трейгер розглядає «Гамбурзьку драматургію» як спробу Лессінга з'ясувати можливості застосування теорії у практиці театрального мистецтва [15, с. 19]. Така сама думка була підкреслена і російським дослідником Г. Фрідлендером, який, аргументуючи наміри просвітника надати теоретичне обґрунтування не лише питанням драматургії, а й сценічного мистецтва, уточнює значення терміна «драматургія», яке, окрім традиційного, у німецькій мові має і таке значення: «теорія драми та сценічного мистецтва» [11, с. 112]. Учений вважає, що збірка статей Г. Е. Лессінга тому і була названа «Гамбурзькою драматургією», що містила не лише критичний аналіз проблем драми, але й теоретичне осмислення засобів виразності акторського мистецтва.

Інший відомий дослідник естетико-мистецтвознавчих поглядів Г. Е. Лессінга В. Гриб відзначав, що просвітник, відчуваючи «ахіллесову п'яту своєї теорії поезії», вбачав її у складності «розв'язання всіх труднощів життя і мистецтва у сфері нематеріальної гармонії» [5, с. 111]. У зв'язку з цим, наголошує російський учений, Г. Е. Лессінг через осмислення проблем акторського мистецтва прагнув віднайти «певний середній шлях» між «недостатньою наочністю і чуттєвою конкретністю» поезії і живописом як мистецтвом тілесного матеріального світу, якому «не вистачає універсальності і всезагальності», а відтак образи його є негнучкими, нерухливими і вузькими [5, с. 111]. На думку Г. Е. Лессінга, відзначає В. Гриб, акторське мистецтво «є ані поезією, ані живописом», але воно запозичує свої властивості від обох мистецтв і слугує основним засобом відтворення життя у мистецтві і в такий спосіб є «наче сполучною ланкою між ними» [5, с. 111].

В. Гриб підкреслює, що Г. Е. Лессінг різко засуджував систему гри, що була відпрацьована придворним класичним театром, яка підкорювала природне вираження почуття шаблонам умовної витонченості, скопійованого з придворних манер, граціозності поз і жестів, декламаційної піднесеності інтонацій. Учений відзначає: ... «пластична манера «класицистського актора» викликала іронічні посміхи Лессінга як така, що уподібнювала театр живим картинам, а актора – статуї, що рухається, подавляючи будь-яку життєвість і реалістичність» [5, с. 112]. Тому у своїх гамбурзьких оглядах, зауважує В. Гриб, рецензент завжди «знушався» над їх картинними пантомімічними жестами і беззмістовними рухами, які «нічого не виражають». В. Гриб, Г. Е. Лессінг не може знайти правильного вирішення питання щодо межі реалістичного виконання, яка б «оберігала» актора від натуралістичного уподібнення. Застереження Лессінга стосовно того, що актор не повинен допускати, щоб «правдивість доходила до самої крайньої ілюзії» [5, с. 112], російський учений пояснює його поглядами на образотворче мистецтво. Звертаючись до порад просвітника акторам щодо необхідності уникати

надмірної напруги голосу і зайвої рухливості, В. Гриб робить висновок, що згідно з Г. Е. Лессінгу, сценічне вираження внутрішнього переживання повинне бути стриманим в межах міри, яка передбачена законами пластики, адже, не дивлячись на свою динамічність, засоби виразності актора переважно є образотворчими. Внаслідок цього російський учений доводить, що Лессінг не розглядав акторське мистецтво як синтез поезії і живопису, оскільки вважав, що за своєю специфікою «воно руйнує рівновагу живописних і поетичних моментів на користь перших», а відтак поставив мистецтво актора значно ближче до живопису, аніж до поезії [5, с. 112–113].

Зокрема, Г. Фрідлендер, приділяючи особливу увагу роздумам Г. Е. Лессінга щодо проблеми акторського самопочуття на сцені, відзначає, що просвітник, вирішуючи питання співвідношення прояву актором на сцені безпосереднього почуття та строгого розрахунку, не обмежувався висновком стосовно того, що «холодний» і «байдужий» актор, гра якого ґрунтується на наслідуванні, може більш успішно впоратися зі своїм завданням, ніж актор, що керується стихійним почуттям [11, с. 132]. На відміну від Д. Дідро, підкреслює Г. Фрідлендер, Лессінг впритул підійшов до діалектичного уявлення про те, що різниця між спостереженням (аналізом) і почуттям, розумом і інтуїцією лише відносна; не лише почуття людини породжують відповідні дії, але і навпаки – засноване на глибокому і ретельному вивченні природи наслідування певних дій здатне викликати в актора відповідний душевний стан [11, с. 132]. Таким чином, стверджує Г. Фрідлендер, якщо Д. Дідро залишається в межах антитези двох типів акторського дарування – актора-аналітика і актора, який керується стихійним, безпосереднім почуттям, то Г. Е. Лессінг вважає ідеальним актором такого, який, виходячи із спостереження, прагне до узагальнення у створенні зовнішнього малюнку образу, але одночасно не залишається байдужим, а «заражається» почуттями, що зображує [11, с. 132].

Аналіз значення почуття в акторській творчості визначив і концепцію монографії Карла Боринського «Лессінг». У розділі «Драматург національного німецького театру у Гамбурзі» німецький учений, спираючись на думку Лессінга, що «щире переживання є найбільш дискусійним у таланті актора; воно може бути там, де його не замічають і навпаки, його можна побачити там, де його зовсім немає» [13, с. 147], підкреслює, що просвітника завжди цікавила проблема пошуку сценічної форми для втілення ефемерності людських почуттів. Спираючись на позицію Лессінга, що мистецтву актора, «який тільки розуміє якесь місце у виставі» дуже «далеко» до «мистецтва актора, який вже переживає це» [13, с. 107], К. Боринський констатує, що пріоритети просвітника, вочевидь, знаходяться на боці актора, здатного перейнятися почуттями свого персонажа і в такий спосіб правдиво відтворити природне життя на сцені.

Твердження Г. Е. Лессінга щодо «підкорення завдань вираження завданням зображення краси» [2, с. 116] виокремлює В. Асмус, підкреслюючи, що в естетиці Лессінга це особливо чітко і виразно обґрунтовано стосовно образотворчого мистецтва. При цьому дослідник зауважив, що вимога краси, хоча це і виражено менш чітко, висувалася просвітником і для інших мистецтв [2, с. 116]. Саме тут російський філософ підкреслює, що ця вимога не менш наочно простежується й у міркуваннях Лессінга стосовно акторського мистецтва у зв'язку з тим, що, згідно з твердженням просвітника, «за своєю видимістю» воно є мистецтвом «живописним», а відтак і його «вищим законом має бути краса» [2, с. 117]. Водночас В. Асмус підкреслює, що Лессінг, визначивши творчість актора як «живописне мистецтво у русі», надав йому певних переваг порівнянно з образотворчим мистецтвом, стверджуючи, що сценічному виконавцю немає потреби «надавати позам того виразу спокою», який, визначає красу пластичних творів античного мистецтва; акторське мистецтво як мистецтво сценічного руху з метою сценічної виразності «вправі дозволяти собі і буйство, і зухвалі пориви» [2, с. 117] при умові, що це не ображатиме почуттів глядача. Специфіка сценічного мистецтва актора не допускає статичності, але кожен рух пластичного малюнку ролі повинен бути поступово підготовлений попередніми рухами, а наступними знов повертати «до загального тону благопристойності» [2, с. 117]. Лессінг щодо мовної характеристики сценічного образу звернувся Б. Гавришків, підкреслюючи вимогливість просвітника до точного відтворення почуттів у мові [4, с. 27]. Виокремивши питання мови персонажів у теорії Лессінга в самостійний аспект дослідження, український науковець фокусує увагу на позиції Лессінга стосовно того, що інди-

відуалізація персонажів повинна здійснюватися не лише завдяки відтворенню їх поглядів, звичок і поведінки, але і шляхом мовної характеристики, адже кожного героя повинна відрізняти від інших його власна мова [4, с. 36].

В. Асмус так само відзначає, що формування естетичного ідеалу Г. Е. Лессінга було визначено його переконанням у необхідності наслідувати природу у мистецтві, і насамперед природу людських почуттів, що позначилося на теоретичному осмисленні проблем театрального мистецтва. Розвиваючи думку просвітника щодо «хизування» французів кращим у Європі театром, «тоді коли у них його ще немає», В. Асмус стверджує, що, «не маючи справжнього» театру, тогочасні «французькі драматурги й естетики не могли дати й істинної теорії театру» [2, с. 132]. Г. Е. Лессінг, зауважує В. Асмус, спираючись на сформульовану у «Гамбурзькій драматургії» мету своїх теоретичних досліджень – «розсіяти хибні уявлення про правильність французької драми», окреслює для себе завдання протипоставити «перекручуванню природи театру» справжній театр і істинну його теорію: теорію театру «правдивого, людяного, такого, що викликає природні почуття» [2, с. 132]. У цьому перетворенні сучасного театру, підкреслює російський дослідник, керуючою ідеєю, як її визначив сам Лессінг, стала «думка про «просту природу» [2, с. 132].

Розроблені Г. Е. Лессінгом «принципи акторської гри» як самостійної складової його теорії драми визначає і Й. Альтман [1, с. 53], але, на жаль, концентрує увагу на інших аспектах театральної естетики просвітника. Водночас, досліджуючи ідейну і змістовну сутність Лессінгової драматургії з позиції ідеології соцреалізму, учений опосередковано звертається і до його поглядів на сценічну практику. Зокрема, Й. Альтман вважає, що Лессінг спрямував свою увагу на театр як на «арену гострої боротьби, де він ... з найбільшою послідовністю, з найбільшим успіхом наносив удари ідеології, культурі німецького феодалізму» [1, с. 51]. У зв'язку з цим Й. Альтман аналізує міркування Лессінга щодо драматургічних принципів з позиції їх впливу на глядача [1, с. 88]. Необхідно відзначити, що, говорячи про драму, Лессінг одночасно розглядав її у проекції сценічного втілення. Таким шляхом пішов і Й. Альтман. Зокрема, відзначає учений, у драмі, згідно з Лессінгом, у «короткому відрізку часу відбувається жива дія, проголошуються живі слова, з'ясовуються всі зв'язки людей, їхні стосунки і зіткнення» [1, с. 88], тому тут все повинно бути визначено стосовно долі героїв. Повне розуміння суті того, що відбулося, підкреслює Й. Альтман, за твердженням Лессінга, означає отримання естетичної насолоди глядачем, яка, у свою чергу, сприяє розумінню зображеного у виставі життя [1, с. 88]. Відсутність спеціального аспекту, який би був присвячений теорії сценічного мистецтва Лессінга, у розвідці Й. Альтмана компенсуються проведенням паралелі із теорією акторського мистецтва К. Станіславського. Наразі дослідник зауважує, що прагнення повністю усвідомити «біографію» образу, його попереднє і наступне життя, до чого по суті закликав Лессінг, стане однією з найважливіших вимог вчення К. Станіславського і без цього розуміння «життя образу», створеного актором, не може бути реалістичного зображення даного сценічного характеру [1, с. 88].

Проблему сценічної інтерпретації драми у роздумах Лессінга розглядає і К. Трейгер. Узагальнюючи думки просвітника щодо специфіки сценічного простору і часу, німецький учений робить висновок, що згідно з Лессінгом, сцена є тим «місцем ... , де має бути проявлено, як конкретні люди на конкретній історичній канві намагаються продемонструвати ймовірність існування» [15, с. 20]. Німецький учений підкреслює, що, на думку Лессінга, саме у цьому полягає складність постановки деяких п'єс, оскільки ймовірність стосується тимчасово визначеного зв'язку комунікацій [15, с. 20].

Погляди Г. Е. Лессінга на проблему сценічної інтерпретації драматургії досліджує і К. Ретгер (завідувач Інститут театральних досліджень при Амстердамському університеті). Учена відстежує, в який спосіб Г. Е. Лессінг застосовує на практиці теорію засобів виразності поезії і живопису, що була розроблена ним ще у «Лаокооні», у побудові драми «Емілія Галотті» [14, с. 382]. Аналізуючи проблему театральності як динамічну галузь взаємовідносин трьох «ключових елементів» – сприйняття, руху і мови, К. Ретгер підкреслює, що сприйняття у сценічному мистецтві є центральною складовою «театральності», оскільки воно допомагає у теоретичних роздумах виявити наслідки сукупної перцепції візуальних (руху) і вербальних ознак

(мови). К. Ретгер вважає, що у драмі «Емілія Галотті» Лессінг запропонував «естетичну програму для театру його часу», яку «перевіряє» в межах взаємодії на сцені різних засобів впливу поезії (слова) і живопису (зображення) [14, с. 382]. В «Емілії Галотті», зауважує К. Ретгер, Лессінг, враховуючи різницю виражальних засобів поезії і живопису, передбачав сценічну інтерпретацію драми як через лінгвістичні засоби акторського мистецтва, так і фізичні можливості тіла, що зумовлюють візуалізацію образу. За цим стоїть, підкреслює дослідниця, питання відповідності засобів «трансляції» виконавця конкретного характеру, що само по собі апелює до теорії театральної перспективи. Найголовнішим висновком К. Ретгер є те, що Лессінг прагне втілити не просто життєві колізії і перипетії сюжету, але процес мислення, рух думки героїв, що, власне, і стає рушійною силою розгортання сюжету і характеристики сценічного образу.

На проблемі акторської творчості фокусує увагу і А. Гулига, який оцінює «Гамбурзьку драматургію» як фундаментальну працю, що й сьогодні залишається «наріжним каменем» театральної естетики. [6, с. 174]. Російський філософ вважає, що вже у перших статтях трактату автором була «недвозначно сформульована програма» [6, с. 174] завдань професійного сценічного мистецтва, яка включала як визначення його мети, так і безпосередньо акторської техніки. Наразі А. Гулига виокремлює Лессінгів підхід до мовних засобів виразності актора у сценах повчального характеру. Особливий інтерес у розвідці російського філософа становить аналіз запропонованого просвітником алгоритму відповідності «зовнішніх ознак» сценічної поведінки тим почуттям, «з якими актор може висловлювати моральні сентенції». При цьому А. Гулига, окрім визначених Лессінгом мовних модуляцій, підкреслює його думку стосовно «сполучення» душевної зосередженості актора на змісті повчання, оскільки «будь-яке правило моральності є загальним положенням» і індивідуального прояву дійової особи у тих «особистих обставинах», в які вона поставлена. Відтак, у мовній партитурі актора «загальні положення» повинні озвучуватися «рівним тоном і з деякою холодністю» і мати вигляд спокійних міркувань, а особисті враження – «із жаром і певною наснагою». А. Гулига відзначає, що ще з часів Аристотеля відомо, що єдність загального й одиничного – закон театру, і зауважує, що в теоретичних настановах Лессінга це стосується не лише мови акторів, але й його міміки та жестикуляції. Згідно з твердженням автора «Гамбурзької драматургії», відзначає російський філософ, з метою відтворення інтонаційної органіки людської мови і природної сценічної поведінки, жест актора має бути «значний» та «індивідуальний», а «слова легко сходити з язика» [6, с. 174]. Торкаючись проблеми мімесису у теорії Лессінга, А. Гулига підкреслює, що стосовно наслідування життєвої правдивості у сценічній творчості просвітник застерігав виконавців від відтворення «крайньої ілюзії», стверджуючи, що, незважаючи на те, що «по сцені рухаються живі люди», це зовсім не означає, «що на сцені саме життя» [6, с. 174]. Виокремлення у роздумах Лессінга вимог до сценічного мовлення актора при проголошенні моральних сентенцій для А. Гулиги є не випадковим, оскільки тут він виходить з його тези: «театр має бути школою моральності» і пізнання дійсності.

Аналогічну думку у праці висловлює і К. Трейгер, відзначаючи, що, згідно з думкою просвітника, «виховання людства – це виховання людини ..., але самій людині це досягнути важко» [15, с. 21]. У зв'язку з чим у міркуваннях Лессінга, констатує німецький учений, театр набуває того надзвичайного суспільного значення, яке зумовлюється його здатністю не лише прищеплювати моральні принципи, а й сприяти «вірному освоєнню культурної спадщини взагалі» [15, с. 21]. При цьому К. Трейгер зауважує, що хоча закони театру і «не відповідають законам, за якими здійснюються реальні революційні перетворення», вони «відповідають переконанням Лессінга і його сучасників у тому, як можна організувати зміну людини і її поведінки» [15, с. 21]. Німецький учений підкреслює: «те, що глядач сприймає як неймовірне», оскільки ті події, що відбуваються на сцені є лише грою акторів, по суті, є «фактом впливу», а у зв'язку із цим – засобом виховання і пізнання [15, с. 21].

Думка щодо здатності мистецтва впливати на суспільні звичаї вперше була сформульована ще 22-річним Лессінгом у відгуку на знамениту працю Ж. Ж. Руссо, яка була виконана за завданням Діжонської академії на тему про вплив наук і мистецтв на звичаї, що був надрукований на початку збірки журнальних статей «Новини з галузі дотепності» (1751). Автор біографічного нарису життя і творчості Лессінга М. Филиппов стверджує, що критичні статті Лессінга,

які увійшли до цієї збірки ознаменували «формування його власного шляху, коли він вже не соромився, якщо його думка розходиться із загальноприйнятими авторитетами» [10, с. 35].

Монографія М. Филиппова заслуговує уваги і тому, що у ній простежується, як поступово, від надзвичайного інтересу ще із студентських років до театру, акторської творчості зокрема, Лессінг приходив до здійснення принципових реформ у галузі національного театру Німеччини. Зокрема, автор біографії просвітника наводить факт, під впливом якого він задумав написати твір «у суто народному німецькому дусі». Йдеться про знайомство Лессінга із балаганними виставами німецької трупи під проводом Шуха, одна з яких – «Смерть Фауста» – справила на нього настільки «сильне враження», що він взявся за розробку цього сюжету з старовинних народних сказань [10, с. 42].

На інтерес Лессінга до народної театральної традиції і блазнівських персонажів вказували й інші дослідники його естетико-мистецтвознавчої спадщини. Зокрема, В. Жирмунський так само підкреслює, що Лессінг після перегляду вистави «Доктор Фауст» 14 червня 1974 р. у виконанні трупи Шуха починає натхненно обробляти цей сюжет [7, с. 355]. Відзначивши зацікавленість німецьких просвітиків, зокрема Й. В. Гете і Г. Е. Лессінга статтю Фауста, В. Жирмунський стверджує, що саме вони «відродили естетичний інтерес» до цієї народної легенди.

Значення народної театральної традиції у справі розбудови професійного німецького театру розглядає і сучасний український культуролог І. Юдкін-Ріпун [12]. І хоча у нього немає спеціального розділу, присвяченого Г. Е. Лессінгу, проте виявлені дослідником базові тенденції культуротворчих тенденцій, які характеризують XVIII ст., багато в чому допомагають більш глибокому усвідомленню ролі Г. Е. Лессінга у розвитку театрального мистецтва Німеччини.

У підрозділі «Синкретичний дуалізм у сприйнятті Просвітництва» учений простежує взаємини «нового професіоналізму із синкретичною дуалістичною традицією» [12, с. 32], що, зокрема, пов'язана із особливостями карнавальної образної системи та трактуванням таких «світових образів», як постаті Фауста та Дон Жуана, які допомагають більш наочно виявити зв'язок між національною традицією Німеччини і становленням професійного театрального мистецтва. Простежуючи еволюцію використання дуалістичного трактування традиційного «мотиву укладання угоди з нечистою силою» у німецькому народному театрі XVIII ст., дослідник вважає показовим той факт, що вистава про Фауста звичайно сполучалася з комедійними карнавальними виставами, де діяли такі блазнівські персонажі, як Гансвурст або Касперль [12, с. 32]. Якщо до початку XVIII ст. блазнівські персонажі з'являлися на театральних підмостках лише в інтермедіях, то вже з початку століття, відзначає І. Юдкін-Ріпун, їхні «партії зростають за обсягом і втрачають характер інтерлюдій». І коли в останній третині XVIII ст. створюються «фаустівські» п'єси Г. Е. Лессінга, Л. Клінгера і Й. В. Гете, у Німеччині вже була сформована «тривала традиція народних лялькових вистав» [12, с. 32]. У своїй розвідці І. Юдкін-Ріпун простежує, як поступово з «синкретичної дуалістичної традиції» виходить жанр трагікомедії, де комічна дія пов'язується з дією трагічною, а смішне з чарівним і страшним. Крім дослідженням, що присвячено виключно аналізу поглядів Г. Е. Лессінга на акторське мистецтво, є стаття П. Боборикіна «Еффраїм Лессінг і доктор Ретчер як критики сценічної гри», що вийшла друком у сьомому номері «Руського вісника» у 1867 р. Відзначивши, що, незважаючи на те, що Лессінг розглядав проблеми акторської творчості «з серйозної, філософської позиції», самолюбство акторів змусило його незабаром утриматися від «розбору гри акторів» [3, с. 90]. Перекладач і автор коментарів до видання російською мовою «Гамбурзької драматургії» 1883 р. І. П. Рассадін так само пояснює причину відмови Г. Е. Лессінга від подальшого рецензування виконавської майстерності «марнославством і обмеженістю» актриси Ф. Гензель, яка завдяки своєму впливу на керівництво і меценатів Гамбурзького театру «організувала формальну змову проти Лессінга», внаслідок чого великому мислителю почали докоряти у «неналежному пильнуванні за виставами і відсутності поваги до акторів» [8, с. 4]. І. П. Рассадін відзначає, що безпідставні звинувачення так образили Лессінга, що він після цього вивів з усього рецензування образів акторів і обмежився критикою акторів. Др. Боборикін звертається до міркувань просвітника з цього приводу. Відзначивши, що надмірна

жестикуляція, і не лише у театрі часів Лессінга, «є корінним акторським пороком» [3, с. 109], учений констатує, що у «Гамбурзькій драматургії» чітко визначені вимоги до розробки сценічного жесту, а саме: жести мають бути «індивідуалізуючими» [3, с. 108] і знаходитись у повній відповідності із вимогами природності і розумності, у зв'язку з чим актору насамперед, необхідно відпрацювати такі жести, які знаходяться у прямій відповідності з певними душевними станами його персонажа [3, с. 109].

Роздуми Лессінга спонукають П. Боборикіна до власних умовиводів щодо мистецтва актора. На його думку, сила і виразність м'язових рухів, необхідних для виконавця, можуть бути у значно більшій залежності від безпосередніх зовнішніх збуджень, ніж від «внутрішнього почуття актора» [3, с. 96]; чим різкіше подіють на нього зовнішні предмети, наприклад, «гра іншого актора, вірне зображення пристрастей і страждань, тим краще він буде виражати їх» [3, с. 96]. Сам Лессінг підкреслював, відзначає учений, що деякий актор може бути обдарований більшою чуттєвістю, але не вміти висловити відповідне почуття, зворушити глядача, а відтак – досягти сценічної мети. П. Боборикін, відштовхуючись від цього спостереження Лессінга, доходить висновку, що правильний розвиток виразних рухів у актора є незрівнянно важливішим за так зване, «внутрішнє почуття», а у питанні акторської міміки повинні бути встановлені деякі загальні положення, які б виключали «фізичну аномалію, вроджену або таку, що проявляється внаслідок недостатньої мімічної проробки», оскільки це завжди буде «неподоланною перешкодою для досягнення сценічної мети, не дивлячись на присутність в акторі найглибшого і теплового об'єктивного почуття» [3, с. 96]. Таким чином, у своєму заключному висновку П. Боборикін, по суті, формулює ключове положення акторської школи удавання, що була обґрунтована Д. Дідро у «Парадоксі про актора», хоча він і не згадає ім'я французького просвітника, що при очевидному інтересі до принципів акторської творчості і її кваліфікованому аналізі дозволяє припустити про його необізнаність у 1867 р. із зазначеним трактатом Дідро, у дослідженні теорії Г. Е. Лессінга щодо акторської творчості слід відзначити, що доволі вузьке коло учених виокремлювали у своїх розвідках це питання у спеціальний аспект вивчення теоретичних здобутків німецького ученого. По-друге, спираючись на ґрунтовні праці визнаних лессінгознавців – В. Гриба, Г. Фрідлендера, В. Асмуса, П. Боборикіна, а також розвідки Й. Альтмана, А. Гулиги, Б. Гавришківа, К. Боринського і К. Трейгера – можна зробити висновок, що в естетико-мистецтвознавчій спадщині просвітника формулюються основні принципи акторського мистецтва просвітницького реалізму, які у свою чергу дають підстави презентувати їх як теорію сценічного мистецтва Г. Е. Лессінга. Відтак, відштовхуючись від основної мети мистецтва, якою, на думку Лессінга, є наслідування природи людських почуттів, учені доводять, що його теорія акторської творчості орієнтована на виявлення і осмислення таких засобів виразності, які б відтворювали правдивий вияв людських почуттів. Визначивши акторське мистецтво як синтез можливостей, що притаманні пластичним і поетичним мистецтвам, Лессінг, на думку дослідників, акумулює їхні властивості у безпосередній сценічній практиці актора. Відзначивши, що просвітник прагнув замінити догматичні правила для акторів, які були розроблені французькими класицистами, учені звертають увагу на те, що Лессінг у розробці «нових» правил намагався спиратися на філософське вивчення законів сценічної виразності. Внаслідок осмислення виражальних засобів акторського мистецтва, Лессінг доходить висновку щодо такої розробки пластичної і мовної партитур актора, які б були спроможними передати природність і правдивість людських переживань. Мовна характеристика сценічного образу у теорії Лессінга має сприяти індивідуалізації персонажів шляхом її відповідності почуттям, які прагне виразити актор, і в такий спосіб передавати інтонаційну органіку людської мови. Пластична партитура, за Лессінгом, має відображати зовнішній бік життя як життя «природної людини», але ніяким чином не доходить до оптичної ілюзії, тобто у вираженні індивідуального (одиночного) не виходити за межі узагальнення, яке передбачають закони мистецтва театру, визначені ще Аристотелем. «Індивідуалізуюча» жестикуляція і пластика актора, згідно з Лессінгом, має відтворювати характерні особливості образу, але при цьому уникати натуралістичного уподібнення. Отже, наполягаючи на єдності одиночного і загального у мистецтві актора, Лессінг не лише проникає у дуалістичність реалізму, але, по суті, вирішує питання форми сценічного образу. Крім того, аналіз В. Асмуса поглядів Лессінга щодо ролі і місця театральної

музики і К. Боринського щодо акторського ансамблю надає підстави зробити висновок, що Лессінг суто по-режисерськи підходив до проблеми логічної узгодженості дій усіх виконавців та інших складових театрального процесу, зробивши, таким чином, перший крок до розуміння вистави як цілісної художньої моделі життя та формування режисерського театру.

ЛІТЕРАТУРА

1. Альтман И. Избранные статьи / Иоганн Альтман. – М. : Советский писатель, 1957. – 454 с.
2. Асмус В. Ф. Немецкая эстетика XVIII века / Валентин Асмус. – М. : Искусство, 1963 – 312 с.
3. Боборикин П. Д. Эфраим Лессинг и доктор Ретчер как критики сценической игры / Петр Боборикин // Русский вестник. – М., 1867. – № 7. – С. 89–134.
4. Гавришків Б. М. Німецька літературна мова XVIII ст. в критичній оцінці Г. Е. Лессінга / Богдан Гавришків. – Львів : Український поліграфічний інститут імені Ів. Федорова, 1957. – 50 с.
5. Гриб В. Р. Избранные работы. Статьи и лекции по зарубежной литературе / Владимир Гриб. – М. : Художественная литература, 1956. – 417 с.
6. Гулыга А. Лессинг и проблема метода / Арсений Гулыга // Литературная учеба. – 1979. – № 1. – С. 64–76.
7. Жирмунский В. М. История легенды о Фаусте / В. Жирмунский // Легенда о докторе Фаусте ; [отв. ред. Н. А. Жирмунская. Издание подготовил В. М. Жирмунский]. – М. : Наука, 1978. – 423 с.
8. Лессинг Г. Э. Гамбургская драматургия / [пер. с нем. И. П. Рассадина]. – М. : Изд. К. Т. Солдатенкова, 1883. – 504 с.
9. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / [вст. статья и ред. А. С. Дмитриева]. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1980. – 638 с.
10. Филиппов М. М. Готхольд Эфраим Лессинг. Его жизнь и литературная деятельность. Биографический очерк / М. Филиппов. – Спб. : Типография газеты «Новости», 1891. – 96 с.
11. Фридендер Г. Лессинг. Очерк творчества / Григорий Фридендер. – М. : Худож. лит., 1957. – 238 с.
12. Юдкін-Ріпун І. М. Культурологія Просвітництва / Ігор Юдкін-Ріпун. – К., 1999. – (Національна Академія наук України. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Міністерство освіти України. Інститут змісту та методів навчання). – 200 с.
13. Borinski K. Lessing / Karl Borinski. – Berlin : Erih Bormann & Co, 1900. – 230 p.
14. Rottger K. What do I See? The Order of Looking in Lessing's «Emilia Galotti» / Kati Rottger // Art History. Journal of the Association of Art Historians (33) 2, April, 2010. – P. 378–387.
15. Träger C. Lessing – Kritik und Historizität / Claus Träger. – Berlin : Akademie-verlag, 1981. – 136 p.