



ШЕЛЛИНГ

ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА





ФИЛОСОФСКОЕ **Н**АСЛЕДИЕ

Фридрих Вильгельм ШЕЛЛИНГ

**ФИЛОСОФИЯ
ИСКУССТВА**



ИЗДАТЕЛЬСТВО

СОЦИАЛЬНО-ЭКОНОМИЧЕСКОЙ

ЛИТЕРАТУРЫ

<< МЫСЛЬ >>

МОСКВА - 1966

1Ф
III44

ГЛАВНАЯ РЕДАКЦИЯ
СОЦИАЛЬНО-ЭКОНОМИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ПОД ОБЩЕЙ РЕДАКЦИЕЙ М. Ф. ОВСЯННИКОВА

ПЕРЕВОД П. С. ПОПОВА

1-5-1
61-66



СОСТАВ И ГЕНЕЗИС «ФИЛОСОФИИ ИСКУССТВА» ШЕЛЛИНГА¹

«Философия искусства» при жизни автора оставалась неопубликованной. Она была впервые напечатана его сыном в пятом томе первой серии полного, 14-томного собрания сочинений Шеллинга, вышедшем в 1859 г. Издатель отмечает, что Шеллинг при жизни никогда не предполагал выпустить в свет эту книгу в целом; он считал готовым к печати лишь отдел о трагедии и некоторые части других отделов. Вместе с тем следует помнить, что Шеллинг при жизни был общепризнанным главой романтической школы, теоретическим основоположником романтического искусства; популярности его эстетических идей способствовало то, что сделанные слушателями записи его иенских и юрцбургских чтений получили широкое хождение в рукописных копиях². Эти записи были известны и в России; так, в распоряжении проф. С. П. Шевырева имелось два авторитетных списка лекций Шеллинга 1798—1799 гг. (записи доктора А. Вагнера) и 1802 г. (записи доктора Расмана). В 1845 г. в Лондоне появился перевод «Философии искусства» на английский язык³. Библиограф

¹ Принадлежащие П. С. Попову (ум. 1964 г.) перевод труда Шеллинга и вступительная статья к нему были написаны и подготовлены к печати в 1938 г.

² «Die Jahrbücher der Medicin als Wissenschaft», II B., 2-es H. Tübingen, 1807, S. 303.

³ Philosophy of art by F. W. J. v. Schelling. London, 1845.

Шеллинга Иост предполагает, что в основе этого перевода лежат рукописные копии лекций Шеллинга⁴. Это свидетельствует о степени их распространения и интереса к ним.

Для творчества Шеллинга характерно, что он больше влиял устной речью, чем пером, и от его философских произведений нельзя получить того впечатления, какое производила его личность во вдохновенных лекциях и оживленных беседах. К интересующему нас периоду можно отнести следующие слова Энгельса, знавшего Шеллинга уже на закате его дней, когда он отдался реакции и «попал в западню веры и несвободы»: «Когда он еще был молод, он был другим. Его ум, находившийся в состоянии брожения, рождал тогда светлые, как образы Паллады, мысли, и некоторые из них сослужили свою службу в позднейшей борьбе... Огонь юности переходил в нем в пламя восторга; богом упоенный пророк, он возвещал наступление нового времени. Вдохновленный снизошедшим на него духом, он сам часто не понимал значения своих слов. Он широко раскрыл двери философствования, и в кельях абстрактной мысли повеяло свежим дыханием природы; теплый весенний луч упал на семь категорий и пробудил в них все дремлющие силы»⁵.

Помимо лекций по философии искусства, распространенных в списках, эстетические взгляды Шеллинга при его жизни были известны по двум напечатанным им произведениям: «Системе трансцендентального идеализма» (1800) (к искусству относится последний, шестой раздел) и мюнхенской речи «Об отношении изобразительных искусств к природе» (1807). Первое произведение пользовалось наибольшей популярностью.

Август Шлегель в своих лекциях всецело придерживался эстетических взглядов Шеллинга, выраженных в «Системе трансцендентального идеализма», дословно приводя соответствующие положения. На эти же шел-

⁴ I. Iost. F. W. I. von Schelling; Bibliographie der Schriften von ihm und über ihn. Bonn, 1927, S. 7.

⁵ К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений. М., 1956, стр. 442.

линговские высказывания ссылаясь его русский последователь в области эстетики Аполлон Григорьев. В своей монографии о Шеллинге⁶ Куно Фишер все шеллинговское учение об искусстве излагает по «Системе трансцендентального идеализма». Не говоря уже о том, однако, что соответствующий отдел об искусстве в этой книге очень краток и схематичен, здесь представлена лишь эстетика Шеллинга раннего периода. В «Системе трансцендентального идеализма» еще чувствуется сильное влияние Канта и Фихте. Основное понятие, на котором построен весь отдел об искусстве, — художественный продукт; это понятие было впоследствии изжито Шеллингом. Самый термин *продуцирование*, взятый из сферы деятельности, характерен для раннего немецкого идеализма.

Другое общеизвестное эстетическое сочинение Шеллинга — его знаменитая академическая речь. Это блестящий доклад, яркий и очень выразительный. Но в научном, методологическом отношении сам Шеллинг расценивал его вовсе не высоко. Его не удовлетворяла популярная форма, которая была ему навязана необходимостью выступления на торжественном заседании. 30 октября 1807 г. Шеллинг писал Шуберту: «Мной закончена одна почти всецело экзотерическая работа — академическая речь *«Об отношении природы и искусства»*. Рассчитана она на смешанную публику»⁷. В своем последнем письме к Гегелю (2 ноября 1807 г.), посылая экземпляр уже отпечатанной речи, Шеллинг писал: «Ты должен оценивать ее так, как следует оценивать речи, произнесенные по поводу какого-либо случая и рассчитанные на широкую публику»⁸.

Таким образом, на первом плане остается публикуемая «Философия искусства». Написание ее относится к среднему, наиболее зрелому периоду философской

⁶ См. К. Фишер. История новой философии. т. VII. Шеллинг, его жизнь, сочинения и учение. СПб., 1905.

⁷ «Aus Schellings Leben in Briefen», 2-er B. Leipzig, 1870, S. 123.

⁸ Там же.

деятельности Шеллинга, когда он от трансцендентального идеализма перешел к философии тождества (1801—1809). Дальнейшая эволюция его учения в сторону «положительной» философии в переработке эстетических его взглядов отражения не нашла. Можно согласиться с Гартманом, заявляющим: «Мы можем только догадываться о тех переменах, которые внес бы Шеллинг, если бы он с точки зрения позднейшей своей системы проредактировал «Философию искусства»; вероятно, усилились бы мифологические и теософские тенденции, что вряд ли можно было бы расценить как достижение»⁹.

Опубликованный сыном Шеллинга текст «Философии искусства» имеет ряд дефектов. Помимо того что этот текст так и не подвергся окончательному авторскому редактированию, «Философия искусства» в текстологическом отношении не есть нечто цельное, а представляет собой сводный текст. Издатель датирует его 1802—1805 гг. Первоначально соответствующий курс был прочитан Шеллингом в 1802—1803 гг. в Иене и затем повторен в Вюрцбурге в 1804 и 1805 гг. Сын Шеллинга по внешнему виду манускрипта определил, что самое начало рукописи принадлежит более позднему времени, и отнес первые 15 параграфов к чтениям в Вюрцбурге; в Иене это начало, по его мнению, читалось иначе. По ряду внутренних признаков можно установить, что опубликованный текст составился из разнородных частей; так, имеется несколько неувязок, например в § 113 говорится: «При рассмотрении живописи уже было отмечено, что природа там, где она достигает наивысшей неразличимости и целокупности... принимает двойную полярность». В опубликованном тексте, однако, такого места не имеется. Макс Адам в специальном исследовании, посвященном тексту «Философии искусства»¹⁰, приходит к следующим выводам. С его точки зрения, весь текст по времени написания

⁹ E. v. Hartmann. Die deutsche Aesthetik seit Kant. Berlin, 1886, S. 28.

¹⁰ M. Adam. Schellings Ienae-Würzburger Vorlesungen über «Philosophie der Kunst». Diss., Leipzig, 1907.

можно разделить на три части. Первая часть (§ 1—15) — самого позднего происхождения и относится ко времени пребывания Шеллинга в Вюрцбурге. Ряд выражений и формулировок находится в соответствии с «Системой общей философии», написанной в 1804 г.: § 1 соответствует § 7; § 2 — § 43; § 3 — § 24; § 4 — § 25; § 5 — § 13. Среднюю часть «Философии искусства» (до конструирования пластики) следует датировать 1802 г. (хотя отдел о мифологии Адам склонен относить к предшествующим годам)¹¹. Третья часть внешне отличается от первых двух: в ней материал не распределен на параграфы и не соблюдается трихотомии при оперировании с потенциями. Самый слог, по мнению Адама, напоминает «Систему трансцендентального идеализма». Известно, что до 1802 г. Шеллинг прочел ряд курсов по эстетике (в списке лекций Шеллинга у Кунно Финпера указаны лекции по эстетике, прочитанные зимой 1799/1800 г., 1800/01 г. и летом 1801 г.).

Адам предполагает, что Шеллинг, не успев заново переработать отдел об искусстве слова, воспользовался в 1802 и 1803 гг. для своих чтений старой рукописью. Впрочем, он допускает отдельные вставки; так, по его мнению, Шеллинг включил новую лекцию о Кальдероне¹².

С утверждением Адама, что последний отдел «Философии искусства» восходит к старым лекциям эпохи «Системы трансцендентального идеализма», нельзя согласиться. Спора нет, к 1802 и следующим годам Шеллинг изжил далеко не все элементы системы трансцендентального идеализма; на многих страницах его писа-

¹¹ M. Adam. Schellings Ienaer-Würzbürger Vorlesungen über «Philosophie der Kunst», Diss., S. 7. Этот отдел сохранил свое значение и в последующей теологической его переработке; Энгельс свидетельствует о философии мифологии, читанной Шеллингом в 1841—1842 гг.: «Эта часть лекций была, между прочим, значительно лучше всех остальных, и кое-что высказанное в ней, если освободить эти высказывания от общего мистического искажающего способа рассмотрения, могло бы быть приемлемо и для тех, кто рассматривает эти фазы развития сознания со свободной, чисто человеческой точки зрения» (Р. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений, стр. 433).

¹² Adam. Schellings Ienaer-Würzbürger Vorlesungen, S. 3—5.

ний начала XIX в. можно обнаружить остатки идеалистической системы в духе Канта и Фихте. Их Адам выявляет с бесплорностью. Совершенно очевидно, что в системе тождества нет логического места идее превосходства искусства над всеми другими областями человеческой мысли и деятельности. Это старая кантовская идея, согласно которой эстетика объединяет и венчает теоретический разум с практическим. Шеллинг пишет в «Философии искусства»: «Истине соответствует необходимость, добру — свобода. Наше объяснение прекрасного, по которому оно есть воссоединение (*Ineinsbildung*) реального и идеального, заключает также и следующее: красота есть неразличимость свободы и необходимости». В противоречии с этим выделением прекрасного находится основное положение, соответствующее исходной позиции философии тождества, что философия «воспроизводит абсолютное в первообразе, а искусство — в отображении», ибо с этой точки зрения искусство занимает подчиненное место в отношении философии. Шеллингу нельзя было отказаться от первого утверждения в силу того, что он «не мог оценить ниже искусство, не мог свергнуть искусство с престола, на который он однажды его возвел: это противоречило бы гармонически-эстетическому принципу его философии»¹³. Но это не значит, что соответствующие места и страницы написаны Шеллингом в более раннюю пору. Ведь как раз цитированные строки относятся к началу «Философии искусства», т. е. к наиболее поздней составной части этого произведения. К концу «Философии искусства» Шеллинг изменил форму изложения: мы не находим у него деления на параграфы. Это могло зависеть от внутренних причин и не дает права разрывать текст на две столь далекие в хронологическом отношении части. Стиль «Философии искусства» в целом двойится. Шеллинг заставлял себя быть схематичным наподобие Спинозы, который влиял

¹³ *Adam. Schellings Ienaer-Würzburger Vorlesungen*, S. 10—11. На это же противоречие указывает вслед за Лотце Беата Бервин (*B. Berwin. Das Unendlichkeitsproblem in Schellings Aesthetik*. Berlin, 1913, S. 20).

на него в этот период; Шеллинг хотел втиснуть свое изложение в последовательность ряда теорем с приведением всякий раз строгого их доказательства. Но он был поэтом не в меньшей степени, нежели философом. Принятая форма изложения часто не могла вместить полета его фантазии, так что он сплошь и рядом отступает от схемы, прибегая к вставкам и отступлениям; если к концу он вовсе бросает форму изложения «*poete geometrico*», этому не приходится удивляться. К тому же в качестве доказательства того, что последняя часть «Философии искусства» не есть воспроизведение более ранней рукописи, можно привести чисто фактическое соображение. Шеллинг не знал испанского языка и познакомился с творчеством Кальдерона лишь по переводу А. Шлегеля, появившемуся в 1803 г. Адам это учел и считает, что анализ Кальдерона есть позднейшая вставка Шеллинга. Но дело в том, что как раз разбор Кальдерона никоим образом нельзя рассматривать как инородную вставку; творчество Кальдерона является для Шеллинга моментом в развитии новоевропейской драмы вообще, он сопоставляет с Кальдероном Гёте и Шекспира; Кальдерон фигурирует и в заключительном чтении. Таким образом, весь отдел о новом драматическом искусстве пришлось бы считать вставкой, для чего нет никаких данных, если не исходить из предвзятой точки зрения.

Переписка Шеллинга с А. Шлегелем за 1802—1803 гг. показывает, что Шеллинг именно в это время задумал и реализовал в виде лекций систему философии искусства. В связи с заново поставленной Шеллингом задачей нет оснований предполагать, что он механически использовал старые записи и лекции. Приступая к курсу эстетики осенью 1802 г., Шеллинг так писал А. Шлегелю: «Отчасти на зло здешнему обществу, отчасти по собственной потребности разработать свою философию в этом направлении и заимствовать для нее из этой области более высокие формы я решился выступить предстоящей зимой с чтениями по эстетике. Позвольте сказать вам несколько слов о той идее, которую я намерен разработать. Я целиком отказываюсь от мысли дать теорию искусств, ибо послед-

няя более или менее имеет к философии лишь подчиненное отношение и с определенной стороны необходимо должна — со спекулятивной точки зрения — быть эмпиричной. Существуют действительные, или эмпирические, вещи, соответственно чему существует реальное, или эмпирическое, искусство, которое есть предмет *теории*, но как есть предметы умозрительные, вещи *сами по себе*, так есть и *искусство само по себе*. Эмпирическое искусство — лишь проявление этого искусства; *искусство само по себе* и есть то, посредством чего устанавливается связь *философии с искусством*. Из этого вы легко усмотрите, что в таком смысле моя философия искусства есть скорее философия универсума, нежели теория искусства, поскольку последнее есть нечто *особенное* — философия искусства принадлежит только сфере высшей рефлексии искусства; в философии искусства ни в какой мере нет речи об эмпирическом искусстве, но лишь о корнях искусства, каковы они в абсолютном, так что искусство всецело рассматривается с мистической стороны.

Я буду выводить (*ableiten*) не столько искусство, сколько Единое и Все (*Ein und Alles*) в форме и образе искусства. Легко понять, что универсум, пребывая в абсолютном в качестве органического целого, так же пребывает в нем и как художественное целое и произведение искусства. Музыка, словесность, живопись — все искусства, как и искусство вообще, имеют свое *по-себе-бытие* в абсолютном.

Что касается формы, то и здесь я буду следовать схеме, которая служила мне путеводной нитью общей умозрительной философии во всей ее сложной проблематике. Эта схема кажется наиболее пригодной, чтобы выявить Все во Всем. И здесь я представляю первое и абсолютное единство раздельно в двух фокусах *реальной* противоположности изобразительного и словесного искусства (из которых первое соответствует реальному, второе — идеальному началу); в каждом же единстве в себе проанализирую *идеальную* противоположность античного и нового искусства. Эта противоположность в свою очередь есть противоположность реального и идеального. Таким путем я хочу все сопоставить, а

идею каждого отдельного искусства рассмотреть в ее сущности, как нечто абсолютное»¹⁴.

Из этой программы видно, какие задачи ставил себе Шеллинг в курсе по философии искусства.

Переписка Шеллинга с А. Шлегелем интересна и с другой точки зрения, освещая вопрос о влияниях, испытанных автором «Философии искусства». Условия, в которых работал как сам Шеллинг, так и другие критики и мыслители того времени, были таковы, что каждый с жадностью впитывал в себя новые точки зрения и опыт современного искусства. Лекторы, не задумываясь, включали в свои курсы последние высказывания своих сотоварищей, так что можно говорить о своеобразном коллективном творчестве ряда представителей романтической школы.

А. Шлегель с 1801 г. читал в Берлине лекции об изящной литературе и искусстве, которые в первой своей части заключали курс эстетики. Шеллинг очень интересовался чтением своего друга. 3 сентября 1802 г. он писал в вышецитированном письме А. Шлегелю в Берлин: «Я бы вам был очень признателен, если бы вы за мой счет заказали переписать вашу рукопись и прислали ее сюда к середине будущего месяца или если бы вы до этого срока передали мне ее, чтобы здесь снять копию.

Надеюсь, что, может быть, некоторые из моих идей были вам полезны или, возможно, окажутся для вас более полезными, когда я подробнее разовью свои мысли по этому предмету; и я без опасения с благодарностью использую ваши идеи в той мере, в какой это допускает моя способность усвоения (Assimilationsvermögen). Также я надеюсь, что вы по отношению ко мне не примете в соображение при таком расчете те идеи, до которых я могу дойти самостоятельно,— как то, что Эврипид стоит неизмеримо низко по сравнению с Софоклом и Эсхилом»¹⁵. А. Шлегель исполнил просьбу Шеллинга и в течение того же месяца текст его чтений был переслан в Иену; в связи с этим Шеллинг

¹⁴ «Aus Schellings Leben», I, S. 397—398.

¹⁵ Там же, S. 398.

писал А. Шлегелю 4 октября: «Ваша тетрадь по эстетике доставляет мне бесконечную радость; чтение ее приводит меня в восторг. Одну часть я действительно закажу переписать целиком, другую часть я прочитаю с пером в руке»¹⁶. В письме от 8 октября Шлегель со своей стороны выразил удовольствие по поводу того, что тетрадь оказалась небезынтeресной для Шеллинга¹⁷.

Что же заинтересовало Шеллинга в чтении А. Шлегеля и как он сам относился к собственным лекциям и соответствующим записям? 21 октября Шеллинг писал А. Шлегелю: «В ваших чтениях по искусствоведению я восхищался прежде всего чистыми и объективными чертами, благодаря которым вы выразили столько идей как бы в общезначимой форме и для рефлексии; особенно высокая точка зрения чувствуется во всем, что вы говорите об архитектуре.— Так как эта область всегда представляла для меня особый интерес и я обдумывал это для себя, то я очень порадовался совпадению [наших идей] хотя бы издали. Относительно выведения греческих форм из аналогии с постройкой с помощью стволов деревьев я совершенно с вами согласен, с той оговоркой, что мне не представляется возможным брать эту дедукцию в таком эмпирическом смысле, как вы это делаете... Откровенно говоря, менее всего удовлетворяет меня то, что вы читали о поэзии. В связи с этим я вновь укрепился в своем мнении о бессознательной поэтической деятельности (*dem bewußtlosen Antheil an der Poesie*). С вашими принципами вы не можете понять и конструировать ни одно из ваших собственных произведений... Мне кажется, что многое относится скорее к риторике, нежели к поэтике»¹⁸. О своих собственных чтениях Шеллинг писал 1 ноября: «Я уже начал свои чтения по философии искусства и, вероятно, с вашего разрешения пошлю вам копию первого введения, чтобы ознакомить вас со своим планом»¹⁹. 29 ноября он писал: «Пискиув начать

¹⁶ «Aus Schellings Leben», I, S. 409.

¹⁷ Там же, стр. 419.

¹⁸ Там же, стр. 428.

¹⁹ Там же, стр. 430.

свои чтения по эстетике, я теперь испытываю бесконечное удовлетворение; лекции дают мне большой запас мыслей. До сих пор большей частью я был занят мифологией, с которой я начал»²⁰. О своих рукописях Шеллинг так отзывался в письме от 7 января 1803 г.: «В настоящее время я вновь отсрочиваю пересылку своих вступительных чтений по эстетике. Вследствие своего общего характера они не могут дать отчетливой картины моего метода; лучше, с вашего позволения, я перешлю вам в качестве образца своих чтений лекцию о музыке; ближайший же свободный вечер я употреблю для переписки начисто»²¹. Наконец, 21 января Шеллинг писал: «Имея намерение переслать вам несколько листов своих чтений, я снова колеблюсь, делать ли это? Вас, вероятно, возмутит варварская форма, и едва ли мне позволительно просить вас не обращать на нее внимания и держаться самого содержания: вскрыть что-нибудь и в области самого содержания очень трудно. Когда приходится читать ежедневно, успеваешь только делать наброски и намечать самое основное, привести же в законченный вид ничего нельзя, а кроме того, для моей цели догматическая форма наиболее удобна. Поэтому примите прилагаемые листы только в доказательство доброго желания хоть как-нибудь ответить на присылку вашей поучительной рукописи»²².

Приведенные выдержки очень показательны для выяснения того, как складывались в ту эпоху те или иные теории. Вопрос о соотношении влияний и самостоятельности осложняется наличием своеобразной дружеской атмосферы бесед и переписки, при которой иногда невозможно бывает вскрыть, кто первый подал новую мысль. Некоторые теории романтиков зарождались в головах различных людей одновременно; авторы находили поддержку друг у друга.

В связи с вышеприведенным становятся понятными те оговорки, с которыми сын Шеллинга опубликовал

²⁰ «Aus Schellings Leben», I, S. 432.

²¹ Там же, стр. 438.

²² Там же, стр. 446.

рукопись «Философии искусства»; он отмечает, то Шеллинг широко использовал теоретическую литературу (Шиллера, Гёте и А. Шлегеля) и поэтому не мог считать свою рукопись вполне самостоятельной. Лобопытно также в этом отношении исключение одного отдела из рукописи Шеллинга при печатании и соответствующая мотивировка; издатель пишет, публикуя отдел «Лирики»: «Дальнейшие рассуждения о стихосложении, стопосложении, применении ритмического стихосложения к новейшим языкам, о новом строении стиха (о рифмах и т. д.) здесь опускаются, как не содержащие в себе ничего оригинального и частично состоящие только из намеков, тем более что автор, развивая эти рассуждения, сам указывает, что он в своих объяснениях главным образом опирался на известных авторов (А. Шлегеля, Морица)».

Если общеполософская часть важна постольку, поскольку она выявляет своеобразие общеполософского метода Шеллинга, то более высокий уровень конкретности отличает особенную часть, трактовующую об отдельных искусствах. Но к этой части следует подходить дифференцированно, различая те места, где автор следовал за мнением отдельных теоретиков, не имея собственного опыта, и те, где он опирался на собственные наблюдения и знакомство с отдельными областями искусства.

Музыки конкретно Шеллинг не знал вовсе; из ближайших его друзей-писателей никто не был знаком с произведениями Баха, Моцарта; исключение составляет, может быть, один Новалис. Интерес к музыке у Шеллинга умозрительный, он видит ее сквозь призму исторических и теоретических концепций²³. В своих построениях в области музыки Шеллинг главным образом опирается на «Музыкальный словарь» Ж.-Ж. Руссо.

В области живописи у Шеллинга был собственный опыт. Он непосредственно общался с художниками. Во время своего шестинедельного пребывания в Дрез-

²³ W. Buddecke. Schellings Metaphysik der Musik in ihrem systematischen Zusammenhang, Vorge stellt. Diss., Jena, 1914.

дене, осенью 1798 г., он обычно встречался со Шлегелями и И. Д. Грисом в картинной галерее: Шлегели были там, как дома.

В области архитектуры Шеллинг знал готику и интересовался ею; он считал готику непосредственным подражанием растительному миру и делал вывод о германском ее происхождении. Единственный теоретик, на которого опирается Шеллинг, — Витрувий. В области скульптуры для Шеллинга существует только греко-римская пластика. В своих выводах относительно последней он исходит из Винкельмана.

Брейе, давший наиболее обстоятельную сводку по вопросу об ориентированности Шеллинга в отдельных искусствах, считает, что вкусы Шеллинга в области литературы несамостоятельны²⁴. Этому следует, пожалуй, противопоставить слова самого Шеллинга в письме к А. Шлегелю от 29 ноября 1802 г., свидетельствующие о глубоком удовлетворении, которое он испытывал, занявшись искусством в связи со своими лекциями по эстетике. Шеллинг пишет: «Мне выпало счастье: чтение и изучение в особенности античных поэтов стало моим профессиональным занятием»²⁵.

Две лекции из «Философии искусства» Шеллинг опубликовал особо. Во втором томе (третий выпуск) «Критического журнала» за 1803 г. он напечатал статью «О Данте в философском отношении». Свою вступительную лекцию по эстетике он включил в курс «О методе академического изучения» (где она стоит 14-й), изданный в 1803 г. Поэтому уже в первом издании обе лекции были изъяты из «Философии искусства», как напечатанные в другом месте. Перевод статьи о Данте мы даем в приложении; степень самостоятельной обработки, которую она получила при публикации, не дает возможности механически перенести ее обратно в текст «Философии искусства». Иначе мы поступили со вступительной лекцией, ибо ее изъятие слишком сильно деформировало бы общую композицию

²⁴ E. Bréhier. Schelling. Paris, 1912, p. 127.

²⁵ «Aus Schellings Leben», S. 432.

книги (она начиналась бы с полуслова). Равным образом мы включили некоторые части текста, выпавшие в немецких изданиях ввиду их совпадения с 8-й лекцией «О методе академического изучения». Все указания на этот счет читатель найдет в примечаниях.

В заключение я должен выразить благодарность за многие ценные указания В. П. Зубову, просмотревшему весь текст.

П. С. Попов

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ШЕЛЛИНГА И НЕМЕЦКИЙ РОМАНТИЗМ

Поскольку об истории возникновения и составе «Философии искусства» Шеллинга исчерпывающим образом сказано в статье покойного профессора П. С. Попова, мы не будем касаться данного вопроса. Нам хотелось только еще раз напомнить, что содержание этой работы было хорошо известно немецкой интеллигенции на рубеже XVIII—XIX вв., т. е. почти в самый разгар романтического движения в Германии. Труд Шеллинга составляет определенную часть этого движения и вместе с тем является целым этапом в развитии немецкой классической эстетики от Капта до Гегеля. Общеизвестно влияние Шеллинга на эволюцию искусства и литературы, а также эстетической мысли Франции, Англии, России и других стран. Благодаря всем этим обстоятельствам советскому читателю будет небезынтересно ознакомиться с важнейшим трудом немецкого мыслителя.

В своих исследованиях Шеллинг опирается на национальные философско-эстетические традиции, в особенности же на доктрины Капта, Шиллера и Фихте. Так, он усваивает и пересматривает каптланский принцип автономии эстетического, тезис Фихте о том, что эстетическое «делает трансцендентальную точку зрения общей»; он полностью приемлет концепцию возвышенного Капта — Шиллера, а в рассуждениях о различии античного и современного искусства исходит из

шиллеровской концепции наивной и сентиментальной поэзии. В конце концов переход Шеллинга от субъективно-идеалистической философии Фихте к объективному идеализму произошел под заметным воздействием Шиллера.

Будучи идейным вождем раннего немецкого романтизма, Шеллинг и сам испытал в свою очередь влияние других его представителей, прежде всего братьев Шлегелей; об этой стороне дела читателя может информировать та же статья П. С. Попова. Известно, что немалую долю фигурирующего в «Философии искусства» конкретно-исторического материала Шеллинг прямо заимствовал из сочинений своих товарищей по неенскому кружку. Поэтому необходимо прежде всего сказать несколько слов о последнем.

Романтическое движение в Германии, равно как и в других странах, началось в сфере литературы. Затем оно захватило и другие виды искусства: музыку (Вебер, Шуберт, Шуман) и живопись (Рунге, Фридрих, Корнелиус). Романтизм получил развитие в философии (Шеллинг), политической экономии (А. Мюллер), филологии (братья Гримм), теологии (Шлейермахер) и т. д.

Дать однозначную формулу романтизма нелегко. Под его знаменем были объединены различные идеологические направления, что делало это идейное движение противоречивым. Вместе с тем с течением времени романтизм претерпел значительную эволюцию. Сам термин «романтизм» употреблялся в различных смыслах. Так, в эпоху Просвещения «романтическое» означало все, что относится к типу рыцарского романа. Ф. Шлегель под этим термином подразумевал новую поэзию в противоположность классической, античной. Новалис «романтическое» отождествляет с поэтическим вообще.

Немецкий романтизм как идеологическое явление складывается в середине 90-х годов XVIII в., т. е. после крушения яacobинской диктатуры, и является своеобразным отголоском французской революции. Было бы упрощением сводить романтизм только к феодально-аристократической реакции на французские

события. Дело в том, что на первых порах романтики не были враждебно настроены к тому, что происходило в Париже. Это относится к Ф. Шлегелю, Л. Тику и даже к Гёрресу, известному автору «Христианской мистики».

Но характерно то, что романтики с самого начала отрицательно относились к немецкой буржуазии, к ее укладу жизни и мировоззрению. Это нашло свое выражение в их оппозиции к идеологии Просвещения (в особенности позднего). Романтики критиковали беспочвенный оптимизм поздних немецких просветителей, их плоский рационализм в этике, эстетике и искусстве. Они считали, что просветительская идеология не способна объяснить современную эпоху.

Слабость просветительской идеологии поняли еще сторонники «бури и натиска». Они подметили ее беспомощность постичь усложнившуюся историческую действительность. Однако нет оснований видеть в «штирмерах» непосредственных предшественников романтизма. «Буря и натиск» — это движение, возникшее на волне революционного подъема, романтизм — явление послереволюционное. Романтики уже имели возможность проверить первые результаты революции. Наблюдая за поведением буржуазии до и после революции, они постепенно приходили к пессимистическим выводам. Разгул эгоизма, коммерческий ажиотаж, упадок гражданских идеалов — все это не могло ускользнуть от их взора. В особенности ярко проявилась ограниченность буржуазии в Германии, где бюргерство отличалось убожеством, склопностью к компромиссам, трусостью, неспособностью вести борьбу с феодальными устоями. Романтики решительно выступили с критикой филистерства, бюргерской морали, эстетики и искусства немецкой буржуазии. Они подвергли критике прежде всего морально-правовые нормы, регулирующие семейно-брачные отношения, а также бюргерские представления о любви. Они требовали полного равноправия женщины, абсолютной свободы в любовных отношениях. Эти требования могли бы стать подлинно прогрессивными, если бы они вследствие романтического субъективизма не вылились во фривольность, в сво-

его рода эротический мистицизм (ср. «Люцинду» Ф. Шлегеля и письма Шлейермахера об этом произведении).

Романтики шли дальше: они стремились отвергнуть все моральные и правовые нормы, регулирующие жизнь общества. Острые романтического субъективизма направлялось против морали долга Канта — Фихте, а в конечном счете против морали долга вообще. Моральный субъективизм и анархизм романтиков, выразившиеся в стремлении отвергнуть все нормы общежития, с самого начала были лишены конструктивного содержания.

Наряду с критикой бюргерской морали долга романтики подвергли основательному критическому разбору просветительский принцип пользы. В нем они увидели враждебные человеку тенденции, разрушающие цельность личности. Человек, занятый каким-либо практическим делом, с точки зрения романтиков, несвободен, подчинен внешним по отношению к индивиду целям. Всякое участие в практической деятельности, согласно их воззрениям, уродует человека, так как эта деятельность проходит в условиях разделения труда. Отсюда апология праздности и квиетизма. Нетрудно увидеть в такого рода критических выпадах романтиков антикапиталистические тенденции. Шиллер и Гёте также критиковали капиталистическое разделение труда. Однако они не теряли исторической перспективы, не отрицали исторического прогресса, хотя и видели его противоречия. Романтики же критиковали капитализм с позиций прошлых эпох, становились на путь реакционного утопизма. Разочарование в капиталистическом прогрессе, в результатах революции привело романтиков к идеализации отживших эпох — начального этапа капитализма или средневековья вообще. Остатки золотого века романтики видят в современной аристократии и католической церкви.

При этом, однако, они вовсе не полагали, что надлежит в буквальном смысле слова возвратиться к средневековью. Объективно романтики ратовали за «прусский путь» развития Германии. Отсюда должно быть понятно, почему в своей философии истории они от-

ставили принцип «органического» развития общества, без скачков (в этом пункте, как известно, разошлись Шеллинг и Гегель).

Романтизм как самостоятельное идеологическое движение оформляется с 1799 г. (падение Директории и начало Консульства Наполеона). В кружок иенских романтиков входят Вакенродер, Тик, Ф. Шлегель, Новалис, которые издают журнал «Атенеум», к ним примыкает теолог Шлейермахер.

Опираясь на философию Канта, Фихте и Шеллинга, романтики создали свою эстетическую концепцию. Они решительно выступили против эстетических принципов классицизма и Просвещения. Они отвергли тезис просветителей об искусстве как воспроизведении жизни и мысль классицистов о существовании непреодолимых границ между жанрами искусства. Назначение романтической поэзии, согласно Ф. Шлегелю, «состоит не только в том, чтобы заново объединить все обособленные виды поэзии и привести в соприкосновение поэзию с философией и риторикой. Она стремится и должна то смешивать, то растворять друг в друге поэзию и прозу, гениальность и критику, искусственную поэзию и поэзию природы. Она должна придать поэзии жизненность и дух общительности, а жизни и обществу придать поэтический характер. Она должна превратить остроумие в поэзию, насытить искусство серьезным познавательным содержанием и внести в него юмористическое одушевление»¹. По словам Ф. Шлегеля, поэзия «основным своим законом признает произвол поэта»². Не ограничиваясь смешением всех жанров искусства, она стремится уничтожить грань между искусством и жизнью. Эстетические категории уже больше не выступают как отражение последней, а мыслятся в качестве ее конструктивных сил. Магическая сила творческой субъективности, по мнению романтиков, должна упразднить прозу мира. Как видим, романтики заимствовали из классической

¹ «Литературная теория немецкого романтизма». Под ред. Н. Я. Берковского. Л., 1934, стр. 172—173.

² Там же, стр. 173.

философии положение об активности субъекта в познании и оформлении материала действительности, превратив эту активность в самоцель. Выдвинув принцип возвышения над жизненным материалом, романтики «снимают» всякую предметность. Всемогущая субъективность, по их мнению, является главным принципом философии, искусства и жизни. Такое отношение к действительности романтики называли «романтической иронией».

Романтическая ирония покоится на принципах субъективно-идеалистической философии Фихте. Если предполагается, что все существует только благодаря Я и может снова быть им упразднено, то ничто не ценно само по себе, а имеет значение лишь как порожденное субъективностью. Все существующее выступает как простая *видимость*, к которой и не стоит серьезно относиться. «В иронии,— говорит Ф. Шлегель,— все должно быть шуткой, и все должно быть всерьез, все простодушно-откровенным и все глубоко-притворным. Она возникает, когда соединяются чутье к искусству жизни и научный дух, когда совпадают друг с другом и законченная философия природы, и законченная философия искусства. В ней содержится и она вызывает в нас чувство неразрешимого противоречия между безусловным и обусловленным, чувство невозможности и необходимости всей полноты высказыванья. Она есть самая свободная из всех вольностей, так как благодаря ей человек способен возвыситься над самим собой, и в то же время ей присуща веческая закономерность, так как она безусловно необходима»³. Вот эта ирония, по мнению романтиков, и должна преодолеть капиталистическую прозу. Но красочное покрывало поэтической субъективности лишь маскирует все уродливое, дурное и низкое. Романтическая сверхактивность на поверку оказывается выражением глубочайшей созерцательности.

Капитуляция перед действительностью у романтиков принимала форму сознательного противопоставления искусства жизни. Так, Новалис призывает уйти в

³ «Литературная теория немецкого романтизма», стр. 176.

«мир искусства». «Кто несчастлив в сегодняшнем мире, кто не находит того, что ищет, пусть уйдет в мир книг и искусства, в мир природы — это вечное единство древности и современности, пусть живет в этой гонимой церкви лучшего мира. Возлюбленную и друга, отечество и бога обретет он в них»⁴. В другом месте он заявляет: «Поэзия на деле есть абсолютно-реальное. Это средоточие моей философии. Чем больше поэзии, тем ближе к действительности»⁵.

Просветители и немецкие классики выступали под знаменем разума. Романтики, напротив, проповедают культ безотчетного, бессознательного, иррационального. Новалис противопоставляет поэзию науке. «Поэт,— говорит он,— постигает природу лучше, нежели разум ученого»⁶. «Законы воображения» Новалис также противопоставляет «законам логики». Само поэтическое творчество мыслится романтиками как алогичный процесс. «Поэт,— заявляет Новалис,— воистину творит в беспомыслии... Художник превратился в бессознательное орудие, в бессознательную принадлежность высшей силы»⁷. Эстетическое чувство сближается романтиками с чувством мистического. «Я,— говорит Вакенродер,— сравниваю наслаждение благороднейшими произведениями искусства с молитвой»⁸. В тесной связи с иррационалистической трактовкой творческого процесса находится романтический культ «божественной гениальности». Иронически-аристократический гений смотрит сверху вниз на всех других людей, объявляя их плоскими и ограниченными, поскольку они не отмечены печатью гения. «Таков общий смысл этой гениальной, божественной иронии как той концентрации «я» в себе,— говорит Гегель,— для которой распались все узлы и которая может жить лишь в блаженном состоянии наслаждения собою. Эту иронию изобрел господин Фридрих фон Шлегель, и многие другие

⁴ «Литературная теория немецкого романтизма», стр. 127.

⁵ Там же, стр. 121.

⁶ Там же.

⁷ Там же, стр. 122—123.

⁸ Там же, стр. 149.

болтали вслед за ним о ней или болтают о ней вновь теперь»⁹.

Романтическое мирозерцание достаточно полно выражено в творчестве Новалиса. В своих «Гимнах к ночи» он противопоставляет ночь дню, свету и жизни, воспевая все темно-загадочное, бессознательное, инстинктивное, стихийное, безотчетное. Ночь и день приобретают у Новалиса значение философских символов. Просветительскому культу разума, вере в торжество света над тьмой, жизни над смертью романтик противопоставляет тьму, иррациональное, смерть. В пятом гимне Новалис полемизирует с «языческим» стихотворением Шиллера «Боги Греции». Жизнелюбие греков, доказывает он, исчезает под натиском смерти. Лишь христианство открывает путь к вечности и тем самым побеждает смерть. В основе творчества Новалиса лежит спиритуалистическое мировоззрение, сформулированное им под влиянием Шеллинга в его «Фрагментах», где он, например, заявляет следующее: «Особого рода души, населяющие деревья, ландшафты, камни, картины. Ландшафт нужно рассматривать как дриаду и орeadу. Ландшафт нужно ощущать как тело. Ландшафт есть идеальное тело для особого рода души»¹⁰.

Политическую программу реакционного романтизма Новалис сформулировал в книге «Христианство и Европа» (1799): Европа должна объединиться в универсальном государстве, и это государство следует построить по типу средневековья. Средневековье для Новалиса являет картину гармонического объединения человечества. Конечный вывод Новалиса гласит: «Только религия может возродить Европу».

Историческому субъективизму романтиков соответствует их эстетический релятивизм. Просветители исходили из устойчивого эстетического идеала. Романтики же возводят принцип универсальной терпимости. Для них все формы и все периоды искусства приобретают одинаковое значение. Эту мысль наиболее резко сформулировал Вакенродер. Имея в виду романтичес-

⁹ Гегель. Сочинения, т. XII, книга первая. М., 1938, стр. 70.

¹⁰ «Литературная теория немецкого романтизма», стр. 126.

ского ценителя изящного, он пишет: «Готический собор столь же ему приятен, как и храм греков; грубая воинственная музыка дикарей для него столь же благозвучна, как и искусное хоровое пение»¹¹.

Романтики в своей критике идеологии Просвещения в ряде пунктов были правы. Они раскрыли абстрактный, формальный характер буржуазной демократии, показали, что лозунги «братства», «равенства», «справедливости» являются абстракциями, скрывающими противоречия между трудом и капиталом. Они обнаружили противоречия буржуазной цивилизации, указали на враждебный человеку характер буржуазных отчуждений. В области эстетики они поставили проблему историзма, национального своеобразия искусства. Заслуживает внимания их попытка преодолеть просветительский догматизм в интерпретации эстетических категорий. Много сделали они в смысле обогащения искусства новыми изобразительно-выразительными средствами. Однако в целом эстетика романтизма не могла стать основой такого искусства, которое действительно оказалось бы способным дать всестороннюю картину мира.

У Шеллинга социально-политическая и эстетическая программа романтизма нашла наиболее систематизированное и обобщенное выражение.

Как и другие романтики, Шеллинг в молодости увлекался Французской революцией. Вместе с Гельдерлином и Гегелем он сажал «дерево свободы» в бытность студентом Тюбингенского богословского института. Как и другие романтики, Шеллинг вскоре разочаровался в революции и пришел к возвеличиванию германского реакционного государства и церкви. В 40-х годах он был приглашен в Берлинский университет для борьбы с левыми гегельянцами. Его имя становится символом политической и идеологической реакции.

Наиболее плодотворным в деятельности Шеллинга был период, когда он создал «натурфилософию». Используя естественнонаучные открытия конца XVIII в.,

¹¹ «Литературная теория немецкого романтизма», стр. 154.

он в своей «Философии природы» формулирует мысль о том, что бессознательно-духовная природа благодаря наличию динамических противоположностей развивается по определенным ступеням, на одной из которых появляются человек и его сознание. Это положение было направлено против субъективно-идеалистической философии Фихте, которой Шеллинг первоначально увлекался. Заслуга Шеллинга состояла в том, что он создал учение о диалектическом развитии природы, хотя его диалектика была объективно-идеалистической.

Шеллинг полагал, что вслед за вопросом о возникновении сознания следует поставить вопрос о том, как сознание («интеллигенция») становится объектом, который существует вне субъекта и с которым согласуется представление последнего. Эту проблему философ исследует в «Системе трансцендентального идеализма» (1800). Здесь рассматриваются различные ступени развития сознания. Особое внимание уделяется «интеллектуальной интуиции». Последняя представляет собой не что иное, как непосредственное созерцание разумом своего предмета. Интеллектуальная интуиция родственна эстетическому созерцанию, при этом способность к ней — удел не всех, а лишь одаренных умов. Так у Шеллинга возникает эзотерическая теория познания, которая проникнута характерным для романтиков аристократизмом.

На данной стадии философского развития Шеллинг разрабатывает основные эстетические проблемы. Этому посвящены «Система трансцендентального идеализма», «Философия искусства» и мюнхенская речь «Об отношении изобразительных искусств к природе» (1807).

Анализируя эстетические идеи Шеллинга, обычно ссылаются на «Систему трансцендентального идеализма» и речь в Мюнхене. Иногда привлекают лекции «О методе академического изучения». Дело в том, что именно эти труды были опубликованы при жизни Шеллинга и главные идеи философа нашли здесь воплощение. «Философия искусства», как правило, не рассматривается. А между тем в этом труде есть новые моменты.

Обратимся прежде всего к «Системе трансцендентального идеализма» и к речи «Об отношении изобразительных искусств к природе».

Искусство Шеллинг рассматривает с точки зрения того, как *Я* может осознавать первоначальную гармонию между объективным и субъективным, т. е. с точки зрения того, как совершается «самосозерцание духа». Последнее, по мнению Шеллинга, возможно лишь в созерцании произведений искусства. Произведение искусства является продуктом гения. Творческая деятельность свободна и в то же время подчинена принуждению, сознательна и бессознательна, преднамеренна и импульсивна. «Наподобие того, как роком именуются та сила, которая осуществляет цели, нами не выставившиеся в нашем свободном поведении, вызывая действия без нашего ведома и даже наперекор нашему желанию, так *гениальностью* зовем мы то непостижимое, что придает объективность осознанному без всякого содействия свободы и даже вопреки последней»¹². Художники, по Шеллингу, творят «безотчетно», «удовлетворяя здесь лишь неотступную потребность своей природы»¹³.

Художественное произведение, созданное по внушению природы, всегда содержит больше того, что художник намеревался высказать, в силу чего сам продукт художественного творчества приобретает характер «чуда», которое, «даже однажды совершившись, должно было бы уверить нас в абсолютной реальности высшего бытия»¹⁴. Из этой особенности творческого гения Шеллинг выводит затем отличительную особенность произведений искусства: «бесконечность бессознательности». Художник вкладывает в свое произведение помимо того, что входило в его замысел, «некую бесконечность», не доступную ни для какого «конечного рассудка». В качестве иллюстрации философ берет греческую мифологию, которая возникла в результате

¹² Ф. Шеллинг. Система трансцендентального идеализма. Л., 1936, стр. 378.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же, стр. 380.

бессознательного народного творчества и в которой все же заключен «неисчерпаемый смысл». То же относится к подлинным художественным произведениям. «Любое из них,— говорит Шеллинг,— словно автору было при- сущее бесконечное количество замыслов, допускает бесконечное количество толкований, причем никогда нельзя сказать, вложена ли эта бесконечность самим художником или раскрывается в произведении, как таковом»¹⁵. Аналогичная мысль была сформулирована Кантом. Шеллинг, как и Кант, старается подчеркнуть многозначность художественного образа. Но в его толковании многозначность превращается в непознаваемость.

Из понятия «бесконечность бессознательности» Шеллинг выводит далее понятие красоты. Красота для него есть выраженная в конечном бесконечность, и она составляет основную особенность искусства. «Последнее не бывает без прекрасного»¹⁶. Красота в искусстве выше природной. В согласии с Кантом и Шиллером Шеллинг отличает создание художника от «произведения ремесел». Произведение искусства — продукт «абсолютно свободного творчества», а ремесленные изделия преследуют ту или иную внешнюю цель. Но в то время как противопоставление искусства и ремесла у Канта и Шиллера трактуется в плане критики капиталистического разделения труда, у Шеллинга оно выступает как стремление противопоставить искусство всем другим видам общественной деятельности человека. Он не без презрения говорит о материальном производстве и «экономически выгодных изобретениях». Он гораздо резче, чем Кант, старается изолировать искусство от практики, политики и морали. «Мы идем здесь гораздо дальше,— говорит Шеллинг,— порывая со всем, что носит морализирующий характер, отвергаем, наконец, связь с наукой...»¹⁷. В плане утверждения иррационализма Шеллинг противопоставляет художественный способ познания научному. Искусство, по его мпе-

¹⁵ Ф. Шеллинг. Система трансцендентального идеализма, стр. 383.

¹⁶ Там же, стр. 384.

¹⁷ Там же, стр. 387.

нию, является прообразом науки. «Наука лишь поспешает за тем, что уже оказалось доступным искусству»¹⁸. В конечном счете Шеллинг делает вывод, что искусство есть «извечный и подлинный органон» философии¹⁹. Науки, по его мнению, родились из поэзии. При этом он указывает на мифологию как посредствующее звено между поэзией и науками. Он полагает, что науки снова «вольются обратно в тот всеобъемлющий океан поэзии, откуда первоначально вышли»²⁰, и в связи с этим формулирует мысль о необходимости создания новой мифологии. Обо всем этом философ более подробно говорит в «Философии искусства».

Для понимания эстетической теории Шеллинга необходимо остановиться на произнесенной им 12 октября 1807 г. в Мюнхенской академии художеств речи «Об отношении изобразительных искусств к природе». Мысль об отношении искусства к природе, отмечает Шеллинг, возникла давно. Однако каждый раз здесь возникало двойное заблуждение. Некоторые полагали, что задача искусства состоит в подражании формам природы. Как идеалист, Шеллинг отклоняет этот материалистический тезис. По его мнению, художник, пожелавший «рабски копировать» природу, «произвел бы на свет одни только личины, а не произведения искусства»²¹. В то же время принцип «идеализации» природы является также несостоятельным. Следовательно, искусство не есть ни воспроизведение природы, ни подражание античным образцам. Гений должен действовать с помощью силы, из которой возникает прообраз. Лишь в этом смысле искусство подражает природе. «Задачу искусства,— говорит Шеллинг,— мы поймем в изображении подлинно сущего»²². Природа характеризуется тем, что каждое ее создание лишь мгновение бывает подлинным совершенством. Напротив,

¹⁸ Ф. Шеллинг. Система трансцендентального идеализма, стр. 387.

¹⁹ Там же, стр. 393.

²⁰ Там же, стр. 394.

²¹ «Литературная теория немецкого романтизма», стр. 298.

²² Там же, стр. 299.

«искусство, запечатлевая сущность в этой ее мгновенности, изымает ее из тока времени, представляет в ее чистой бытийности, жизненной извечности»²³. Искусство, таким образом, представляет собой полное и действительное выражение идей.

«Каждой вещи,— говорит Шеллинг,— противостоит извечное понятие, замышленное бесконечным рассудком»²⁴. Художник сочетает «постижение идеи сверхчувственной красоты с тем, что делает эту идею осязаемой»²⁵. Задача гения «в гармонии мироздания узреть ту высочайшую красоту, которую он обрел в боге». Итак, вся проблема отношения искусства к действительности мистифицируется в духе платоновского учения об идеях.

Вместе с тем Шеллинг в мистифицированной форме выдвигает диалектические догадки. Он упрекает материалистов в том, что они игнорируют принцип действительности, сводя все многообразие природы к протяженности, пространственным отношениям, простой рядоположности форм, взятых изолированно друг от друга. Что речь идет именно об этом, ясно из следующего риторического вопроса и ответа на него: «Взгляните на самые совершенные по красоте формы, что останется от них, если мы отбросим присущий им принцип действительности? Ничего, кроме совершенно несущественных свойств, к которым относятся протяженность и пространственные соотношения»²⁶. Шеллинг требует рассматривать природу как единое целое, как некое действительное и развивающееся начало. Форма, по его мнению, создается не рядоположностью, а «положительной силой», «подводящей многообразие частей под единство понятия, начиная с силы, действующей в кристалле вплоть до того тихого магнетического тока, который все материальные части, входящие в состав человеческого тела, располагает взаимно таким образом, что в них явственными становятся понятие, суще-

²³ «Литературная теория немецкого романтизма», стр. 300.

²⁴ Там же, стр. 297.

²⁵ Там же, стр. 298.

²⁶ Там же, стр. 296.

ственное единство и красота»²⁷. Эти идеи «натурфилософии» произвели сильное впечатление на современников, поскольку в ней был поставлен вопрос о единстве и развитии природы. Но вследствие того что единство и действительность природы объяснились из «понятия», действительная диалектика природы была изуродована. По Шеллингу, «вещи живы одним только понятием, все же остальное в них лишено сущности и лишь тень пустая»²⁸.

В своей речи Шеллинг ставит вопрос о развитии искусства. Это развитие, по его мнению, идет от «пластичности» к «живописности», причем искусство постепенно освобождается от телесного. Так, в греческой пластике духовная сторона находит выражение в теле («древность и мыслила пластически»). В качестве ее основы выступала греческая мифология, создавшая образы богов и определившая тем самым цель искусства. В новое время аналогичную роль играет христианство. Живопись, пользуясь не телесными вещами, а краской и светом, являющимся до известной меры «чем-то духовным», становится преобладающим искусством нового времени. Главное для живописца — изображение духовной красоты. У Микеланджело преобладают «серьезность и глубокая природная сила над душевностью и стремлением к привлекательности»; в работе Корреджо «чувственная душа становится основой красоты», благодаря чему в них выражена грация и чувственная прелесть; со времени Рафаэля «земное вступает в брачный союз с небесным», божественное и человеческое уравниваются; Гвидо Рени становится «подлинным живописцем души». Таким образом, весь процесс развития искусства представляется Шеллингу движением от чувственного к духовному, постепенным возвышением духа над материей. Здесь нетрудно угадать предвосхищение гегелевских категорий «классического» и «романтического» искусства.

Изложенные выше идеи Шеллинга более подробно обосновываются в «Философии искусства».

²⁷ «Литературная теория немецкого романтизма», стр. 296—297.

²⁸ Там же, стр. 300.

«Философия искусства» возникла тогда, когда в философском развитии Шеллинга явно обозначился поворот к религиозно-мистическим идеям, отразившимся в диалоге «Бруно» (1802) и работах «О методе академического изучения» (1803) и «Философия и религия» (1804). Здесь Шеллинг делает попытку согласовать свою философию с христианской религией. Воплощение Христа представляется ему вечной эманацией конечного из бесконечного. Цель христианства, по Шеллингу, состоит в постепенном слиянии религии, философии и искусства. В заключении лекций «О методе академического изучения» (14-я лекция) философ говорит о тесной связи, объединяющей искусство и религию, о невозможности довести религию «до подлинно объективного проявления иначе, чем посредством искусства».

Поворот к религиозному мистицизму нашел отражение в «Философии искусства». Однако в этом произведении сохранились еще многие идеи, которые были сформулированы Шеллингом в ранний период его деятельности, в частности в период его занятий философскими проблемами естествознания.

Исходным пунктом для «Философии искусства» является объективный идеализм. В основе всего сущего лежит абсолютное как чистая индифференция, неразличимое тождество реального и идеального, субъективного и объективного. В абсолютном погашены все различия. По остроумному замечанию Гегеля, абсолют представляется Шеллингу в виде ночи, где, как говорится, все кошки серы.

Шеллинг руководствуется в своих эстетических исследованиях методом «конструирования». С помощью нескольких категорий (идеальное и реальное, субъективное и объективное, бесконечное и конечное, свобода и необходимость и др.) он конструирует идеальную модель мира искусства. Даже Гегель, сам склонный к спекулятивному конструированию, заявил, что, оперируя двумя понятиями («идеальное» и «реальное»), Шеллинг уподобился художнику, который попытался изобразить мир посредством смешения всего-навсего двух красок, имевшихся на его палитре.

Конечно, если бы все содержание «Философии искусства» сводилось к спекулятивным конструкциям, то вряд ли возникла бы необходимость в знакомстве с этим произведением. Но дело обстоит гораздо сложнее. В конструкциях Шеллинга содержатся рациональные догадки, хотя, как правило, они окутаны густым туманом абстракций.

Шеллинг пытается определить место искусства в универсуме и тем самым уяснить его внутреннюю необходимость и метафизический смысл. Искусство — это как бы завершение мирового духа, в нем находят объединение в форме конечного субъективное и объективное, дух и природа, внутреннее и внешнее, сознательное и бессознательное, необходимость и свобода. Как таковое, искусство есть самосозерцание абсолюта.

Из вышесказанного ясно, почему философ выступает как против английской эмпирической эстетики, так и против эстетики классицизма. Замысел Шеллинга состоял в том, чтобы выработанный им при анализе природы метод идеалистической диалектики применить к рассмотрению искусства и тем самым создать новую эстетику (она у него совпадает с общей теорией искусства), которая составила бы завершающее звено философской системы.

Со времени Канта каждый немецкий философ конца XVIII — начала XIX в. считал необходимым завершить свою философскую систему анализом эстетической проблематики. Впоследствии Гегель включает эстетические вопросы в сферу компетенции абсолютного духа. Шеллинг в данном случае следует сложившейся традиции. Он считает искусство важной стороной в жизни общества; в заключительной лекции «О методе академического изучения», он утверждает, что проблемы искусства должен понимать каждый человек. Философия искусства, согласно Шеллингу, призвана разъяснить природу искусства, научить людей правильно его понимать и в своих оценках исходить не из случайных и субъективных критериев, а из глубокого знания его сущности.

Искусство, как и природа, есть нечто целостное. Все виды, роды и жанры искусства, согласно Шеллингу,

внутренне связаны, составляют единое целое, ибо они с разных сторон и своими средствами воспроизводят абсолютное. Но Шеллинг не только рассматривает различные виды и жанры искусства с точки зрения их органической связи между собой. Такую же связь он устанавливает между искусством, философией и моралью. При этом он исходит из кантовской триады идей: красоты, истины и добра. Если истина связана с необходимостью, а добро со свободой, то красота выступает как синтез свободы и необходимости. Шеллинг считает, что между истиной, добром и красотой не может быть того отношения, какое существует между целью и средством. Здесь снова проступает доктрина Канта об автономии эстетического принципа.

Идея целостного рассмотрения всех явлений искусства находится в тесной связи с принципом историзма. Уже Гердер, Шиллер, Гёте высказали мысль о необходимости исторического подхода к искусству. Шеллинг попытался сделать принцип историзма исходным в своем анализе. Замысел философа, однако, не мог быть осуществлен. Дело в том, что в абсолюте Шеллинга нет движения и развития, а следовательно, и времени. А поскольку в системе искусств отражается не что иное, как абсолют, где время перестает существовать, то, естественно, и искусства оказываются в конечном счете изъятыми из времени.

Определение дедуцированной из абсолюта красоты совпадает для Шеллинга с дефиницией искусства. «Красота,— пишет он,— не есть ни только общее или идеальное (оно = истине), ни только реальное (оно проявляется в действовании)... Она есть лишь совершенное взаимопроникновение или воссоединение того и другого. Красота присутствует там, где особенное (реальное) в такой мере соответствует своему понятию, что это последнее, как бесконечное, вступает в конечное и рассматривается *in concreto*. Этим реальное, в котором оно (понятие) проявляется, делается действительно подобным и равным первообразу, идее, где именно это общее и особенное пребывают в абсолютном тождестве»²⁹ (81).

²⁹ Здесь и далее ссылки на «Философию искусства» даны в тексте, цифра в скобках обозначает страницу.

Такое совпадение не случайно. Для Шеллинга область искусства в основном ограничивается воспроизведением прекрасного, поскольку и универсум выступает у него в виде абсолютного произведения искусства, созданного в вечной красоте. Важно отметить, что философ сближает понятия прекрасного и возвышенного. Он прямо заявляет, что между этими категориями есть лишь чисто количественное различие, и приводит много примеров для доказательства их полной нерасторжимости. Это сближение прекрасного и возвышенного симптоматично. Оно свидетельствует о том, что Шеллинг еще очень близок к ренессансным и просветительским теориям, где прекрасное занимает центральное место. Отчасти здесь чувствуется непосредственное влияние античного искусства и античной эстетики.

Резюмируя свои мысли относительно сущности искусства, Шеллинг пишет: «Подлинное конструирование искусства есть представление его форм в качестве форм вещей, каковы они сами по себе или каковы они в абсолютном... универсум построен в боге как вечная красота и как абсолютное произведение искусства; также все вещи, взятые сами по себе или в боге, безусловно прекрасны, а равно и безусловно истинны. Поэтому и формы искусства, коль скоро они суть формы прекрасных вещей, представляют собой формы вещей, каковы они в боге или каковы они сами по себе, и так как всякое конструирование есть представление вещей в абсолютном, то конструирование искусства есть по преимуществу представление его форм, каковы они в абсолютном, и тем самым универсума, как абсолютно-го произведения искусства, таким, как он в вечной красоте построен в боге» (86).

Для Шеллинга характерна мысль о внутренней изоморфности искусства и органической жизни (он особенно энергично проводит ее в процессе анализа живописи, скульптуры и архитектуры). Разум, по Шеллингу, непосредственно объективируется в организме. То же происходит и в процессе художественного творчества. Ведь гений творит подобно природе. В сущности творческий процесс представляется Шеллингу

как процесс неосознанный, иррациональный, неуправляемый, хотя философ высказывает разные оговорки на этот счет и даже делает критические замечания по адресу сторонников «бури и патиска» с их культом гения.

Большое место в «Философии искусства» занимает проблема мифологии, которая в «Системе трансцендентального идеализма» была только вскользь затронута применительно к искусству. Философ полагает, что «мифология есть необходимое условие и первичный материал для всякого искусства» (105).

Проблема мифологии связывается у Шеллинга с установкой на выведение искусства из абсолюта. Если красота есть «облечение» абсолютного в конкретно-чувственное, но в то же время непосредственный контакт между абсолютом и вещами невозможен, требуется некоторая промежуточная инстанция. В качестве последней выступают *идеи*, распадаясь на которые абсолютное становится доступным чувственному созерцанию. Идеи, таким образом, связывают чистое единство абсолюта с конечным многообразием единичных вещей. Они-то и суть материал и как бы всеобщая материя всех искусств. Но идеи как объект чувственного созерцания, по Шеллингу, то же, что боги мифологии. В связи с этим Шеллинг и отводит большое место конструированию мифологии как всеобщей и основной «материи» искусства.

Шеллинг изложил концепцию мифологии в систематической форме в «Философии мифологии и откровения», а также в трудах «Мировые эпохи» и «Самофракийские мистерии». Эта концепция достаточно противоречива. С одной стороны, Шеллинг подходит к мифу с исторической точки зрения. Так, сопоставление античной и христианской мифологии приводит философа не только к идее исторической изменчивости мифа, но и к выявлению отличительных особенностей древнего и нового искусства. Наряду с этим миф часто понимается у Шеллинга как специфическая, безотносительная к каким-либо историческим границам форма мышления. Миф сближается Шеллингом с символом, т. е. с чувственным и неразложимым выражением

идей, с художественным мышлением вообще. Отсюда делается заключение, что ни в прошлом, ни в настоящем, ни в будущем искусство немислимо без мифологии. Если последняя отсутствует, то, по мнению Шеллинга, художник сам создает ее для своего употребления. Философ надеется, что в будущем возникнет новая мифология, обогащенная и оплодотворенная духом нового времени. Философия природы, по его мнению, должна создать первые символы для этой мифологии будущего.

Иррационалистические, антиисторические и религиозные напластования, содержащиеся в шеллингианском толковании мифа, получили многообразное развитие во второй половине XIX и в XX в. Попытки создать новую мифологию мы встречаем у Ницше, а впоследствии у Хайдеггера, Ясперса, Зедльмайра.

Сформулировав общэстетические принципы, Шеллинг приступает к рассмотрению отдельных видов и жанров искусства.

Философская система Шеллинга, как известно, покоится на постулировании двух рядов, в которых конкретизируется абсолют: идеального и реального. Соответственно расчлениется и система искусств. Реальный ряд представлен музыкой, архитектурой, живописью и пластикой, идеальный — литературой. Как бы чувствуя натянутость своего принципа классификации искусств, Шеллинг вводит дополнительные категории (рефлексия, подчинение и разум), долженствующие до известной степени конкретизировать исходные положения. Но вряд ли это помогает делу: классификация остается достаточно искусственной.

Характеристику отдельных видов искусств он начнёт с музыки. Это наиболее слабая часть анализируемого труда. Видно, что этот вид искусства Шеллинг знал плохо (ср. статью П. С. Попова), что и заставило его ограничиться самыми общими замечаниями (музыка как отражение ритма и гармонии видимого мира, лишённое образности воспроизведение самого становления, как такового, и т. п.). Живопись, по Шеллингу, первая форма искусства, воспроизводящая образы. Она

изображает особенное, частное во всеобщем. Категорией, характеризующей живопись, является *подчинение*. Шеллинг подробно останавливается на характеристике рисунка, светотени, колорита. В споре между сторонниками рисунка и колорита он выступает за синтез того и другого, а практически — за примат рисунка, недалеко уйдя от классицизма винкельмановско-карстенсовского типа. Но наряду с рисунком для Шеллинга огромное значение имеет *свет* (ср. художественную практику Рунге!). Поэтому идеал Шеллинга в живописи двойствен: это то Рафаэль (рисунок!), то Корреджо (светотень!).

Искусство, синтезирующее музыку и живопись, Шеллинг видит в пластике, куда включаются архитектура и скульптура. Шеллинг рассматривает архитектуру в значительной мере в плане отражения в ней органических форм, вместе с тем подчеркивая ее родство с музыкой. Для него она «застывшая музыка».

В пластических искусствах скульптура занимает самое важное место, ибо ее предметом является человеческое тело, в котором Шеллинг в духе древнейшей мистической традиции видит осмысленный символ мироздания.

Скульптурой завершается реальный ряд искусств.

Если изобразительные искусства воспроизводили абсолютное в конкретном, материальном, телесном, то поэзия осуществляет это в общем, т. е. в языке (попутно дана философия языка). Искусство слова — это искусство идеального, высшего ряда. Поэтому поэзию Шеллинг считает выражающей как бы сущность искусства вообще.

Как и во всех других случаях, соотношение идеального и реального служит у Шеллинга основой спецификации отдельных видов поэзии: лирики, эпоса и драмы. В лирике воплощается бесконечное в конечном, в эпосе проявляется конечное в бесконечном, драма — синтез конечного и бесконечного, реального и идеального.

В дальнейшем Шеллинг анализирует в отдельности лирику, эпос и драму. Наиболее пристального внимания заслуживает анализ романа и трагедии.

Роман, как известно, возник в новое время, и его теории фактически не существовало вплоть до начала XIX в., если не считать интересных высказываний Фильдинга. Романтики первыми создали теорию романа, которая была развита далее Гегелем. Роман рассматривается Шеллингом как эпос нового времени. При этом он исходит из «Дон Кихота» Сервантеса и «Вильгельма Мейстера» Гёте. К английскому роману он отнесся холодно. Важно, что Шеллинг рассматривает роман как «синтез эпоса с драмой» (382). В самом деле, реалистический роман XIX в. нельзя себе представить без драматического элемента. Он возник под влиянием развития реалистической драмы.

Относительно трагедии Шеллинг также высказывает глубокие мысли. Он связывает трагический конфликт с диалектикой необходимости и свободы: свобода дана в субъекте, необходимость — в объекте. Столкновение исторической необходимости с субъективными устремлениями героя составляет основу трагической коллизии. В своей концепции трагического Шеллинг отчасти исходит из идей Шиллера, который дал не только теорию, но и блестящие образцы трагического жанра. Для Шиллера смысл трагедии в победе духовной свободы над неразумной, слепой, природной необходимостью судьбы. Для Шеллинга этот смысл в том, что в столкновении свободы и необходимости не побеждает ни одна из сторон, точнее, побеждают обе стороны: трагический конфликт завершается синтезом свободы и необходимости, их примирением. Только из внутреннего примирения свободы и необходимости возникает желанная гармония, говорит Шеллинг. Шиллеровская неразумная судьба превращается у Шеллинга в нечто разумное, божественное, закономерное. Вследствие такой интерпретации необходимости последняя у Шеллинга приобретает мистически-религиозный оттенок неотвратимости. Поэтому вполне логично, что Кальдерона Шеллинг ставит выше Шекспира, ибо у последнего «свобода борется со свободой». Понятно также, почему в толковании Шеллинга Эдип Софокла приобрел черты библейского страдальца Иова. Гегель пытается объединить позиции Шиллера и Шеллинга, заметно склоняясь, однако, к последнему.

В меньшей степени разработана у Шеллинга проблема комического. Он видит сущность комедии в «переворачивании» свободы и необходимости: необходимость переходит в субъект, свобода — в объект (влияние чисто романтической концепции иронии). Необходимость, ставшая калризом субъекта, разумеется, уже не есть необходимость. Шеллинг здесь переходит на позиции субъективизма и тем самым изымает комический конфликт из сферы исторической закономерности, в силу чего возникает возможность произвольного толкования исторических конфликтов.

Заслуживает внимания высокая оценка поэтов Возрождения, и особенно Данте, которые обычно выпадали из поля зрения просветителей.

Представляет интерес сама попытка классификации видов и жанров искусства. Все они, по Шеллингу, внутренне связаны, между ними нет китайской стены. Шеллинг все время ведет скрытую полемику с Лессингом, с концепцией твердых границ между видами и жанрами искусства. В этой полемике много правды. Однако уничтожение таких границ часто переходит у Шеллинга в пренебрежение к определенности предметного материала искусства, т. е. к романтическому субъективизму, с чем вели борьбу Гердер, Гёте и Гегель.

Эстетические концепции Шеллинга сохраняют и для нашего времени злободневное значение, и притом в двух смыслах. В эстетике Шеллинга выступают черты не одной теории, с которой нам приходится сегодня считаться в актуальной полемике: у него нетрудно найти в зачатке и схему «аполлоновского» и «дионисовского», развитую Ницше и до сих пор бросающую отблеск на западную интерпретацию античности, и теорию культуры как «организма», через Шпенглера перешедшую в современную «историософию», и немало другого в том же роде. Но помимо этой, так сказать, негативной актуальности труд Шеллинга обладает и иной, позитивной актуальностью. Его живые искания, его чуткость к проблемам художественного творчества, его острое и глубокое ощущение сквозной закономерности искусства могут сослужить материалистической эстетике немалую службу. Такие компоненты эстетики Шеллинга, которые

характеризуют его как достойного собрата Гегеля (к слову сказать, очень многим ему обязанного, хотя и немало с ним полемизировавшего) в применении диалектики к эстетическим проблемам, — теория трагического, концепция романа, постановка вопроса о синтезе искусств — заслуживают самого серьезного внимания со стороны всякого вдумчивого критика, искусствоведа, художника, не говоря уже о специалисте-эстетике.

М. Ф. Овсянников

ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА

ВВЕДЕНИЕ

Под наукой об искусстве можно понимать, во-первых, историческое конструирование¹ искусства. Если брать ее в таком смысле, то ее внешним условием неизбежно будет непосредственное созерцание наличных памятников. Так как последнее общедоступно, поскольку речь идет о произведениях поэзии, то в этой связи, т. е. как филология, наука об искусстве определенно причисляется к предметам академического преподавания. Несмотря на это, в университетах реже всего преподается филология в только что установленном смысле, чему не следует удивляться, ибо она представляет собой искусство в такой же мере, как и поэзия, так что филологом необходимо родиться не менее, чем поэтом.

Еще меньше, следовательно, можно искать в университетах идею исторического конструирования произведений изобразительного искусства, ибо университеты не дают возможности непосредственно созерцать эти произведения; и даже там, где считается почетным делом при наличии богатой библиотеки попробовать ввести лекции по изобразительным искусствам, они, естественно, ограничиваются ученым исследованием истории искусства².

Университеты — не школы для обучения искусствам. Следовательно, еще менее может преподаваться в них наука об искусстве с практической или технической целью.

Итак, остается лишь чисто умозрительная наука об искусстве, которая имеет в виду выработку не эмпирического, а интеллектуального созерцания искусства. Но тем самым предполагается философское конструирование искусства, а здесь уже возникают со стороны как философии, так и искусства существенные сомнения.

Прежде всего следует ли философу, чье интеллектуальное созерцание должно быть направлено единственно на сокровенную для чувственного взора и открытую лишь духу истину, — следует ли ему заниматься наукой об искусстве, которое имеет своей целью всего лишь создание прекрасной видимости и либо преподносит нам не более чем обманчивые отображения истины, либо всецело чувственно? Ведь таким его мыслит большинство людей, видя в нем усладу чувств, отдых, развлечение духа, утомленного более серьезными делами, приятное возбуждение, которое по сравнению со всяким другим возбуждением имеет лишь то преимущество, что осуществляется через более тонкого посредника (Medium); но в глазах философа, не говоря уже о том, что он должен будет оценивать искусство как действие чувственного побуждения, оно как раз благодаря указанному преимуществу сможет получить лишь еще более предосудительный отпечаток испорченности и рафинированности. При таком представлении об искусстве отмежеваться от бездумной чувственности, которой искусство довольствуется при данном положении вещей, философия могла бы только абсолютным осуждением этой чувственности.

Я говорю о более святом искусстве³, которое древние называли орудием богов, возвещением божественных тайн, раскрытием идей, о той нерожденной красоте, неоскверненный луч которой освещает внутренним светом лишь чистые души и образ которой так же скрыт от чувственного взора и так же ему недоступен, как и образ нерожденной истины. Философа не должно занимать ничто из того, что обыденное сознание называет искусством⁴: для него искусство — необходимое явление, непосредственно вытекающее из абсолюта; и лишь постольку, поскольку можно показать и доказать, что оно действительно таково, оно обладает реальностью.

«Но не сам ли божественный Платон в своей «Политии» осуждает подражательное искусство, изгоняет поэтов из своего государства разума как не только ненужных, но и вредных членов⁵, и может ли быть что-нибудь авторитетнее и доказательнее для признания несовместимости поэзии с философией, чем такая оценка царя философов?»

Важно выяснить ту определенную точку зрения, исходя из которой Платон творит этот суд над поэтами; ведь если когда-нибудь философ внимательно разграничивал точки зрения, то это был именно Платон, и без подобного расчленения было бы невозможно как повсюду, так и здесь в особенности постичь многозначный (beziehungsreich) смысл его слов или совместить противоречивые высказывания его произведений об одном и том же предмете. Мы прежде всего должны решиться представить себе высшую философию, и в особенности философию Платона, как нечто радикально противоположное в греческой культуре не только чувственным образам религии, но и объективным и всецело реальным государственным формам. Мы зашли бы слишком далеко, если бы захотели ответить на вопрос, нельзя ли в совершенно идеальном, как бы духовном государстве, каково государство Платона, говорить о поэзии в другом смысле и необходимы ли те ограничения, которые государство ей ставит. Эта противоположность всех общественных форм по отношению к философии должна необходимо вызвать такую же противоположность философии к этим формам; Платон здесь не первый и не единственный пример. Начиная с Пифагора и далее вплоть до Платона, философия чувствует себя экзотическим растением на греческой почве — чувство, выразившееся уже в общем стремлении, которое влекло тех, кто был посвящен в высшее знание, будь то благодаря мудрости более ранних философов или благодаря мистериям на родину идей, на Восток⁶.

Но отвлечемся от этой чисто исторической, а не философской противоположности и будем иметь в виду преимущественно последнюю; что означает Платонов отрицание поэзии, в особенности если его сравнить с тем, что он в других произведениях говорит в похвалу

энтузиастической поэзии⁷, — что означает это отрицание, как не полемичку против поэтического реализма, не предчувствие будущего направления [творческого] духа вообще и поэзии в особенности? Менее всего эта оценка приложима к христианской поэзии, которая в целом носит столь же определенный характер бесконечного, как античная поэзия в целом — конечного. Тем, что мы теперь можем определить границы античной поэзии точнее, чем это делает Платон, не знавший ее противоположности, тем, что мы именно поэтому возвышаемся до более широкой идеи и конструирования поэзии, чем он, и то, что он считал негодным в поэзии своего времени, называем лишь ее изящной ограниченностью, — этим мы обязаны опыту позднейшего времени; мы видим осуществленным то, что Платон предсказывал, но не находил. Христианская религия, а вместе с нею душевный строй, устремленный на интеллектуальное, который не находил в древней поэзии ни полного удовлетворения, ни даже средств воплощения, создал себе собственную поэзию и собственное искусство, в котором он эти средства находит; таким образом, даны условия для целостного и вполне объективного воззрения на искусство, в том числе на античное искусство.

Отсюда явствует, что конструирование искусства есть достойный предмет изучения не только для философа вообще, но прежде всего для христианского философа, который должен усмотреть свое специальное занятие в том, чтобы охватить и изобразить весь мир искусства.

Подойдем к этой проблеме с другой стороны: пригоден ли философ для того, чтобы проникать в сущность искусства и правдиво его раскрывать?

Я слышу вопрос: «Кто может надлежащим образом говорить о том божественном начале, которое движет художником, о том внутреннем духе, который одушевляет его произведения, как не тот, кто сам охвачен этим священным огнем? Можно ли пытаться подчинить конструированию то, что столь же непостижимо в своем первоисточнике, сколь чудесно в своем действии? Можно ли подчинить законам и определять ими то, сущность чего заключается в непризнании другого закона,

помимо себя самого? Разве гений не столь же непостижим при помощи понятий, сколь не может быть создан при помощи законов? Кто дерзнет пытаться осмыслить то, что очевидным образом есть самое свободное, самое абсолютное во всем универсуме, кто осмелится раздвинуть кругозор своей мысли за пределы последних граней, чтобы устанавливать там новые границы?»

Так мог бы ораторствовать известный энтузиазм, постигший искусство только в его воздействиях и по-настоящему не знающий ни самого искусства, ни того места, которое отведено философии в универсуме⁸. Ведь если даже допустить, что искусство нельзя понять ни из какого более высокого принципа, то все же закон универсума настолько всеобъемлющ и всемогущ, что все ему подвластное имеет свой прообраз или противообраз в чем-то ином; форма общей противоположности реального и идеального настолько абсолютна, что даже и у последней границы конечного и бесконечного, где противоположности явления исчезают в чистой абсолютности, то же соотношение заявляет свои права и возвращается в последней потенции. Это соотношение и имеет место между философией и искусством.

Последнее, хотя и всецело абсолютно, будучи совершенным воссоединением реального и идеального, все же относится к философии как реальное к идеальному. В философии последняя противоположность знания растворяется в чистое тождество, и тем не менее в своей противоположности искусству философия все же остается лишь идеальной. Таким образом, та и другая встречаются друг с другом на своей последней вершине и как раз в силу общей абсолютности соотносятся как прообраз и отображение. Это и есть причина того, что в недрах искусства в научном смысле глубже философского понимания не может проникнуть никакое другое и что философ яснее видит саму сущность искусства, чем даже сам художник. Поскольку идеальное всегда есть высшее отражение реального, постольку в философе с необходимостью осуществляется высшее идеальное отражение того, что реально в художнике. Из этого следует не только то, что искусство вообще может быть предме-

том знания в философии, но также и то, что, помимо философии и иначе, чем через философию, об искусстве вообще ничего нельзя знать абсолютным образом.

Художник, в котором имеет объективное бытие принцип, подвергаемый субъективной рефлексии со стороны философа, относится к этому принципу не субъективно или сознательно, что, впрочем, не значит, что он не может его осознать посредством более высокой рефлексии; но это он делает уже не в качестве художника. Как художник, он движим этим принципом, и как раз поэтому сам он им не обладает; если художник доходит до идеальной рефлексии, то он как художник именно этим поднимается до более высокой потенции, но именно, как таковой, остается и в ней неизменно *объективным*; субъективное в нем опять-таки становится объективным, как у философа объективное всегда возводится в субъективное. Поэтому-то философия, несмотря на внутреннее тождество с искусством, остается всегда и необходимо наукой, т. е. идеальным, искусство же всегда и необходимо — искусством, т. е. реальным.

Только с чисто объективной точки зрения, или с точки зрения философии, не достигающей в идеальном той высоты, до которой доходит искусство в реальном, может быть непонятно, каким образом философ может углубляться в искусство до его сокровенного источника и самого горнила творчества. Правила, которые гений⁹ может отбросить, суть те, которые предписывает чисто механический рассудок; гений автономен, он уклоняется лишь от чужого законодательства, но не от своего собственного, ибо он есть гений лишь постольку, поскольку он — предельная закономерность; но именно это абсолютное законодательство и признает в нем философия, которая не только сама автономна, но и проникает в принцип всякой автономии. Всегда можно было видеть поэтому, что истинные художники спокойны, просты, величавы и в своем роде подвержены необходимости, как природа. Тот энтузиазм, который не видит в них ничего, кроме свободного от правил гения, сам лишь детище рефлексии, познающей в гении только негативную сторону; это — энтузиазм вторичного порядка, а не тот, который воодушевляет художника и который в бого-

подобной свободе есть одновременно чистойшая и предельная необходимость.

Но пусть даже философ способен лучше всех раскрывать непостижимое в искусстве, прозревать в нем абсолютное; сумеет ли он столь же искусно постичь в нем постижимое и определить его законами? Я имею в виду техническую сторону искусства: сумеет ли философия спуститься к эмпирии выполнения и к его средствам и предпосылкам?

Философия, которая занимается исключительно одними идеями, призвана в отношении эмпирии искусства вскрывать лишь общие законы явления, при этом и их только в форме идей: ведь формы искусства суть формы вещей в себе, вещей, каковы они в первообразах. Итак, в той мере, в какой формы искусства могут рассматриваться под общим углом зрения и исходя из универсума в себе и для себя, их изображение¹⁰ есть необходимая часть философии искусства, но не постольку, поскольку искусство включает в себя правила технического выполнения. Ведь философия искусства, вообще говоря, есть изображение абсолютного мира в форме искусства. Лишь теория, непосредственно соотнесенная с особым или с целью, и есть то, в соответствии с чем некоторое дело может быть выполнено. Напротив, философия всецело безусловна и цели вне себя самой не имеет. Если угодно, техническая сторона искусства есть то, посредством чего оно приобретает видимость истины¹¹, что как будто бы непосредственно касается философа, — но ведь эта истина всего лишь эмпирична; та истинность, которую философ должен в искусстве прозреть и представить, есть истина высшего порядка, составляющая полное единство с абсолютной красотой, истина идей.

То состояние противоречивости и раздвоения, даже относительно исходных понятий, в котором по необходимости находится художественная оценка в век, стремящийся заново открыть иссякшие источники искусства посредством рефлексии¹², делает вдвойне желательным, чтобы абсолютное рассмотрение искусства также и в приложении к формам его выражения было осуществлено научным образом и выведено из исходных основоположений. Пока этого не произойдет, и в оценках,

и в требованиях наряду с тем, что само по себе пошло и плоско, будут обнаруживаться также ограниченность, односторонность, причуды.

Конструирование искусства в каждой из его определенных форм, доведенное до конкретного, само собой приводит к определению этих форм условиями времени и, таким образом, переходит в историческое конструирование. В полной возможности последнего тем менее приходится сомневаться, что всеобщий дуализм универсума выявлен через противоположность античного и современного искусства также и в этой области и получил весьма существенную значимость частью через орган самой поэзии, частью же посредством критики. Поскольку конструирование есть, вообще говоря, снятие противоположностей, а противоположности, которые в отношении искусства возникают в связи с его зависимостью от времени, как само время, должны быть несущественными и чисто формальными, то научное конструирование будет заключаться в выявлении общего единства, из которого они проистекли, и как раз поэтому возвысится над ними до более всеобъемлющей точки зрения.

Такое конструирование искусства во всяком случае нельзя сравнивать ни с чем из того, что до настоящего времени существовало под названием эстетики¹³, теории изящных искусств и наук или каким бы то ни было иным. В общих предпосылках у основоположника этого обозначения по крайней мере еще присутствовал след идеи прекрасного как первообраза, проявляющегося в конкретном мире отображений. С того времени идея прекрасного становилась во все более определенную зависимость от нравственного и полезного; между тем в психологических теориях¹⁴ ее проявления сводились посредством разъяснений на нет приблизительно так, как это делали с рассказами о привидениях или другими суевериями, пока следовавший за этим формализм Канта не вызвал, правда, нового и более высокого взгляда, но вместе с ним и множества таких учений об искусстве, где искусством и не пахнет (*kunstleere Kunstlehren*).

Семена подлинной науки об искусстве, брошенные с той поры отличными умами, еще не выросли в научное целое, хотя они позволяют этого ожидать. Философия

искусства — это необходимая цель философа, который созерцает в ней внутреннюю сущность своей науки как в магическом или символическом зеркале; она важна для него как наука сама по себе и для себя, подобная, например, натурфилософии, важна как конструирование примечательнейшего из всех продуктов и явлений или как конструирование мира, столь же замкнутого и завершенного в себе, как природа. Вдохновенный испытатель природы через нее научается символически¹⁵ познавать в произведениях искусства истинные первообразы форм, которые он в природе обретает лишь смутно выраженными, а также тот способ, каким чувственные вещи вытекают из первообразов.

Тесная связь, объединяющая искусство и религию, полная невозможность, с одной стороны, дать искусству поэтический мир, кроме как в религии и через религию, а с другой — довести религию до подлинно объективного проявления иначе чем посредством искусства делают научное познание искусства для истинно религиозного человека насущной необходимостью также и в этом отношении.

Наконец, немалый позор для того, кто прямо или косвенно участвует в управлении государством, вообще быть невосприимчивым к искусству, равно как и не обладать истинным его пониманием. Ибо ничто так не украшает князей и власть имущих, как если они ценят искусства, чтят и умножают своими щедротами их творения; напротив, нет более печального и позорящего их зрелища, чем когда они, располагая средствами довести искусства до высочайшего расцвета, расточают эти средства на безвкусицу, варварство и лстящую им низость. Если мы не в состоянии осознать в общей форме, что искусство есть необходимая и неотъемлемая часть государственного строя, соотношенного с идеями, пусть об этом напомним хотя бы древний мир, где всенародные празднества, памятные монументы, зрелища, как и все акты общественной жизни, были только различными ветвями единого, всеобщего, объективного и живого художественного произведения.

В постоянных лекциях прошу вас непременно иметь в виду их чисто научное назначение¹⁶. Как наука вооб-

ще, так и наука об искусстве интересна *сама по себе*, помимо внешней цели. Столько предметов, порой незначительных, привлекают к себе всеобщую любознательность и даже научную мысль; было бы удивительно, если бы этого не смогло сделать именно искусство, т. е. как раз тот *единый* предмет, который почти полностью заключает в себе наиболее возвышенные предметы нашего восхищения.

Только очень отсталому человеку искусство не представляется замкнутым, органичным целым, столь же необходимым во всех своих частях, как и природа. Если неудержимое влечение побуждает нас созерцать внутреннюю сущность природы и исследовать глубины этого изобильного источника, который извлекает из себя с неизменным единообразием и закономерностью такое множество великих явлений, то насколько больше должно нас заинтересовать проникновение в организм искусства, в котором из абсолютной свободы создается высшее единство и закономерность и которое позволяет нам постигать чудеса нашего собственного духа гораздо непосредственнее, чем мы постигаем природу. Если для нас представляет интерес проследить возможно основательнее строение, внутренний строй, соотношения и ткань растения или вообще какого-нибудь органического существа, насколько больше должно было бы нас занимать обнаружение этой же самой ткани и соотношений у тех гораздо более высокоразвитых и замкнутых в себе организмов¹⁷ (*Gewächse*), которые именуются произведениями искусства.

Отношение большинства людей к искусству напоминает отношение к прозе мольеровского Журдена¹⁸, который удивлялся, как это он всю свою жизнь говорил прозой, сам того не подозревая. Очень немногие задумываются над тем, что уже язык, посредством которого они изъясняются, есть совершеннейшее произведение искусства¹⁹. Какое множество людей присутствовало при театральных представлениях, ни разу не задав себе вопроса, как многообразно обусловлено любое хоть сколько-нибудь совершенное театральное зрелище, или испытывало благородное воздействие прекрасного строения, не пытаясь определить причины гармонии, кото-

рая говорила с ними. Как много людей подпадали под впечатление отдельного стихотворения или возвышенной драмы, так что они были растроганы, восхищены, потрясены и все же ни разу не задавались вопросом, какими средствами удается художнику овладеть их чувствами, очистить их душу, взволновать их сердечные глубины, не задумывались о том, как превратить это вполне пассивное и потому низменное наслаждение в иное, много более возвышенное — деятельное созерцание и реконструирование художественного произведения средствами рассудка!

Того, кто *вообще* не желает подпасть под влияние искусства и испытывать его воздействие, считают грубым и необразованным. Но если не в той же степени, то по сути дела столь же грубо считать чисто чувственные эмоции, чувственные аффекты или чувственные наслаждения, вызываемые произведениями искусства, подлинным воздействием искусства²⁰.

Для того, кто не достигает в искусстве свободного, одновременно страдательного и деятельного, упоенного и сознательного созерцания, все воздействие искусства сводится к элементарным природным воздействиям; он сам остается при этом природным существом и никогда по-настоящему не переживал и не познавал искусство как искусство. Быть может, его и трогают отдельные красоты, но в истинном произведении искусства отдельных красот нет²¹ — прекрасно лишь целое. Поэтому тот, кто не поднимается до идеи *целого*, совершенно не способен судить ни об одном произведении искусства. И все же, несмотря на такое безразличие, мы видим, что большинство людей, именующих себя образованными, ни к чему так не склонны, как к тому, чтобы иметь свое суждение в вопросах искусства, чтобы разыгрывать из себя знатоков, и не всякий неблагоприятный отзыв воспринимается так болезненно, как тот, который отказывает кому-либо во вкусе. Кто чувствует свою несостоятельность при оценке, тот предпочитает, хотя бы произведение искусства оказывало на него весьма определенное действие, а его мнение было оригинальным, все же воздержаться от суждения, лишь бы не обнаружить свою слабую сторону. Другие, менее скромные, выставляют

себя своими суждениями на посмешище или досаждают ими знатокам. Итак, даже в общее светское образование — ибо, вообще говоря, нет более светского занятия, чем занятие искусством, — входят наука об искусстве, развитие способности постигать *идею* или целое, равно как и взаимные отношения частей между собой и к целому и, обратно, целого к частям. Но именно это-то и невозможно иначе как при помощи *науки*, и в особенности философии. Чем основательнее конструируется философская идея искусства и художественного произведения, тем легче противодействовать не только непродуманности в суждениях, но также и тем легкомысленным начинаниям в искусстве или поэзии, которые обычно предпринимаются без всякой идеи относительно таковых.

О том, насколько необходима именно строго научная точка зрения на искусство для выработки интеллектуального созерцания художественного произведения, а также в особенности для выработки суждений о них, мне остается заметить следующее.

Постоянно приходится убеждаться, в особенности в настоящее время, насколько сами художники в своих суждениях не только расходятся между собой, но и прямо противостоят друг другу. Это явление весьма легко объяснить. В века расцвета искусства необходимость повсеместно господствующего духа, счастливая и как бы весенняя пора — все это приводит великих мастеров к более или менее общему согласию, так что, как показывает и история искусства, великие творения рождаются и созревают в тесной связи друг с другом, почти в одно и то же время, как бы от единого всепроникающего дуновения и под одним общим солнцем. Альбрехт Дюрер — современник Рафаэля, Сервантес и Кальдерон — Шекспира. Когда же век счастья и чистого продуцирования прошел, воцаряется рефлексия и вместе с ней всеобщий разлад; что было там живым духом, здесь превращается в традицию.

Старые художники шли от центра к периферии²². Позднейшие заимствуют лишь внешнюю, скопированную форму и пытаются ей непосредственно подражать; у них остается тень без тела. Каждый теперь выраба-

тывает себе свою собственную, особую точку зрения на искусство и судит даже о налично существующем в соответствии с ней. Одни, замечая пустоту формы без содержания, проповедуют возвращение к материальности через подражание природе; другие, не будучи в состоянии подняться выше упомянутого пустого и внешнего копирования формы, проповедуют идеализм, подражание тому, что уже создано; но никто не возвращается к истинным первоисточникам искусства, откуда форма и содержание вытекают в нераздельности. Приблизительно таково современное состояние искусства и суждений о нем. Насколько разнородным стало искусство в себе самом, настолько же разнородны и разнообразны по своим оттенкам различные точки зрения в оценках. Ни одна из спорящих сторон не понимает друг друга. У одних мерой служит правда, у других — красота, между тем ни один не знает, что такое правда и что такое красота. В такую эпоху художников-практиков, за немногими исключениями, ничего нельзя узнать о сущности искусства, ибо им, как правило, недостает идеи искусства и красоты. И именно это разногласие, распространенное даже между теми, кто работает в области искусства, — серьезнейшая побудительная причина для того, чтобы искать в науке подлинную идею и принципы искусства.

Особенно необходимо серьезное, исходящее из идеи учение об искусстве в этот век литературной крестьянской войны, которая ведется против всего высокого, великого, зиждущегося на идеях, даже против красоты в поэзии и искусстве, когда фривольность, чувственное возбуждение или благородство низкого свойства — это кумиры, которым воздается величайший почет.

Только философия может сызнова открыть для рефлексии первоисточники искусства, большей частью иссякшие для творчества. Только с помощью философии можем мы надеяться достигнуть настоящей науки об искусстве, не потому, будто философия может дать вкус, который даруется только неким богом, не потому, будто философия может наделить способностью суждения того, кому в этом отказала природа, но потому, что она неизменным образом выражает в идеях то, что истин-

ный художественный вкус созерцает в конкретном и чем определяется подлинная оценка.

Мне не кажется излишним привести еще те *особые* причины, которые побудили меня заняться разработкой этой науки и читать о ней настоящие лекции.

Прежде всего я прошу вас не смешивать эту науку об искусстве с чем бы то ни было из того, что до сих пор преподносили под этим или под каким-нибудь другим названием, как-то эстетики или теории изящных искусств и наук. Научного и философского искусствоведения (*Kunstlehre*) пока вообще не существует; существуют в лучшем случае отдельные фрагменты такового, да и они еще мало осмыслены и могут быть поняты только в связи с целым.

До Канта все искусствоведение в Германии было простым отпрыском баумгартеновской эстетики; само слово [«эстетика»] было впервые употреблено Баумгартеном. Для суждения об этой эстетике достаточно будет упомянуть, что она в свою очередь была ветвью вольфгангской философии. В период, непосредственно предшествовавший Канту, когда дешевая популярность и эмпиризм задавали тон в философии, были созданы известные теории изящных искусств и наук²³. Основу их составляли психологические основоположения французов и англичан²⁴. Старались объяснить прекрасное исходя из эмпирической психологии и вообще чудеса искусства примерно так же сводили на нет просвещенными объяснениями, как в это же время поступали с рассказами о привидениях и прочими суевериями. Остатки этого эмпиризма можно найти даже и в более поздних произведениях, которые отчасти имеют лучший замысел.

Другие трактаты по эстетике — это своего рода рецепты или поваренные книги, где рецепт для трагедии гласит: много страха, но в меру, как можно больше страдания, а слез без всякой меры²⁵.

С Кантовой «Критикой способности суждения» произошло то же, что и с его прочими произведениями. От кантианцев следовало ожидать, конечно, исключительной безвкусицы, как в философии — топорности. Многие выучили наизусть «Критику эстетической способности

суждения» и излагали ее с кафедры и в книгах в качестве эстетики.

После Канта некоторые выдающиеся умы сделали удачные замечания к идее истинной философской науки об искусстве и отдельные в нее вклады, но еще никто не устанавливал — общезначимо и в строгой форме — научного целого или хотя бы только *абсолютных* принципов; притом у большинства этих исследователей не произошло размежевания между эмпиризмом и философией, которое было бы необходимо для истинной научности.

Таким образом, система философии искусства, которую я предполагаю читать, будет существенно отличаться от предшествующих систем как по форме, так и по содержанию, причем и касательно принципов я пойду глубже, чем это делалось до настоящего времени. Тот самый метод, благодаря которому, если не ошибаюсь, мне до известной степени удалось в натурфилософии распутать хитросплетенную ткань природы и расчленить хаос ее проявлений, проведет нас по еще более запутанному лабиринту мира искусств и даст возможность пролить новый свет на его предметы.

В меньшей степени могу я быть уверен в том, что удовлетворю самого себя в отношении *исторической* стороны искусства, которая по приведенным ниже причинам представляет собой существенный элемент всякой конструкции. Я слишком хорошо сознаю, как трудно приобрести в этой неисчерпаемой области хотя бы самые общие сведения о каждой из ее частей, не говоря уже о том, чтобы точнейшим и определеннейшим образом изучить все ее части. Единственное, что я могу сказать в свою пользу: я долго и серьезно изучал древние и новейшие поэтические произведения и поставил себе это как серьезную задачу; я выработал себе определенный взгляд на произведения изобразительных искусств; при общении с практиками-художниками я, правда, узнал только об их собственном разладе и их непонимании предмета, но при общении с теми, кто помимо удачной работы в области искусства размышлял о нем еще философски, я усвоил и часть тех исторических взглядов на искусство, которые мне представляют-ся необходимыми для моей цели.

Для тех, кто знает мою философскую систему, философия искусства будет лишь ее повторением в ее высшей потенции; для тех же, кто с ней еще не знаком, метод моей системы в этом его применении, быть может, будет только более наглядным и ясным.

Конструирование будет иметь не только общий характер, но будет доведено вплоть до отдельных индивидуальностей, характеризующих собой целый жанр; я буду философски разбирать их и воссоздавать мир их поэзии. Я назову предварительно лишь Гомера, Данте, Шекспира. В теории изобразительных искусств будут охарактеризованы в общих чертах индивидуальности величайших мастеров; в теории поэзии и отдельных видов поэзии я буду даже давать характеристики отдельных произведений наиболее выдающихся поэтов, каковы, например, Шекспир, Сервантес, Гёте, чтобы восполнить представление о них, которого нам недостает в настоящее время.

Если общая философия дает нам радость созерцать строгий лик истины самой по себе и для себя, то в этой особенной сфере философии, охватывающей философию искусства, мы доходим до лицезрения вечной красоты и первообразов всего прекрасного.

Философия есть основание всего и объемлет собой все²⁶; свои построения она распространяет на все потенции и предметы знания; лишь через нее можно достичь Высшего. Благодаря искусствоведению внутри самой философии образуется более тесный круг, в котором мы непосредственнее усматриваем вечное как бы в видимом его облике, и благодаря этому искусствоведение при правильном его понимании оказывается в полнейшем созвучии с самой философией.

Уже в изложенном до сих пор было отчасти намечено, что собой представляет философия искусства, но теперь мне об этом следует высказаться определеннее. Я поставлю вопрос в самом общем смысле следующим образом: *как возможна философия искусства* (ведь доказательство возможности в отношении науки есть также [доказательство ее] действительности)?

Для каждого ясно, что в понятии «философия искусства» соединяются противоположности. Искусство есть

реальное, объективное, философия — идеальное, субъективное. Можно было бы предварительно определить задачу философии искусства так: *изображение в идеальном реального, содержащегося в искусстве*. Но вопрос заключается именно в том, что это значит: *изображение в идеальном реального?* Не зная этого, мы не будем иметь ясного представления о понятии философии искусства. Таким образом, мы должны пойти в нашем рассмотрении еще глубже. Поскольку изображение в идеальном вообще = конструированию и философия искусства также должна быть = конструированию искусства, то наше исследование должно по необходимости проникнуть еще глубже в сущность того, что называется конструированием.

Прибавка слова «искусства» к слову «философия» только ограничивает общее понятие философии, но не упраздняет его. Наша наука должна быть философией. Именно это существенно; а то, что она должна быть философией именно по отношению к искусству, есть в нашем понятии случайный признак. Но вообще ни случайное в понятии не может изменить его сущности, ни философия не может стать, в особенности как философия искусства, чем-то другим, отличным от того, что она собой представляет сама по себе и в абсолютном смысле. Философия в абсолютном смысле и по существу едина; она не может быть разделена; то, что вообще составляет философию, является таковым всецело и нераздельно. Я хочу, чтобы это понятие неделимости философии вы особенно хорошо усвоили для понимания в целом идеи нашей науки. Достаточно хорошо известно, как бессовестно злоупотребляют понятием философии. Мы уже имеем философию и даже наукоучение сельского хозяйства; можно ожидать, что будет еще придумана философия способов передвижения и что в конце концов будет существовать столько философий, сколько вообще имеется предметов, так что среди такого множества философий сама философия совершенно потеряется. Кроме этих многих философий имеются еще и отдельные философские науки или философские теории. Это бессмысленно. Есть только одна философия и одна наука философии; то, что называют различными

философскими науками, — это или нечто совершенно ложное, или только изображения единого и неделимого целого философии в различных *потенциях* или под различными идеальными определениями ²⁷.

Я объясню здесь это выражение, потому что оно в первый раз встречается, во всяком случае в такой связи, где важно, чтобы оно было понято ²⁸. Оно относится к общему философскому учению о сущности и внутреннем тождестве всех вещей и всего того, что мы вообще различаем. В действительности и сама по себе пребывает только одна сущность, одно абсолютно реальное, и эта сущность в качестве абсолютной неделима, так что она не может перейти в различные сущности путем деления или растворения; поскольку она неделима, различие вещей вообще возможно лишь в том случае, если абсолютно реальное будет полагаться как целое и неделимое под различными определениями. Эти определения я называю потенциями. Как таковые, они ничего не изменяют у сущности, она всегда и необходимо остается той же самой, поэтому они и называются *идеальными* определениями. Например, то, что мы познаем в истории или в искусстве, по существу тождественно тому, что есть и в природе: ведь каждому из них прирождена вся абсолютность, но эта абсолютность находится в природе, истории и искусстве в различных потенциях. Если бы можно было устранить эти потенции, чтобы увидеть *чистую сущность* как бы обнаженной, то во всем проявилось бы подлинно единое.

Философия же обнаруживается в своем совершенном виде только в целокупности всех потенций: ведь она должна быть верным отображением универсума, а последний = *абсолютному, раскрытому в полноте всех идеальных определений*. — Бог и универсум — одно или только различные стороны одного и того же ²⁹. Бог есть универсум, рассматриваемый со стороны тождества, он есть *Все*, ибо он есть единственная реальность, и потому, помимо него, ничего нет; *универсум* же есть бог, взятый со стороны его целокупности. В абсолютной идее, которая есть принцип философии, тождество и целокупность опять-таки совпадают. Я утверждаю, что совершенное обнаружение философии происходит толь-

ко в целокупности всех потенций. Именно потому, что абсолютное, как таковое, а следовательно, и принцип философии, заключает в себе все потенции, в нем нет ни одной потенции, и обратно; только поскольку абсолютное не заключает в себе ни одной потенции, они содержатся в нем все. Я называю этот принцип *абсолютной точкой тождества* в философии именно потому, что он не сходен ни с одной отдельной потенцией и все же заключает их все в себе.

Эта точка неразличимости именно потому, что она такова и что она, безусловно, есть нечто единое, нераздельное, нерасчленимое, по необходимости опять-таки заключена в каждом *особенном* единстве (также называемом потенцией), а между тем и это невозможно без того, чтобы в каждом таком *особенном* единстве не повторялись бы в свою очередь снова все единства, следовательно, *все потенции*. Таким образом, в философии нет вообще ничего, кроме абсолютного; иначе говоря, мы ничего не знаем в философии, кроме абсолютного, — всегда налицо лишь безусловно единое, и только это безусловно единое в особенных формах. Прошу вас твердо усвоить следующее: философия обращается вообще не к особенному, как к таковому, но непосредственно всегда только к абсолютному, а к особенному, лишь поскольку оно в себе вмещает и в себе воспроизводит целиком все абсолютное.

Но отсюда ясно, что не может существовать никаких *особенных* философий, а также особенных и отдельных философских наук. Философия во всех предметах имеет только один предмет, и как раз потому сама она едина. В пределах общей философии каждая отдельная потенция для себя абсолютна, и в этой абсолютности, или не нанося ущерба этой абсолютности, потенция все-таки есть звено целого. Всякая потенция составляет подлинное звено целого, лишь поскольку она есть совершенное отображение общего и целиком вмещает его в себе. Это и есть как раз то соединение особенного с общим, которое мы обнаруживаем в каждом органическом существе, как и в любом поэтическом произведении, в котором, например, каждый отдельный образ есть служебная часть целого, и все же он при полной

законченности произведения опять-таки сам по себе абсолютен.

Мы теперь, несомненно, можем выделить отдельную потенцию из целого и рассматривать ее самостоятельно; но лишь постольку, поскольку мы действительно выявляем в ней *абсолютное*, такое выявление само есть *философия*. Затем мы можем назвать такое выявление, например, философией природы, философией истории, философией искусства.

Вышеизложенным доказано, во-первых, что всякий предмет может быть квалифицирован как предмет философии, лишь поскольку он сам обоснован в абсолютном через посредство некоторой вечной и необходимой идеи и способен вместить в себе всю неделимую сущность абсолюта. Все многообразные предметы в своем многообразии суть только *формы*, лишенные сущности; сущность принадлежит только единому и через это единое — тому, что способно принять его как общее в себя, в свою форму как особенное. Философия природы, например, есть потому, что абсолютное воплощается в особенное природы, и потому, что соответствующим образом есть абсолютная и вечная идея природы. Подобным же образом [обстоит дело с] философией истории и философией искусства.

Также, во-вторых, доказана реальность философии искусства тем самым, что доказана ее *возможность*; этим одновременно указываются и ее границы, и ее отличия, именно от простой *теории* искусства. В самом деле, лишь поскольку наука о природе или искусстве выявляет в своем предмете абсолютное, эта наука действительно оказывается философией — *философией* природы, *философией* искусства. В любом другом случае, когда особенная потенция трактуется как *особенная* и когда для нее как *особенной* устанавливаются законы, где, таким образом, дело идет отнюдь не о философии, которая обладает безусловной всеобщностью, но об *особенном* знании предмета, т. е. о некоторой ограниченной цели, — в каждом таком случае наука может называться не философией, но просто *теорией* некоторого особенного предмета, как-то теорией природы, теорией искусства. Эта теория, конечно, могла бы опять-

таким образом заимствовать свои основоположения у философии, как, например, теория природы — у философии природы; но именно потому, что она их только *заимствует*, она не есть философия.

В силу этого я в философии искусства конструирую вначале не искусство как искусство, как данный **ОСОБЕННЫЙ** предмет, но *универсум в образе искусства*; и философия искусства есть наука о *Всем в форме или потенции искусства*. Только сделав этот шаг, мы поднимаемся в отношении данной науки на ступень абсолютной науки об искусстве.

Однако то, что философия искусства есть воспроизведение универсума в форме искусства, еще не дает нам полной идеи об этой науке, если мы не определим более точно тот *способ* конструирования, который необходим для философии искусства.

Объектом конструирования, а тем самым и объектом философии может быть вообще только то, что способно, оставаясь особенным, вместить в себе бесконечное³⁰. Таким образом, чтобы стать объектом философии, искусство должно вообще либо действительно воспроизводить бесконечное в себе как особенном, либо по крайней мере быть в состоянии воспроизводить его. Но это не только *имеет место* применительно к искусству, но оно и в деле воспроизведения бесконечного стоит на равной высоте с философией: если последняя воспроизводит абсолютное, данное в *первообразе*, то искусство — абсолютное, данное в *отображении*.

Коль скоро искусство столь точно соответствует философии и само есть лишь ее совершенное объективное отражение, то оно также должно непременно пройти все потенции, которые философия проходит в идеальном; и этого одного достаточно, чтобы рассеять в нас все сомнения относительно метода, необходимого в нашей науке.

Философия воспроизводит не действительные вещи, а их первообразы; но точно так же обстоит дело и с искусством, и те же самые первообразы, несовершенные слепки (Abdücke) которых представляют собой, как доказывает философия, действительные вещи, есть то, что объективируется — как первообразы, т. е. с прису-

щим им совершенством, — в искусстве и воспроизводит в мире отражений интеллектуальный мир. Вот несколько примеров³¹: *музыка* есть не что иное, как ритм первообразов природы и самого универсума, который посредством этого искусства прорывается в мир отражений; совершенные формы, творимые *пластикой*, суть объективно представленные первообразы самой органической природы; гомеровский эпос есть само тождество, как оно лежит в основе истории в абсолютном; каждая картина открывает интеллектуальный мир. Приняв эту предпосылку, мы должны будем в философии искусства разрешить в отношении искусства все те проблемы, которые мы в общей философии решаем в отношении универсума вообще. Мы будем:

1) также и в философии искусства исходить исключительно из принципа бесконечного; мы должны будем раскрыть бесконечное в качестве безусловного принципа искусства. Если для философии абсолютное есть первообраз истины, то для искусства оно — первообраз *красоты*. Поэтому мы должны будем показать, что истина и красота суть лишь два различных способа созерцания единого абсолютного;

2) второй вопрос как в отношении философии вообще, так и в отношении философии искусства будет гласить: каким образом безусловно единое и простое переходит в множественность и многообразие, т. е. каким образом из общей и абсолютной красоты могут проистекать особенные прекрасные предметы. Философия отвечает на этот вопрос учением об идеях, или первообразах. Абсолютное есть безусловно единое, но это единое при его абсолютном созерцании в отдельных формах без упразднения самого абсолютного = идее. Точно так же и искусство. Оно тоже созерцает первообраз красоты только в идеях как особенных формах, из которых каждая, однако, для себя божественна и абсолютна; и, в то время как философия рассматривает идеи, каковы они *сами по себе*, искусство их созерцает *реально*. Таким образом, *идеи*, поскольку они созерцаются реально, суть материал и как бы общая и абсолютная материя искусства, из которой только и вырастают все особенные произведения искусства

как законченные организмы. Эти *реальные*, наделенные жизнью и существованием идеи суть боги; поэтому общая символика или общее *воспроизведение идей* как реальных дано в мифологии, и решение второй вышеупомянутой задачи сводится к конструированию мифологии. В самом деле, боги в любой мифологии суть не что иное, как идеи философии, но созерцаемые объективно, или реально.

Этим, однако, все еще не дается ответа, как возникает *действительное* и отдельное произведение искусства. Как абсолютное — не-действительное — всюду в тождестве, точно так же и действительное — в не-тождестве общего и особенного, в разъединении, а следовательно, либо в особенном, либо в общем. Потому и здесь возникает противоположность, а именно противоположность изобразительного и словесного искусства. Изобразительное и словесное искусства = реальному и идеальному рядам философии. Предметом первого является единство, в котором бесконечное воспринимается конечным, — конструирование этого ряда соответствует *натурфилософии*; предметом второго является иное единство, в котором конечное облекается в бесконечное, — конструирование этого ряда соответствует *идеализму* в общей системе философии. Первое единство я буду называть реальным, второе — идеальным, а то единство, которое заключает в себе оба первых, — неразличимостью.

Если мы каждое из этих единств возьмем само по себе, ввиду того что каждое из них само по себе абсолютно, то те же единства должны будут повториться в каждом из них, т. е. в реальном снова реальное, идеальное и то, в котором оба совпадают. Точно так же в идеальном.

Каждой из этих форм, поскольку они заключаются или в реальном, или в идеальном единстве, соответствует особая форма искусства: реальной, поскольку она заключена в реальном единстве, соответствует *музыка*, идеальной — *живопись*, а той форме, которая внутри реального единства вновь представляет оба единства воссоединенными, — *пластика*.

То же самое происходит в отношении идеального единства, которое опять-таки заключает в себе три формы поэзии: лирическую, эпическую и драматическую. Лирика = облечению бесконечного в конечное = в особенное. Эпос = изображению (подведению) конечного в бесконечном = в общем. Драма = синтезу общего и особенного³². Таким образом, согласно этим основным формам, следует конструировать все искусство как в его реальном, так и в идеальном проявлении.

Прослеживая искусство в каждой из его отдельных форм вплоть до конкретного, мы подходим к определению искусства еще и с точки зрения условий времени. Если само по себе искусство вечно и необходимо, то также и в его проявлении во времени нет случайности, но присутствует абсолютная необходимость. Оно также и в этом отношении остается предметом возможного знания, и элементы этого конструирования даются через противоположности, которые искусство обнаруживает в своем проявлении во времени. Но эти противоположности, которые выдвигаются в отношении искусства через его зависимость во времени, оказываются подобно самому времени по необходимости несущественными и только формальными противоположностями, следовательно, совершенно отличными от *реальных*, основанных на самой сущности или идее искусства. Эта всеобщая и проходящая через все разветвления искусства формальная противоположность есть противоположность *античного* и *нового* искусства³³.

Было бы существенным недостатком в конструировании, если бы мы не обратили внимания на это в отношении каждой отдельной формы искусства. Но в виду того что эта противоположность рассматривается лишь как исключительно формальная, то конструирование сводится именно к отрицанию или к снятию. Исходя из этой противоположности, мы вместе с тем будем непосредственно учитывать *историческую* сторону искусства и сможем надеяться только этим придать нашему конструированию в целом окончательную завершенность.

Согласно общему моему взгляду на искусство, оно само есть эманация (Ausfluß) абсолютного. История

искусства наиболее наглядно покажет нам непосредственное отношение искусства к целям универсума и тем самым к тому абсолютному тождеству, которым они предопределены. Только в истории искусства открывается сущностное и внутреннее единство всех произведений искусства, [и мы видим], что вся поэзия есть творение одного и того же гения, который также и в противоположностях древнего и нового искусства лишь обнаруживает себя в двух различных ликах.

I

ОБЩАЯ ЧАСТЬ ФИЛОСОФИИ ИСКУССТВА

Раздел первый

КОНСТРУИРОВАНИЕ ИСКУССТВА ВООБЩЕ И В ЦЕЛОМ

Конструировать искусство — значит определить его место в универсуме. Определение этого места есть единственная дефиниция искусства, которая может быть. Итак, мы должны вернуться к первым принципам философии. Само собой разумеется, однако, что мы будем прослеживать эти принципы не в любом возможном направлении, но только в том, которое нам задано выбранным предметом; далее, что многие тезисы вначале приводятся как простые леммы из [общей] философии, которые не столько доказываются, сколько лишь поясняются³⁴. При таких предпосылках я выдвигаю следующие тезисы.

§ 1. *Абсолютное, или бог, есть то, в отношении чего бытие, или реальность, вытекает из его идеи непосредственно, т. е. в силу простого закона тождества, или: бог есть непосредственное утверждение самого себя*³⁵.

Объяснение. Если бы бытие не вытекало непосредственно из идеи бога, т. е. если бы идея бога не была сама идеей абсолютной, бесконечной реальности, то бог определялся бы тем, что не есть его идея, т. е. он был бы обусловлен чем-то отличным от его понятия, а потому был бы вообще зависимым, неабсолютным.— В отношении к любому зависимому или обусловленному предмету бытие никогда не вытекает из понятия; например, отдельно взятый человек предпо-

ределен чем-то, что не есть его идея, а отсюда в свою очередь следует, что ничему единичному не присуща *истинная* реальность, реальность сама по себе.— Что касается особой формы, в которую, мы, кроме того, облекли идею о боге — «бог есть непосредственное утверждение самого себя», то она объясняется следующим образом. Быть реальным = быть утвержденным. Бог же есть лишь в силу своей идеи, т. е. он сам есть утверждение себя, и так как он не может утверждать себя конечным образом (поскольку он абсолютен), то он есть бесконечное утверждение самого себя.

§ 2. *Бог как бесконечное утверждение самого себя объемлет себя самого как бесконечно утверждающее, как бесконечно утвержденное и как неразличимость того и другого, но сам он не есть ничто из этого в отдельности.*

Через свою идею бог *объемлет* себя самого как бесконечно утверждающее (ибо он есть утверждение самого себя), а также как бесконечно утвержденное по той же причине. Далее, поскольку утвержденное и утверждающее суть одно и то же, то он *объемлет* себя и как неразличимость. Но сам он *не есть* ничто из этого в отдельности, ибо сам он есть только *бесконечное утверждение*, а именно, будучи бесконечным, он их только *объемлет*; *объемлющее*, однако, не *тождественно* с тем, что оно *объемлет*, например длина = пространству, ширина = пространству, глубина = пространству, но само пространство именно потому есть не что-либо из этого в отдельности, а только абсолютное тождество, бесконечное утверждение, сущность всего этого.— Или иначе: бог не есть что-либо, кроме того, что он есть, в силу бесконечного утверждения; таким образом, бог как утверждающий сам себя, как утвержденный самим собой и как неразличимость пребывает таковым опять-таки лишь благодаря бесконечному утверждению самого себя.

Дополнение. Бога как нечто утверждающее само себя можно также описать как бесконечную идеальность, включающую в себя всю реальность, а в качестве утвержденного самим собой — как бесконечную реальность, включающую в себя всю идеальность.

§ 3. *Бог непосредственно в силу своей идеи составляет абсолютное Все* (das All).

Ведь непосредственно из идеи о боге вытекает бесконечное, и вытекает оно по необходимости бесконечным образом, ибо бог как бесконечное утверждение самого себя в свою очередь бесконечным образом объемлет сам себя как утверждающее, как утвержденное и как неразличимость того и другого. Итак, бесконечная реальность, которая вытекает из идеи бога, 1) уже сама по себе = Всему (ведь нет ничего, помимо нее), но также 2) позитивна, ибо все, что в силу идеи бога возможно, в том числе и это бесконечное, также и действительно, поскольку эта идея сама себя утверждает, — в боге все возможности суть действительность. Но именно то, в чем всякая возможность есть действительность, = Всему. Таким образом, из идеи бога непосредственно вытекает абсолютное Все. — Далее, оно вытекает в силу простого закона тождества, т. е. бог сам, рассматриваемый в бесконечном утверждении самого себя, = абсолютному Все.

§ 4. *Бог как абсолютное тождество непосредственно есть также абсолютная целокупность и наоборот.*

Объяснение. Бог — такая целокупность, которая не есть множественность, но нечто безусловно простое. Бог — такое единство, которое равным образом не может быть определено как нечто противоположное множественности, т. е. он единствен не в нумерическом смысле, он не есть также просто *единый*, но он само абсолютное единство, не все, но сама абсолютная всеполнота (Allheit)³⁶, причем и то и другое в непосредственном единстве.

§ 5. *Абсолютное безусловно вечно.*

При созерцании любой *идеи*, как-то идеи круга, созерцается также и вечность. Это положительное созерцание вечности. Отрицательное понятие вечности — быть не только независимым от времени, но и не иметь никакого отношения ко времени. Если, таким образом, абсолютное не было бы безусловно вечным, оно имело бы отношение ко времени³⁷.

Примечание. Если бы вечность абсолютного определялась бесконечным предсуществованием во времени,

то мы могли бы сказать, например, что бог существует ныне в течение более продолжительного времени, чем он существовал при начале мира, что, таким образом, предполагало бы в боге приращение к его существованию, что невозможно, ибо его существование есть его сущность, а последняя не может быть ни увеличена, ни уменьшена. Установлено, что *сущности* вещей нельзя приписывать длительности. Мы можем, например, сказать о единичном, или конкретном, круге, что он просуществовал то или иное время, но о сущности, или идее, круга никто не скажет, что она длится или что она, например, к настоящему моменту просуществовала более долгое время, чем при начале мира. Но абсолютное и есть как раз то, в отношении чего противоположность идеи и конкретного вообще не существует, в отношении чего то, что в вещах есть конкретное или особенное, в свою очередь само есть сущность или общее (не отрицание), так что богу не может быть свойственно никакое иное бытие, кроме бытия его идеи.

Рассмотрим то же самое еще и с другой стороны.— Мы говорим, что некоторая вещь *существует во времени* потому, что ее существование *несоизмеримо* с ее сущностью, ее особенное бытие — с ее всеобщностью. Существование во времени есть не что иное, как непрерывное облечение³⁸ ее всеобщности в ее конкретное [бытие]. В силу ограниченности последнего оно не *есть* полно и на деле сразу то, чем могло бы быть в соответствии со своей сущностью и всеобщностью. В абсолютном это опять-таки немислимо: поскольку в нем особенное абсолютно равно общему, оно есть все, чем оно *может* быть, в действительности и сразу, без вмешательства времени; таким образом, абсолютное вполне чуждо времени, оно вечно само по себе.

Идея безусловно вечного чрезвычайно важна как для философии вообще, так и для нашего специального конструирования. Ведь что касается первой, то непосредственно явствует (это вы также можете отметить как *следствие*), что *истинный* универсум *вечен*, ибо абсолютное не может стоять к нему во временном отношении. Для нашего специального конструирования эта идея важна, ибо она показывает, что время ни-

как не касается того, что *само по себе* вечно, и, таким образом, вечное *само по себе* даже в средоточии времени не имеет отношения ко времени.

Это положение можно выразить также следующим образом:

а) Итак, абсолютное не может быть понято как *предшествующее* чему-либо во времени (простое следствие из предыдущего).— Говоря в позитивной форме, абсолютное предшествует всему лишь по *идее*, а все *иное*, все неабсолютное *есть* лишь постольку, поскольку в нем бытие не совпадает с идеей, т. е. поскольку оно само *есть* только лишение, а не истинное бытие. Конкретный круг, как таковой, принадлежит лишь миру явлений. Круг, взятый сам по себе, предшествует конкретному кругу только по идее, но никогда во времени. Точно так же абсолютное предшествует всему остальному только по идее.

б) В самом абсолютном нет места ни для какого «до» или «после»; таким образом, никакое определение остальной действительности не может ни предшествовать ему, ни следовать за ним. Ведь если бы было иначе, то мы должны были бы предположить, что абсолютному свойственны аффицированные, или страдательные, состояния, т. е. что оно определяется извне. Но абсолютное совершенно чуждо аффицированности, внутри него нет противопоставления.

§ 6. *Абсолютное само по себе ни сознательно, ни бессознательно, ни свободно, ни несвободно или необходимо.*

Не сознательно, ибо всякое сознание основано на относительном единстве мышления и бытия, в абсолютном же — абсолютное единство. Не бессознательно, ибо оно лишь постольку не сознательно, поскольку оно *есть* абсолютное сознание. Не *свободно*; ведь свобода основана на относительной противоположности и относительном единстве возможности и действительности, в абсолютном же и то и другое абсолютно совпадает. Не несвободно или необходимо, ибо оно чуждо аффицированным состояниям; нет ничего ни в нем, ни вне его, что бы могло его определить или к чему бы оно могло стремиться.

§ 7. В универсуме заключено то, что заключено в боге. Согласно этому тезису, Все подобно богу объемлет само себя как бесконечно утверждающее, как бесконечно утвержденное и как единство того и другого без того, чтобы самому быть одной из этих форм в отдельности (именно как объемлющее), и не так, чтобы формы были разъединены, но так, чтобы они растворились в абсолютном тождестве.

§ 8. Бесконечная утвержденность бога во Всем или облечение его бесконечной идеальности в реальность, как таковую, есть вечная природа.

В сущности это лемма. Но все-таки я хочу доказать это здесь. Каждый согласится, что природа, рассматриваемая с абсолютной точки зрения, относится к универсуму как реальное. Но ведь и то единство, которое положено через облечение бесконечной идеальности в реальность, т. е. бесконечная наличность утверждения бога во Всем, = реальному единству. Ибо преобладает принимающая сторона. Таким образом, и т. д.

Примечание. Разница между природой, какова она в явлении (здесь она всего лишь *Natura naturata*³⁹ — природа в ее обособлении в отрыве от Всего, — всего лишь отображение абсолютного Всего), и природой самой по себе, поскольку она растворилась в абсолютном универсуме, и есть бог в его бесконечной утвержденности.

§ 9. В свою очередь вечная природа заключает в себе все единства — единство утвержденности, утверждающего и неразличимости того и другого. Ведь универсум сам по себе = богу. Если бы в каждом не было единства, заключающего универсум сам по себе, если бы, таким образом, и в природе в свою очередь не было всей полноты бесконечной утвержденности, т. е. всего существа бога, то бог оказался бы разделенным в универсуме, что невозможно. Таким образом, каждое из единств, заключающихся во Всем, со своей стороны есть отпечаток всего мирового целого.

К дефиниции. Последствия бесконечного утверждения в бесконечном следует указать также и в являющейся природе; но здесь они не включены одно в другое, как в абсолютном Всем, но даны в отдельности и

внеположности. Например, облечение идеального в реальное, или форма утвержденности во Всем, выражается через посредство материи; идеальное, которое растворяет всякую реальность, утверждающее = свету, их неразличимость = организму.

§ 10. *Природа, являющаяся как таковая, не есть совершенное откровение божества.* Ведь даже организм есть лишь особенная потенция.

§ 11. *Совершенное откровение бога есть лишь там, где в отображенном мире даже отдельные формы растворяются в абсолютном тождестве, что происходит в разуме.* Таким образом, разум в самом Всем есть совершенное отображение бога.

Объяснение. Бесконечная утвержденность бога выражается в природе как реальном мире, а природа в свою очередь сама по себе заключает всякое единство в универсуме. По этому поводу я отмечу еще следующее. — Единства или особенные последствия утверждения бога, поскольку они вновь возвращаются в реальном или идеальном, мы называем потенциями. Первая потенция природы есть материя, поскольку она положена с перевесом утвержденности или под формой облечения идеальности в реальность. Другая потенция есть свет⁴⁰ как идеальность, растворяющая в себе всякую реальность. *Сущность* природы как природы может, однако, быть представлена единственно только посредством *третьей потенции*, которая утверждает в равной мере реальное, или материю, и идеальное, или свет, и тем самым уравнивает их между собой. Сущность материи = бытию, сущность света = деятельности. Таким образом, в третьей потенции деятельность и бытие должны быть связаны и неразличимы. Материя, рассматриваемая не сама по себе, но в своем телесном проявлении, есть не субстанция, но простая акциденция (форма), которой свет противостоит как сущность или всеобщность в виде света. В третьей потенции они интегрируются, возникает нечто неразличимое, где сущность и форма совпадают: сущность неотделима от формы и форма от сущности. Таков организм, ибо его сущность как организма неотделима от устойчивости формы, а кроме того, бытие в нем абсолютно равно

деятельности, а утвержденное — утверждающему. Ни одна из этих форм в отдельности не есть совершенное откровение божественного; не есть также поэтому со вершенное откровение и природа, взятая в разобщенности этих форм. Ведь бог равен не особенному следствию своего утверждения, но целостной совокупности этих следствий, поскольку такая совокупность, будучи в качестве полной чистым полаганием, есть вместе с тем и абсолютное тождество. Лишь поскольку природа возвратилась бы к просветленной целокупности и абсолютному единству форм, лишь постольку она стала бы зеркалом божественного. А это происходит только в разуме. Ведь разум наравне со Всем или богом есть начало, растворяющее все особенные формы. Но именно поэтому разум не принадлежит исключительно ни реальному, ни идеальному миру и (что равным образом есть следствие отсюда) тот и другой сами по себе могут достичь лишь неразличности, но не абсолютного тождества.

Относительно идеального Всего мы рассуждаем так же, как и относительно реального, и прежде всего выставляем следующее положение.

§ 12. *Бог как бесконечная идеальность, заключающая в себе всякую реальность, или бог как бесконечно утверждающее начало есть, как таковое, сущность идеального Всего. Это само собой ясно уже через противопоставление.*

§ 13. *Идеальный универсум включает в себе те же самые единства, что и реальный: реальное единство, идеальное единство и — не абсолютное тождество обоих (ибо последнее не принадлежит ни преимуществу ни идеальному, ни реальному), — но неразличность обоих.* Также и здесь мы называем эти единства потенциями; следует только отметить, что, подобно тому как в реальном мире потенции суть потенции идеального фактора, так здесь они суть потенции реального фактора в силу их взаимной противоположности. Первая потенция отмечает здесь перевес идеального; реальность полагается здесь только в первой потенции утвержденности. Сюда относится *знание*, которое вследствие этого наделено наибольшим перевесом идеального фактора,

или объективности. Вторая потенция основывается на перевесе реального; фактор реального как раз здесь возведен до второй потенции. Это место отведено *действию* как объективной, или реальной, стороне, к которой знание относится как нечто субъективное.

Но *сущность* идеального мира, как и *сущность* реального,— неразличимость. Таким образом, знание и действие необходимо приходят к неразличимости в третьем начале, которое как утверждающее оба предыдущие есть третья потенция. Это место отведено *искусству*, и я категорически выдвигаю следующий тезис.

§ 14. *Неразличимость идеального и реального как неразличимость выявляется в идеальном мире через искусство.* Ведь искусство само по себе есть не только деятельность и не только знание, но деятельность, насквозь проникнутая наукой, или же, напротив, знание, всецело ставшее деятельностью, иначе говоря, неразличимость того и другого.

Этого доказательства для настоящей цели нам достаточно. Само собой разумеется, что мы вернемся к этому положению; сейчас наша цель — только наметить общий строй универсума, чтобы затем вычлениить отдельную потенцию из целого и рассмотреть ее в ее соответствии целому. Поэтому мы продолжаем наше изложение.

§ 15. *Совершенное выражение* — не реального, не идеального, ни даже неразличимости того и другого (ибо последняя, как мы видели, обнаруживает себя двойко),— но *абсолютного тождества, как такового, или божественного, поскольку оно растворяет в себе все потенции, есть абсолютная наука разума, или философия.*

Таким образом, в мире идеальных явлений философия есть такое же растворяющее все особенности начало, какое для мира первообразов есть бог. (Божественная наука.) Ни разум, ни философия не принадлежат ни реальному, ни идеальному миру, как таковому, хотя в свою очередь — в этом тождестве — разум и философия могут стать друг к другу в отношении реального к идеальному. Но так как и то и другое само по себе есть абсолютное тождество, то это отношение не создает действительного различия между ними. Фило-

софия есть лишь разум, сознающий сам себя или становящийся таковым, а разум со своей стороны есть материя или объективный тип всякой философии.

Если мы предварительным образом определим отношение философии к искусству, то оно таково: философия есть непосредственное выявление божественного, в то время как искусство есть непосредственно всего лишь выявление неразличимости, как таковой (именно потому, что оно выявляет лишь неразличимость, оно принадлежит миру отображений. Абсолютное тождество = первообразу). А так как степень совершенства, или реальности, любой вещи возрастает по мере того, как вещь приближается к абсолютной идее, к полноте бесконечного утверждения, т. е. чем больше других потенций она заключает в себе, то отсюда само собой явствует, что искусство при всем том имеет самое непосредственное отношение к философии, отличаясь от нее только тем, что оно имеет определение особенности и принадлежит к отображениям, так как за вычетом этого оно есть высшая потенция идеального мира. Но пойдём дальше.

§ 16. *Трем потенциям идеального и реального мира соответствуют три идеи (идея, как божественное, равным образом не принадлежит в отдельности ни реальному, ни идеальному миру) — истина, добро и красота; первой потенции идеального и реального мира соответствует истина, второй — добро, третьей — красота, в организме и в искусстве.*

Здесь не место давать объяснение тому, в какое взаимное отношение ставим мы эти три идеи, а также объяснять способ, которым первые две идеи дифференцируются в реальном и идеальном мире: это область общей философии. Мы должны дать объяснение лишь тому отношению, в которое мы ставим *красоту*.

Можно сказать: красота дана всюду, где соприкасаются свет⁴¹ и материя, идеальное и реальное. Красота не есть ни только общее или идеальное (оно = истине), ни только реальное (оно проявляется в действовании). Таким образом, она есть лишь совершенное взаимопроникновение или воссоединение того и другого. Красота присутствует там, где особенное (реальное)

в такой мере соответствует своему понятию, что это последнее как бесконечное вступает в конечное и созерцается *in concreto*. Этим реальное, в котором оно (понятие) проявляется, делается действительно подобным и равным первообразу, идее, где именно это общее и особенное пребывают в абсолютном тождестве. Рациональное в качестве рационального становится одновременно являющимся, чувственным.

Примечание: 1. Как и бог, философия парит *над* идеями истины, добра и красоты в качестве того, что обще им всем. Она рассматривает не в отдельности истину, или нравственность, или красоту, по то, что обще им всем, и выводит их из е д и н о г о первоисточника. Если бы кто-нибудь пожелал предложить вопрос, как возможно, что философия, витая над истиной, добром и красотой, все же носит характер науки и превыше всего для нее истина, то нужно было бы отметить, что определение философии как науки есть только формальное ее определение. Она есть наука, но такого рода, что в ней истина, добро и красота, а потому наука, добродетель и искусство проникают друг в друга; итак, в этом отношении философия в то же время *есть не наука*, но нечто общее науке, добродетели и искусству; в этом ее важное отличие от всех прочих наук. Математика, например, не выдвигает никаких особых нравственных требований. Философия требует характера, и притом характера определенной нравственной высоты и энергии. Равным образом философия немислима в отдалении от всякого искусства и познания красоты.

2. Истине соответствует необходимость, добру — свобода. Наша дефиниция красоты, согласно которой она есть воссоединение реального и идеального, поскольку последнее выявлено в отображении, заключает также и следующее: красота есть неразличимость свободы и необходимости, созерцаемая в реальном. Так, мы называем прекрасным такой облик, при создании которого природа как бы играла с величайшей свободой и с самой возвышенной обдуманностью, при этом не выходя из форм и границ строжайшей необходимости и закономерности. Прекрасно то стихотворение, в котором

наивысшая свобода сама вновь включает себя в рамки необходимости. Вследствие этого искусство есть абсолютный синтез или взаимопроникновение свободы и необходимости.

Теперь перейдем к остальным сторонам произведения искусства.

§ 17. *В идеальном мире философия точно так же относится к искусству, как в реальном разум — к организму.*— Ведь как разум непосредственно объективируется лишь через организм и вечные идеи разума объективируются в природе как души органических тел, так и философия непосредственно объективируется через искусство и так же через искусство становятся объективными идеи философии как души действительных вещей. Именно поэтому в идеальном мире искусство занимает такое же место, какое в реальном мире — организм.

Об этом еще следующее положение.

§ 18. *Органическое произведение природы представляет в еще не разделенном виде ту же неразличимость, которую произведение искусства изображает после разделения, но опять-таки как неразличимость.*

Органический продукт заключает в себе оба единства: материи, или облечения единства во множество, и противоположное единство — света, или растворения реальности в идеальности; и он обнимает оба единства как одно. Но общее, или бесконечная идеальность, которая здесь связана с особенным, сама, сверх того, оказывается подчиненной конечному, особенному. (Общее = свету.) Следовательно, поскольку бесконечное здесь еще подчинено общему определению конечности и проявляется не как бесконечное, постольку необходимость и свобода (бесконечное, явленное как бесконечное) как бы еще покоятся в нераскрытом виде под одним общим покровом, как в бутоне, который, распускаясь, раскроет новый мир — мир свободы. Так как только в идеальном мире противоположность всеобщего и индивидуального, идеального и реального выражается как противоположность необходимости и свободы, то органический продукт представляет ту же противоположность в еще не снятом виде (поскольку она еще не раскрылась), а

произведения искусства представляют се в снятом виде (и в том и в другом то же тождество).

§ 19. *Необходимость и свобода относятся друг к другу как бессознательное и сознательное. Искусство поэтому основывается на тождестве сознательной и бессознательной деятельности.* Совершенство произведения искусства, как такового, возрастает в той мере, в какой оно заключает в себе выраженным это тождество, или в соответствии с тем, насколько преднамеренность и необходимость в данном произведении искусства пребывают во взаимопроникновении ⁴².

Еще несколько следствий общего характера.

§ 20. *Красота и истина сами по себе, или согласно идее, едины.*— Ведь, согласно идее, истина, как и красота, есть тождество субъективного и объективного; только истина созерцается субъективно, или в качестве первообраза, а красота — в отображении, или объективно.

Примечание. Истина, которая одновременно не является красотой, не есть также абсолютная истина, и наоборот.— Чрезвычайно избитое противопоставление истины и красоты в искусстве основывается на том, что под истиной подразумевается обманчивая истина, которая схватывает лишь конечное. Путем подражания этой истине возникают те произведения искусства, в которых мы восхищаемся только мастерством, схватывающим природу, но не связывающим ее с божественным. *Такого рода* истина не есть еще красота в искусстве, и только абсолютная красота в искусстве есть вместе с тем и его подлинная истина в настоящем смысле слова.

По той же причине добро, которое не есть красота, не есть также и абсолютное добро, и обратно; ведь и добро в своей абсолютности становится красотой, например в любой душе, нравственность которой уже не зиждется на борьбе свободы с необходимостью, но выражает абсолютную гармонию и примирение.

Добавление. Поэтому истина и красота, так же как добро и красота, никогда не стоят друг к другу в отношении цели и средства; они скорее составляют одно целое, и только гармонически настроенная душа — а

гармония = истинной нравственности — по-настоящему способна к восприятию поэзии и искусства. Обучить поэзии и искусству по сути дела невозможно.

§ 21. *Универсум построен в боге как абсолютное произведение искусства и в вечной красоте*⁴³.

Под универсумом понимается не реальное или идеальное Все, но абсолютное тождество того и другого. Если неразличимость реального и идеального в реальном или идеальном Все есть красота, и притом красота как отображение, то абсолютное тождество реального и идеального универсума по необходимости есть сама первообразная, т. е. абсолютная, красота; постольку и универсум, как он пребывает в боге, представляет собой абсолютное произведение искусства, в котором бесконечная преднамеренность и бесконечная необходимость находятся во взаимопроникновении.

Примечание. Из этого само собой явствует, что с точки зрения целокупности, или рассматриваемые сами по себе, все вещи построены в абсолютной красоте, первообразы всех предметов равным образом и абсолютно истинны, и абсолютно прекрасны, а в связи с этим извращенное, безобразное, точно так же как заблуждение или ложь, сводятся к простому лишению⁴⁴ и принадлежат лишь к созерцанию вещей во времени.

§ 22. *Как божество — первообраз — становится в отображении красотой, так и идеи разума, созерцаемые в отображении, становятся красотой;* таким образом, отношение разума к искусству совпадает с отношением бога к идеям. Божественное творчество объективно выявляется через искусство, ибо последнее коренится в том же воплощении бесконечной идеальности в реальном, на котором основано и первое. Превосходное немецкое выражение «способность воображения» (*Einbildungskraft*)⁴⁵ означает, собственно, способность *воссоединения*, на которой на самом деле основано всякое творчество. Она есть та способность, посредством которой идеальное есть в то же время и реальное, душа есть тело, — способность индивидуации, в собственном смысле слова творческая.

§ 23. *Непосредственная первопричина всякого искусства есть бог.* — Ведь бог через свое абсолютное

тождество есть источник всякого взаимопроникновения реального и идеального, в котором коренится всякое искусство. Или: бог есть источник идей. Только в боге пребывают изначально идеи. Искусство же есть изображение первообразов; итак, бог есть непосредственная первопричина, конечная возможность всякого искусства, он сам источник всякой красоты.

§ 24. *Подлинное конструирование искусства есть представление его форм в качестве форм вещей, каковы они сами по себе или каковы они в абсолютном.* Ведь, согласно 21-му тезису, универсум построен в боге как вечная красота и как абсолютное произведение искусства; в не меньшей мере это относится ко всем вещам, каковы они сами по себе или в боге, вещам, которые абсолютно прекрасны, поскольку абсолютно истинны. Поэтому и формы искусства, коль скоро они суть формы прекрасных вещей, представляю собой формы вещей⁴⁶, каковы они в боге или каковы они сами по себе; и так как всякое конструирование есть представление вещей в абсолютном, то конструирование искусства есть по преимуществу *представление его форм* как форм вещей, каковы они в абсолютном, и потому также и самого универсума как абсолютного произведения искусства, как он в вечной красоте построен в боге.

Примечание. Этим тезисом конструирование общей идеи искусства завершено. В результате искусство представлено как *реальное* изображение форм вещей, каковы они сами по себе, следовательно, как форм первообразов. — Тем самым одновременно намечается направление последующего конструирования искусства как по его материалу⁴⁷, так и по его форме. Именно если искусство есть изображение форм вещей, каковы они сами по себе, то общая материя искусства заключена в самих первообразах, и, следовательно, нашей ближайшей задачей будет конструирование общей материи искусства или его вечных первообразов, что и составит второй раздел философии искусства.

Раздел второй

КОНСТРУИРОВАНИЕ МАТЕРИИ ИСКУССТВА

В § 24 было доказано: формы искусства должны быть формами вещей, каковы они в абсолютном или *сами по себе*. В соответствии с этим предполагается, что эти *особенные формы*, именно через которые прекрасное и выявляется в отдельных реальных и действительных вещах, *суть* особенные формы, пребывающие в самом абсолютном. Вопрос в том, как это возможно. (Здесь перед нами совершенно та же проблема, которая формулируется в общей философии как переход бесконечного в конечное и единства во множество.)

§ 25. *Особенные формы, как таковые, лишены сущностного характера и суть не более как формы, которые могут пребывать в абсолютном лишь постольку, поскольку они, оставаясь особенными, в то же время снова вбирают в себя сущность абсолютного в ее цельности.* Это ясно само по себе, поскольку сущность абсолютного неделима. — В силу одного этого они в отношении абсолютного, т. е. абсолютно, возможны; именно поэтому они также абсолютно действительны, коль скоро в абсолютном отсутствует различие между действительностью и возможностью.

Дополнение. В том же самом можно убедиться еще следующим образом. Универсум (этим словом здесь всегда обозначается универсум сам по себе, вечный, несотворенный) ⁴⁸, как и абсолютное, безусловно един и неделим, ибо он есть само абсолютное (§ 3); таким

образом, в *истинном* универсуме для особенных вещей может быть место лишь постольку, поскольку они вбирают в себя весь неделимый универсум и, таким образом, сами суть универсумы.

Если бы отсюда было сделано заключение, что в согласии со сказанным есть столько универсумов, сколько идей особенных вещей, то как раз это и есть тот вывод, который мы имеем в виду. Либо особенных вещей вообще нет, либо каждая из них составляет для себя универсум⁴⁹. В самом боге, коль скоро он есть единство всех *форм*, универсум не дан в какой-нибудь особенной форме именно потому, что он дан во всех формах, и, обратно, он дан во всех формах потому, что не дан ни в какой особенной форме. Если *особенная* форма должна быть реальной сама по себе, то она сможет это не в качестве особенной формы, но лишь в качестве формы универсума. Так, особенная форма *человек* дана в абсолютном не как особенная, но как единый и неделимый универсум в форме человека. Именно поэтому ничто из того, что мы называем единичными вещами, не обладает реальностью само по себе. Они как раз потому и *единичны*, что не принимают в себя, в свою особенную форму *абсолютного целого*, что они отделились от него, и обратно, поскольку они содержат его в себе, они уже не единичны.

§ 26. *В абсолютном все особенные вещи только потому действительно разделены и действительно совпадают, что каждый предмет составляет для себя весь универсум, абсолютное целое.* — Они разделены, ибо ни одна единичная вещь, как таковая, не есть нечто действительно отдельное, но абсолютно отдельно дан только универсум, коль скоро он ни равен, ни не равен никакому другому предмету и, помимо него, нет ничего, чему бы он мог быть противопоставлен или уподоблен. А действительно *едины* [особенные вещи] потому, что каждая содержит в себе одно и то же.

Именно поэтому здесь также упразднено всякое число или числовое определение. *Особенная* вещь в абсолютности не может быть определена через число; ведь если ее рассматривать с точки зрения особенного

в ней, то эта вещь есть абсолютное целое и ничего не имеет, помимо себя; если же рассматривать ее с точки зрения всеобщего, то она пребывает в абсолютном единстве со всеми прочими вещами. Таким образом, она сама лишь заключает в себе единство и множество, но этими понятиями не определяется.

Примечание. Эти понятия важны: а) вследствие двойного воззрения, которое вообще является необходимостью в отношении универсума: а) воззрения на универсум как на хаос, который, кстати сказать, дает основное понятие о возвышенном, а именно поскольку в нем все лежит в абсолютном тождестве, как нечто единое; б) как на высшую красоту и форму, ибо универсум есть хаос как раз вследствие абсолютности формы, или вследствие того, что в каждое особенное и в каждую форму вложены опять-таки все формы и тем самым абсолютная форма⁵⁰. В дальнейшем эти понятия будут нами применяться совершенно определенным образом; в) понятие абсолютной отдельности особенного важно прежде всего для искусства, ибо именно в этом обособлении форм коренится главное воздействие искусства. Но это обособление и происходит как раз лишь потому, что каждый [предмет] сам для себя абсолютен.

§ 27. *Особенные вещи, поскольку они абсолютны в своей особенности и поскольку они, следовательно, представляют, оставаясь особенными, универсумы, называются идеями.*

Это положение есть простая дефиниция и, как таковая, в доказательстве не нуждается, хотя можно было бы показать, что уже первый основоположник учения об идеях если и не дал им такой дефиниции, то понимал под ними то же самое⁵¹.

Объяснение. Всякая идея = универсуму в образе особенного. Но именно потому она реальна не как это особенное. Реальное — это всегда лишь универсум. Каждая идея содержит два единства: одно, посредством которого она пребывает в самой себе и абсолютна, т. е. то, посредством которого абсолютное внедряется в ее особенность, и второе, посредством которого она в качестве особенного принимается в абсолютное как

в свой центр. Это двойное единство каждой идеи, собственно, есть тайна, благодаря которой особенное может быть включено в абсолютное, оставаясь тем не менее особенным.

§ 28. *Эти продукты воссоединения общего и особенного, рассматриваемые сами по себе, суть идеи, т. е. образы божественного, рассматриваемые же реально — суть боги.*— Ведь их сущность, их по-себе-бытие = богу. Они суть идеи лишь в той мере, в которой они суть бог в особенной форме. Таким образом, каждая идея = богу, но богу, данному как особенное.

Примечание. Это положение не шуждается в объяснении, тем более что следующие положения будут способствовать еще большему его прояснению. — Идея богов необходима для искусства. Научное конструирование последнего возвращает нас именно туда, куда инстинкт привел поэзию уже в ее первых начинаниях. Что для философии идеи, то для искусства боги, и наоборот.

§ 29. *Абсолютная реальность богов непосредственно вытекает из их абсолютной идеальности.*— Ведь они абсолютны, а в абсолютном идеальность и реальность совпадают, абсолютная возможность = абсолютной действительности. Высшее тождество непосредственно есть высшая объективность.

Кто еще не поднялся до того пункта, когда для него абсолютно идеальное непосредственно и как раз поэтому стало также абсолютно реальным, тот не способен ничего понять ни в философии, ни в поэзии. Вопрос о действительности в том виде, как он ставится обыденным сознанием, не имеет никакого значения в отношении того, что абсолютно, — в поэзии столь же мало, как и в философии. *Такая действительность не есть подлинная действительность; скорее она в истинном смысле есть отсутствие всякой действительности.*

Все образы искусства, следовательно прежде всего боги, *действительны* в силу того, что они *возможны*. Тот, кто еще может спрашивать, как такие высокообразованные умы, как греки, могли верить в действительность богов, каким образом Сократ советовал со-

вершать жертвоприношения, как мог последователь Сократа Ксенофонт в бытность военачальником сам приносить жертвы при знаменитом отступлении и т. д., — кто задает такие вопросы, только доказывает, что он сам не дошел еще до того уровня образованности, при котором как раз *идеальное* есть действительное, и много действительнее того, что именуют действительным. В том смысле, в каком обыденный рассудок верит в действительность чувственных вещей, те люди вообще не мыслили богов и не считали их ни действительными, ни недействительными. В более высоком смысле они были для греков более реальны, нежели всякая иная реальность⁵².

§ 30. *Четкое ограничение, с одной стороны, и нераздельная абсолютность — с другой, составляют определяющий закон всех образов богов.* — Ведь они суть реально созерцаемые идеи. Но особенные вещи не могут войти в мир идей без того, чтобы именно благодаря этому одновременно не быть действительно или абсолютно отдельными и действительно едиными друг относительно друга, а именно быть в равной мере абсолютными, согласно § 26. Таким образом, строгое обособление и ограничение, с одной стороны, и равная абсолютность — с другой, составляют определяющий закон мира богов.

Примечание. Мы должны иметь в виду преимущественно это соотношение, если хотим понять огромное значение образов мира богов в частностях и в целом. Тайна их прелести и их пригодности для художественного воплощения коренится, собственно, *прежде всего* в том, что они строго ограничены, так что, следовательно, взаимно стесняющие друг друга признаки в одном и том же божестве исключают друг друга и абсолютно разобщены, и в том, что внутри этого ограничения, однако, каждая форма включает в себя целостную божественность. Благодаря этому искусство получает обособленные, замкнутые образы, в каждом из которых все же содержится целокупность, вся божественность. Здесь я чувствую необходимость, чтобы пояснить мою мысль примерами, обратиться к греческому миру богов, хотя законченное конструиро-

вание этого мира мы сможем дать лишь много позднее. Когда вы между тем увидите, что все черты греческих богов соответствуют нашей дедукции закона всех божественных образов⁵³, то придется с самого начала признать также, что греческая мифология есть высочайший первообраз поэтического мира. Итак, дадим несколько примеров к тезису о том, что четкое ограничение, с одной стороны и нераздельная абсолютность — с другой составляют сущность божественных образов. Так, Минерва есть первообраз мудрости и силы в их соединении, но женская нежность у нее отнята; в соединении оба качества свели бы этот образ к неразличимости, а следовательно, более или менее к нулю. Юнона — это могущество без мудрости и нежной привлекательности, которую она должна занимать у Венеры вместе с ее поясом. Напротив, если бы Венера была в то же время наделена холодной мудростью Минервы, то ее воздействия, без сомнения, не были бы столь губительны, как это было с Троянской войной, которую она вызвала, чтобы удовлетворить страсть своего любимца. Но тогда она уже и не была бы богиней любви, а потому не была бы больше предметом фантазии, для которой общее и абсолютное в особенном — в ограничении — есть высший принцип.

Таким образом, рассматривая вопрос с этой точки зрения, можно сказать вместе с Морицем⁵⁴, что именно отсутствующие черты и суть в явлениях божественных образов то, что придает им наибольшую прелесть и взаимно их связывает. Тайна всякой жизни заключается в синтезе абсолютного и ограничения. В мировоззрении есть некоторый высший принцип, которого мы требуем для полного удовлетворения, и состоит он в следующем: *высшая* жизнь, предельно свободное, предельно самостоятельное бытие и действие без сужения или ограничения абсолютного. Абсолютное само по себе и для себя не представляет никакого многообразия, а потому в своем отношении к разуму оно есть абсолютная, бездонная пустота. Только в особенном есть жизнь. Но жизнь и разнообразие или вообще особенное без ограничения безусловно единого возможно изначально и само по себе только в силу принципа бо-

жественной имажинации или — в производном мире — благодаря деятельности фантазии, которая сочетает абсолютное с ограничением и воссоздает в особенном всю божественность общего. Именно благодаря этому универсум оказывается населенным, и по этому закону из абсолютного, как безусловного единства, начинает изливаться в мир жизнь; по этому же самому закону, отражаясь в человеческом воображении, универсум воссоздается как мир фантазии, общий закон которого — абсолютность в ограничении.

Мы требуем для разума, как и для способности воображения, чтобы ничто в универсуме не было подавлено, жестко ограничено и подчинено чему-то. Мы требуем для каждой вещи особенной и свободной жизни. Только рассудок подчиняет вещи друг другу, в разуме же и в воображении все свободно и движется в однородном эфире, не стесняя и не задевая друг друга. Ведь каждый предмет для себя снова представляет [все] целое. Зрелище чистой ограниченности представляется с точки зрения того, что подверглось подчинению, то досадным, то мучительным, подчас даже оскорбительным, во всяком случае неприятным. Для разума и фантазии ограничение или есть только форма абсолютного, или, понятое как *ограничение*, оно составляет неистощимый источник непринужденной игры, ибо с ограниченностью разрешается играть, коль скоро она ничего не отнимет у *сущности* и сама по себе простое ничтожество. Так и в греческом мире богов самая смелая шутка играет с фантастическими образами этих богов, как, например, когда Венера оказывается раненной Диомедом и Минерва смеется: «Очевидно, Венера захотела уговорить какую-нибудь разукрашенную гречанку отправиться вместе с ней к троянцам и оцарапала себе руку золотой пряжкой этой гречанки», и Зевс, улыбаясь, обращается к ней с мягким увещанием⁵⁵:

Милая дочь! не тебе заповеданы шумные брани.
Ты занимайся делами приятными сладостных браков;
Те же бурный Арей и Паллада Афина устроят.

В качестве следствия выдвинутого принципа можно далее принять, что совершенные божественные образо-

вания могут раскрыться лишь тогда, когда изгнано все чисто бесформенное, темное, чудовищное. К этой области темного и бесформенного принадлежит еще все то, что непосредственно напоминает о вечности, о первооснове бытия. Уже неоднократно отмечалось, что только идеи раскрывают абсолютное; только в них заключено положительное, одновременно ограниченное и безграничное созерцание абсолютного.

Абсолютный хаос как общее пра-зерно богов и людей есть ночь, тьма. Бесформенны еще и первые образы, которые фантазия заставляет из него рождаться. Целый мир неоформленных и чудовищных образов должен исчезнуть, прежде чем сможет возникнуть светлое царство блаженных и неизменных богов. И в этом отношении греческие сказания остаются верными всеобщему закону фантазии. Первые порождения объятий Урана и Геи еще чудовищны — сторукие великаны, могучие циклопы и дикие титаны; их возникновение ужасает самого отца, и он вновь заточает их в Тартар. Хаос должен снова проглотить свои собственные порождения. Уран, заточающий своих детей, должен быть оттеснен, начинается владычество Кроноса. Однако еще и Кронос поглощает своих собственных детей. Наконец наступает царство Зевса, но и этому опять-таки предшествует разрушение. Юпитер должен освободить циклопов и сторуких великанов, чтобы они помогли ему против Сатурна и титанов, и лишь после победы над этими чудовищами и последними порождениями Геи (разгневанной унижением своих детей) — штурмующими небо гигантами и чудовищем Тифоем, на которого она растрчивает свои последние силы, — небо проясняется, Зевс вступает в спокойное обладание радостным Олимпом, на место всех неопределенных и бесформенных божеств приходят определенные, четко очерченные образы, место древнего Океана занимает Нептун, место Тартара — Плутон, титана Гелиоса — вечно юный Аполлон. Даже самый древний из всех богов Эрос, которого самая древняя поэма заставляет возникнуть вместе с Хаосом, вновь рождается как сын Венеры и Марса и превращается в ограниченный и устойчивый образ.

§ 31. *Мир богов не есть объект ни одного лишь рас-*

судка, ни разума и должен постигаться единственно фантазией.— Ни рассудка, ибо рассудок не идет дальше ограничения, ни разума, ибо последний и в науке может представить синтез абсолютного и ограничения лишь идеально (в прообразах); следовательно, здесь действует фантазия, которая воспроизводит этот синтез в отображении; следовательно, и т. д.

Дефиниция. Способность воображения в ее отношении к фантазии я определяю как то, в чем продукты искусства зачищаются и формируются, а фантазию — как то, что созерцает их извне, что их как бы извлекает из себя, а тем самым и изображает. Таково же соотношение между разумом и интеллектуальным созерцанием. В разуме и, так сказать, из материи разума образуются идеи, интеллектуальное же созерцание есть то, что внутренне изображает. Таким образом, фантазия есть интеллектуальное созерцание и в искусстве.

§ 32. *Боги сами по себе ни нравственны, ни безнравственны, но изъяты из этой альтернативы и абсолютно блаженны.*

(Это следует иметь в виду, чтобы занять надлежащую точку зрения прежде всего при рассмотрении поэм Гомера. Известно, сколько говорилось о безнравственности его богов; это пытались даже использовать как довод в пользу преимущества новейшей поэзии. Что подобное мерило, однако, неприложимо к этим высшим творениям фантазии, явствует из нижеследующего.)

Доказательство. Нравственность, как и безнравственность, обуславливается раздвоением, причем нравственность есть не что иное, как включение конечного в бесконечное в деятельности. Однако там, где то и другое объединено вплоть до абсолютной неразличимости, последняя неизбежно отпадает, а следовательно, отпадает нравственность и вместе с ней ее противоположность. Именно поэтому безнравственность выстукает у гомеровских богов не как безнравственность, но лишь как чистая ограниченность. Боги действуют всецело в пределах этой ограниченности и божественны лишь постольку, поскольку они действуют в ее пределах; только таким образом бесконечное и ограниченное начала в них действительно едины. Их следует рас-

смагивать как существа некоторой высшей природы. В пределах своей ограниченности они действуют с такой же свободой и вместе с тем с такой необходимостью, как каждое природное существо — в пределах своей; со свободой — коль скоро в их природе действовать именно так, и они не знают иного закона, кроме своей природы; с необходимостью — по той же причине, коль скоро их деятельность предписана им их природой. Поэтому гомеровские боги в своей безнравственности только наивны и в действительности ни нравственны, ни безнравственны, но совершенно изъяты из этого противопоставления.

Это же самое положение мы можем теперь выразить и таким образом: *боги абсолютно блаженны*. Никакой другой эпитет не прилагается к ним чаще; их жизнь представляет постоянную противоположность человеческой жизни, полной усилия, разлада, подвластной недугу и старости. И у Софокла старый Эдип говорит Тезею ⁵⁶:

О сын Эгея дорогой, богов лишь
Ни старость не касается, ни смерть;
Все прочее всесильною рукою
Стирает время. Убывают силы
И наших тел, и матери-земли,
Хиреет верность, и коварство крепнет.

Трагедия, как и эпос, полна этой противоположностью. Мы можем непосредственно усмотреть необходимость этого атрибута богов, опираясь на тот принцип, из которого они вообще могут быть поняты: *быть в качестве абсолютных существ особенными и в качестве особенных — абсолютными*. — Что *нравственность*, вообще говоря, не есть нечто высшее, а потому не есть нечто, что могло бы быть приписано богам, явствует из той противоположности, которая существует между ней и блаженством и которой охватывается все конечное. Как нравственность есть включение конечного или особенного в бесконечное, так блаженство есть включение бесконечного в конечное или особенное. В первом случае, когда особенное воспринимается общим, особенное подчиняется закону, как чему-то общему; оно оказывается в том же положении, что и тело, подчиняю-

щеся силе тяжести. Поскольку в природе богов оба единства соединены, они живут свободной и самостоятельной жизнью, а не зависимой и условной; будучи особенными существами, боги вместе с тем наслаждаются блаженством абсолютного, и обратно (стремление к блаженству есть стремление насладиться абсолютностью, оставаясь особенным); это есть отношение, примером которого могут служить разве лишь небесные тела, как первичные чувственные образы богов, которые, будучи особенными, одновременно абсолютны — в себе самих — и при всем том остаются в своей абсолютности особенными и, таким образом, одновременно пребывают вне центра и в центре. Итак, поскольку оба единства в своей абсолютности заключают в себе друг друга (ведь особенное не может быть абсолютным без того, чтобы именно поэтому и находиться в абсолютном) и поскольку в этом смысле блаженство и правственность снова оказываются одним и тем же, можно также сказать: боги абсолютно правственны именно в силу того, что они безусловно блаженны.

§ 33. *Основной закон всех образов богов есть закон красоты.* — Ведь красота есть реально созерцаемое абсолютное. Образы богов — это само абсолютное, реально созерцаемое в особенном (или синтезированном с ограничением). Следовательно, и т. д.

Против этого можно было бы возразить: именно потому, что в образах богов присутствует ограниченность, они не абсолютно прекрасны. Но я готов перевернуть это положение: абсолютное вообще прекрасно, лишь поскольку оно созерцается в ограничении, иначе говоря, в особенном. Совершенное упразднение всякого ограничения есть либо полное отрицание всякой формы (впрочем, лишь при условии, что отрицание формы есть одновременно абсолютная форма как в красоте возвышенного, — об этом мы узнаем из дальнейшего), либо это есть всеобщее взаимное стеснение, иначе говоря, сведение к ничто. Выпечазванный вид красоты мы встречаем, например, в достойном и возвышенном образе Юпитера, который в одинаковой мере является выражением мудрости и силы без пределов, а также в Юноне, которая есть чистое выражение силы без утраты

красоты. Таким образом, эти ограничения сводятся к тому, что мы могли бы предварительно назвать различными видами красоты; соответствующее исследование можно будет с успехом предпринять, лишь когда будет идти речь о формах пластического искусства.

Впрочем, можно было бы взять для возражения примеры из самой греческой мифологии, каковы Вулкан, образы Пана, Силена, фавнов, сатиров и т. д. Что касается образа Вулкана, то он нам вскрывает великое тождество между созданиями фантазии и органически творящей природы. Как природа, образовав в совершенстве какой-либо орган или влечение у отдельной породы существ, чувствует себя вынужденной в противовес этому урезать эти существа в чем-нибудь другом, так и здесь фантазия должна была то, что она придала могучим рукам Гефеста, отнять у его ног, представив их хромыми. Но вообще относительно уродливых созданий греческого мира богов признано, что эти образы, вместе взятые, суть все же идеалы, но только *перевернутые идеалы* и что благодаря этому они снова включаются в сферу прекрасного. Впрочем, здесь мы просто забегаем вперед с толкованием. Что касается Вулкана, то ограниченность, которая у него доходит до уродливости, в поэзии снова оказывается источником неисчерпаемых шуток и непрестанного смеха даже в кругу богов, когда он суетится с кубком нектара.

Прекрасное по преимуществу обнаруживает себя в качестве закона всех божественных образов, тогда, когда оно смягчает все ужасное и страшное. Парки — согласно древнейшей поэзии, дочери Ночи, по свидетельству позднейшей, дочери Юпитера и Фемиды — не только наделены высокой красотой в изобразительном искусстве, но и весь их образ, как он создан фантазией, говорит об этом смягчении. Служительницы неумолимой Необходимости, они все же исполняют высочайший труд — управление человеческими судьбами — как легчайшую работу под видом нежной нити, скользящей между их руками, тихо и без усилий перерезаемой.

§ 34. *Боги с необходимостью образуют между собой некоторую целокупность, некоторый мир* (этим я перехожу к внутреннему конструированию).— Так как

здесь в каждом образе абсолютное дается с ограничением, то именно благодаря этому каждый образ предполагает другие, и, опосредованно или непосредственно, каждый в отдельности — все остальные, и все вместе — каждый в отдельности. Поэтому они неизбежно составляют некоторый мир, в котором все насквозь взаимоопределено, органическое целое, целокупность, [отдельный] мир.

§ 35. *Единственно в силу того, что боги образуют между собой свой мир, они приобретают независимое существование для фантазии, т. е. независимое поэтическое существование.* Это положение вытекает с непосредственной очевидностью, ибо только благодаря этому боги становятся существами собственного мира, который целиком существует для себя и совершенно отделен от того мира, который обычно именуют действительным. Всякое соприкосновение с обыденной действительностью или с понятиями этой действительности по необходимости разрушает очарование самих этих существ, ибо последнее основано как раз на том, что, согласно § 29, для их действительности не требуется ничего, кроме возможности, и что, следовательно, они живут в абсолютном мире, который можно реально созерцать лишь с помощью фантазии.

К пояснению обоих предшествующих положений (34 и 35). После того как сложился этот мир фантазии в истинном смысле слова, воображению не было поставлено дальнейших границ именно потому, что в пределах этого мира все возможное непосредственно действительно. Этот мир может и даже должен, таким образом, развиваться от одной точки в бесконечность; отныне ни одно возможное взаимоотношение богов между собой и ни одно возможное ограничение применительно к абсолютному не исключено. — Вследствие того что все образы рассматриваются во всех сиплетениях и отношениях как для себя значимые существа, причем между ними самими в свою очередь складывается некоторый круг соотношений и своя собственная история, они приобретают высшую объективность, благодаря которой эти сказания затем целиком переходят в мифологию.

Особенно в отношении целокупности образований в греческой мифологии можно показать, что в самом деле все возможности, заложенные в царстве идей, как оно конструируется философией, в греческой мифологии в полной мере исчерпаны. Ночь и Фатум, который превыше богов (в то время как Ночь — мать богов), составляют темный фон, скрытое таинственное тождество, из которого вышли все боги. Они все еще тяготеют над богами; но в светлом царстве очерченных и различных образов Юпитер есть абсолютная точка неразличимости, и в нем абсолютная мощь обручилась с абсолютной мудростью; ибо, когда он впервые сочетался браком с Метидой и ему было предсказано, что она родит от него сына, который, соединяя природу обоих, будет властвовать над всеми богами, он втянул ее в себя и совершенно соединил с собой — очевидный символ абсолютной неразличимости мудрости и силы в вечном существе. Тогда он породил непосредственно из себя самого Минерву, которая в полном вооружении вышла из его вечной головы, — символ абсолютной формы и универсума как образа божественной мудрости, которая возникает сразу в полной завершенности вне времени и вечного начала. *Только не в том смысле*, что Юпитер и Минерва *обозначают* эти понятия или хотя бы должны обозначать. Тем самым оказалась бы уничтоженной всякая поэтическая независимость этих образов. Они не *обозначают* этого — они *суть* это. Идеи в философии и боги в искусстве — одно и то же, но как одни, так и другие сами по себе суть то, что они суть, как одни, так и другие дают свой аспект одного и того же, ничто не [существует] ради другого или чтобы обозначить это другое. В образе Юпитера устранены все ограничения, за исключением необходимых; ограничения имеются лишь затем, чтобы выявить существенное. Абсолютная мощь именно потому, что она такова, есть и высшее спокойствие: Юпитер помавает бровями, и Олимп сотрясается. Он лишь как бы сеет молнии, как прекрасно выражается один из поэтов нового времени. Минерва заключает в самой себе все высокое и мощное, творческое и разрушительное, объединяющее и разобщающее, что содержит в себе форма.

Сама по себе и для себя форма равнодушна, так как материя в этом разобщении есть для нее нечто чуждое, но в то же время она — наивысшая сила, не знающая ни слабости, ни заблуждения; поэтому она одновременно первообраз и вечная изобретательница всякого *искусства* и грозная *разрушительница* городов; она и ранит, и исцеляет. В качестве абсолютной формы она — объединяющее начало, но также и богиня войны в отношении к человеческим племенам. На горнем Олимпе, в радостной сфере божественного, раздора нет, так как борющиеся стороны здесь, в разобщенности или в единстве, возведены до равной абсолютности; только в дольном мире, где форма восстает против формы, особенное против особенного, есть война, горнило неутихающего созидания и разрушения, вечных черемех; но все эти разрушительные проявления войны все же покоятся как возможности в лоне абсолютной формы. Поэтому можно сказать, что девственная Минерва, которая и сама вышла не из материнского лона, в себе самой плодотворнее из божеств. Почти все дела людей — ее создание; в своей строгости (чистой форме) она в равной мере богиня и философа, и художника, и воина, и ее величие основано прежде всего на том, что, хотя она одна среди всех соединяет противоположности, ничто в ней не мешает одно другому, и в ее образе все сводится к одному, т. е. к тому, что она недвижная, всегда одинаковая, неизменная Мудрость.— Юнона получает от Зевса чистую мощь без возвышенной мудрости. Отсюда прежде всего ее ненависть ко всему, что божественно через свою форму, и потому ко всему божественному, которое возникает уже в заново устроенном Юпитером беге времени, как-то: к Аполлону, Диане и т. д. Когда Юпитер созидает из самого себя Минерву, то она (Юнона) без участия Юпитера и назло ему рождает Вулкана, хитроумного художника и мастера, но без высокой мудрости Минервы, блюстителя огня и творца воинских доспехов, хотя его собственная рука действует лишь молотом. Весьма многозначительно проявляется эта близость и противоположность Минерве в добавлении, согласно которому Вулкан хотел сочетаться браком с Минервой и в тщетной борьбе с ней

оплодотворил землю, после чего земля породила Эрихтония с драконами вместо ног. Известно, что образ дракона всегда обозначает порожденное землей; итак, Вулкан есть чисто земная форма искусства, тщетно стремящаяся сочетаться с небесным, так же как, с другой стороны, отданная ему в супруги Венера — земная красота, хотя ее горний первообраз в то же время обитает в небе.

Не пытаясь внести в эти нежные создания фантазии чуждую им рассудочную связь, мы все же можем так определить всю эту цепь, тянущуюся от Юпитера к главнейшим божествам. Юпитер как вечный отец есть абсолютная точка неразличимости на олимпийских высотах, превыше всякого раздора. Рядом с ним пребывает образ Минервы, вечной мудрости, — его отображение, излетевшее из его головы. Ему подчинены: а) в реальном мире формирующий и бесформенный принципы (железо и вода) — Вулкан и Нептун; чтобы цепь замыкалась с обеих сторон, их в свою очередь связывает в качестве соответствующей Юпитеру точки неразличимости подземный бог — Плутон, или Стигийский Юпитер, властелин в царстве Ночи или Тяжести. Этой точке неразличимости (отвечающей Юпитеру) реального мира соответствует б) Аполлон как точка неразличимости в идеальном мире — образ, противоположный Плутому. Последний представляется старцем, первый наделен вечно юной красотой; один царит в безрадостном царстве теней, неведущих вещей и мрака, другой — бог света, идей, живого образа, который, допуская в своем царстве лишь преисполненную жизнь, сам кроткой стрелой дарует смерть увядшему от старости, и его стрелы, частые, как лучи, поголовно истребляют то, что ему ненавистно, как-то греков⁵⁷, после того как они оскорбили его жреца *. Все прочие качества этого бога, что он врачеватель, родитель при-

* Так как мир идей в греческой мифологии совпадает с чувственным миром, то взятый в собственном смысле мир чисто внешней реальности — мир теней — совпадает с царством мертвых, в свою очередь относящимся к чувственному миру, как последний, согласно философским учениям, относится к миру интеллектуальному.

посящего исцеление Эскулапа, вождь муз, изъяснитель будущего и как бы всевидящее око мира на небе,— все эти черты находятся в согласии с тем значением, которое мы придали этому божественному образу. В отдельности мы снова замечаем главнейшие из этих черт в Марсе, который в идеальной сфере соответствует Вулкану, и в Венере, которая соответствует бесформенному началу — Нептуну — как высшая земная форма, которая сама, согласно древней мифологии, как форма, вышла из царства бесформенного — Океана, а над Океаном среди новых богов царит Посейдон.

Вся эта целокупность греческого мира богов, однако, была бы незавершенной, если бы абсолютным в нем было лишь необходимое, но не каждый *особенный*, быть может даже случайный, аспект вещей. Множество явлений, которое представляется единством, быть может, только с одной определенной точки зрения, вообще все виды отношений соединяются в общее через индивидуум, что, без сомнения, самый яркий пример проявления общего в особенном. Так, все явления, порождаемые подземным огнем, в свою очередь сосредоточиваются в образе Вулкана; подобным же образом явления, наполняющие наши чувства теплой внутренней жизнью природы, объединяются в образе Весты. Также и чудовищные проявления еще не укрощенной, но скованной могуществом Юпитера природы сливаются воедино в титанах, чьи все еще движущиеся члены вызывают сотрясения земли. Взгляд на природу как на целое, которое под многими меняющимися обликами все же всегда равно самому себе, запечатлен в образе Протея, который лишь тем, кто при всяком его превращении не выпускал его из сильных рук, в конце концов являлся в своем первоначальном виде и открывал истину. Божественность, которой в этом мире фантазии приобщается также и природа, допускает превращение богов в образы животных, хотя фантазия у греков никогда не могла подобно фантазии египтян всецело скрыть богов под образами животных. Целокупность требовала, чтобы ни в какой части окружения не было чего-нибудь противоречащего миру фантазии, и поэтому обожествление явлений природы необходимо дол-

жно было быть доведено вплоть до единичного; деревья, скалы, горы, реки, даже отдельные родники должны были наполниться божественными существами (гении как посредствующие звенья). Смелая игра самой природы, нередко ставящей на голову собственный идеал там, где она благодаря избытку силы может быть расточительной, возрождается в преизбыточной полноте фантазии, замкнувшей в конце концов целостность своего мира плутовскими, получеловеческими-полужверинными фигурами сатиров и фавнов. Поскольку человеческий образ низводится здесь до образа животного, который обнаруживает в своих чертах только выражение чувственного вожделения и беззаботности, здесь появляется обратное тому, что было достигнуто при восходящем развитии того же [человеческого] образа до божественного. И здесь целокупность требует удовлетворения фантазии через противоположное. Наконец, появляется также еще и обратное — соединение целиком звериных тел с осмысленным ликом в сфинксах.

Наконец, взаимные связи богов должны были распространиться еще и на отношения между людьми. [Были нужны] не только особо священные места, чтобы таким образом вся природа была освящена и поднята в более возвышенный мир, но также участие богов в человеческих действиях, как-то в Троянской войне. Даже звери оказываются вовлеченными в историю богов, как это происходит в истории двенадцати подвигов Геркулеса.

§ 36. *Отношения зависимости между богами неизбежно складываются в отношения порождения* (Теогония).— Ведь порождение является единственным видом зависимости, где зависимое все же остается абсолютным в себе. Но к идее богов как раз и предъявляется требование, чтобы они как особенные были бы абсолютными. Следовательно, и т. д.

Объяснение. Генеалогические отношения между богами опять-таки есть символ того, как идеи пребывают друг в друге и исходят одна из другой. Так, например, абсолютная идея, или бог, заключает в себе все идеи, и, поскольку они, как в нем заключенные, мыслятся в то же время как абсолютные для себя, они рождаются

из него; поэтому Юпитер есть отец богов и людей, и даже существа, уже рожденные, вновь порождаются им, так как от него лишь начинается жизнь мира, и все должно быть *в нем*, чтобы существовать в мире.

§ 37. *Дефиниция. Замкнутая совокупность сказаний о богах*, поскольку последние достигают совершенной объективности или независимого поэтического существования, *есть мифология*⁵⁸ (простая дефиниция, не нуждающаяся, следовательно, в доказательстве).

§ 38. *Мифология есть необходимое условие и первичный материал для всякого искусства.*

Все до сих пор сказанное тому доказательство. *Negvus probandi* заключается в идее искусства как выявления абсолютно и самого по себе прекрасного через особые прекрасные предметы, т. е. выявления абсолютного в ограничении без упразднения абсолютного. Противоречие это разрешается только в идеях богов, которые со своей стороны могут получить независимое, подлинно объективное существование лишь путем полного своего развития до самостоятельного мира и до поэтического целого, которое называется мифологией.

К дальнейшему объяснению.— Мифология есть не что иное, как универсум в более торжественном одеянии, в своем абсолютном облике, истинный универсум в себе, образ жизни и полного чудес хаоса в божественном образотворчестве, который уже сам по себе поэзия и все-таки сам для себя в то же время материал и стихия поэзии. Она (мифология) есть мир и, так сказать, почва, на которой только и могут расцветать и произрастать произведения искусства⁵⁹. Только в пределах такого мира возможны устойчивые и определенные образы, через которые только и могут получить выражение вечные понятия. Произведениям искусства должна быть свойственна такая же, если не большая реальность, чем творениям природы, образам, которые имеют такое же необходимое и вечное бытие, как людские поколения и растения, обладая одновременно индивидуальной и родовой жизнью и таким же бессмертием.

Поскольку поэзия есть образное начало материи, как искусство в более узком смысле формы, постольку мифология есть абсолютная поэзия, так сказать, сти-

хийная поэзия. Она есть вечная материя, из которой все формы проступают с таким блеском и разнообразием.

§ 39. *Изображение абсолютного с абсолютной неразличимостью общего и особенного в особенном возможно лишь в символической форме.*

Объяснение. Изображение абсолютного с абсолютной неразличимостью общего и особенного в общем = философии — идее; изображение абсолютного с абсолютной неразличимостью общего и особенного в особенном = искусству. Общий материал этого изображения = мифологии. В последней, следовательно, дан уже второй синтез из неразличимости общего и особенного с особенным. Выставленное положение есть поэтому принцип конструирования мифологии вообще.

Чтобы привести доказательство этого положения, необходимо дать дефиницию символического; и, так как этот способ изображения в свою очередь есть синтез двух противоположных — схематического и аллегорического, я в связи с этим объясню, что такое схематизм и что такое аллегория.

Объяснительные положения.

Тот способ изображения, в котором общее обозначает особенное или в котором особенное созерцается через общее, есть *схематизм*.

Тот же способ изображения, в котором особенное обозначает общее или в котором общее созерцается через особенное, есть *аллегория*.

Синтез того и другого, где ни общее не обозначает особенного, ни особенное не обозначает общего, но где и то и другое абсолютно едины, есть *символ*⁶⁰.

Эти три различных способа изображения имеют ту общую черту, что они возможны только благодаря способности воображения и суть его формы, причем единственно третий из них есть абсолютная форма.

Мы также должны отличать каждый из них еще и от образа⁶¹. Образ всегда конкретен, он чистое особенное и во всех отношениях обладает такой определенностью, что для полного тождества с предметом ему недостает лишь той определенной части пространства, где находится последний. Наоборот, в схеме преоблада-

ющим оказывается общее, хотя, разумеется, общее созерцается в ней как особенное. Поэтому Кант смог определить ее в «Критике чистого разума» как чувственно созерцаемое правило при созидании некоторого предмета. Ввиду этого схема, безусловно, стоит посредине между понятием и предметом, и в этой связи она есть продукт силы воображения. Отчетливее всего видно, что такое схема, на примере ремесленника (*des mechanischen Künstlers*), который должен создать предмет известной формы соответственно определенному понятию. Это понятие для него *схематизируется*, т. е. оно в своей всеобщности непосредственно становится благодаря способности воображения вместе с тем чем-то особенным и созерцанием этого особенного. Схема есть правило, которое направляет созидательную деятельность мастера, но в этом всеобщем он созерцает одновременно особенное. В соответствии с этим созерцанием он делает сначала лишь грубый набросок всеобщего, затем отрабатывает отдельные части, пока схема постепенно не станет для него вполне конкретным образом и пока, после того как полностью определится образ в его воображении, и само произведение не будет завершено.

Таким образом, путем одного лишь внутреннего созерцания всякий сможет понять, что такое схема и схематизм; но поскольку наше мышление особенно в сущности всегда есть его схематизирование, то нужно только обратить рефлексию на схематизирование, как оно постоянно применяется в самом языке, чтобы с несомненностью все увидеть. В языке мы используем, чтобы обозначить особенное, неизменно только общие обозначения; поэтому и сам язык есть не что иное, как непрерывное схематизирование.

Безусловно, схематизм есть и в искусстве; но уже из данной нами дефиниции ясно, что голый схематизм не может быть назван совершенным изображением абсолютного в особенном; хотя схема, как общее, есть вместе с тем и особенное, но только таким образом, что общее обозначает особенное. В связи с этим мифологию вообще или греческую мифологию в особенности, поскольку последняя есть подлинная символика, нель-

зя понять только как схематизирование природы или универсума, хотя, несомненно, может показаться, что отдельные элементы мифологии оправдали бы подобное истолкование. Можно было бы счесть схематизмом это уже подмеченное сведение к индивидууму отдельных явлений, принадлежащих к одному определенному кругу, понимая под самым этим индивидуумом обобщение указанных явлений. С таким же успехом можно было бы сказать и обратное — что в них скорее общее (целые массы явлений) обозначается посредством особенного, которое обладает не меньшей истиностью, нежели первое (общее), ибо в символическом изображении как раз то и другое объединено. Равным образом если бы мифологию вообще хотели истолковать лишь как *более возвышенный язык*, поскольку язык во всяком случае всецело схематичен.

Что же касается *аллегории*, то она представляет собой нечто обратное схеме, т. е. подобно последней она есть неразличимость общего и особенного, но таким образом, что особенное здесь обозначает общее или созерцается как общее. Этот способ объяснения скорее всего можно было бы с известным правдоподобием применить к мифологии, и он действительно очень часто к ней применялся. Но здесь дело обстоит так же, как и со схематизмом. В аллегории особенное только *обозначает* общее, в мифологии оно вместе с тем само *есть* общее. Но именно поэтому, с другой стороны, все символическое очень легко аллегоризировать, ибо символическое значение включает в себя аллегорическое так же, как в воссоединении общего и особенного содержится и единство особенного с общим и общего с особенным. То, что, во всяком случае у Гомера, так же как и в изображениях пластического искусства, мифы понимаются не аллегорически, но с абсолютной поэтической независимостью, как реальность в себе, отрицать невозможно. Поэтому в новейшие времена придумали другое *expediens*. Именно стали утверждать, что первоначально мифы понимались аллегорически, но Гомер как бы осуществил их эпическую трагедию, истолковал их чисто поэтически и таким образом составил те занятные детские сказки, которые он расска-

зал в «Илиаде» и «Одиссее». Известно, что это взгляд, который выставил Гейне⁶² и пыталась обосновать его школа. Внутренняя топорность этого истолкования освобождает нас от обязанности его опровергать. Можно было бы сказать, что это грубейший способ разрушения поэзии Гомера. Печать такой плоской преднамеренности нельзя усмотреть ни в одной черте его творений.

Конечно, чары поэзии Гомера и всей мифологии объясняются, между прочим, и тем, что они допускают и аллегорическое значение как *возможность*; в самом деле, аллегоризировать можно решительно все. На этом основана бесконечность смысла в греческой мифологии. Но общее заключено здесь только как возможность. Ее по-себе-бытие не аллегорично и не схематично, оно есть абсолютная неразличимость того и другого — символическое. Эта неразличимость была здесь *изначальным*. Не Гомер создал поэтическую и символическую независимость этих мифов, они были таковыми с самого начала; попытка выделить аллегорический элемент — затея позднейших времен, оказавшаяся возможной лишь тогда, когда совершенно угас дух поэзии. Можно достаточно четко выяснить, как я покажу в дальнейшем, что гомеровский миф и потому сам Гомер есть в греческой поэзии нечто абсолютно изначальное и первичное. Аллегорическая поэзия и философия, как их называет Гейне, всецело продукт позднейших времен. Синтез есть изначальное. Таков общий закон греческой культуры, которая как раз тем самым доказывает свой абсолютный характер. Мы ясно видим, что мифология кончается там, где начинается аллегория. Конец греческого мифа — общеизвестная аллегория об Амуре и Психее⁶³.

Полнейшая удаленность греческой фантазии от аллегоризма обнаруживается в том, что даже *personification*, которые можно было бы легче всего счесть за аллегорические существа, какова, например, Эрида (раздор), понимаются отнюдь не только как существа, которые что-то должны означать, но как *реальные* существа, которые в то же время суть то, что они означают. (В этом противоположность новым авторам: Дан-

те аллегоричен в самом высоком стиле, затем Ариосто, Тассо. Пример: «Генриада» Вольтера⁶⁴, где аллегорическое совсем явно и грубо.)

Понятие символического теперь достаточно выяснено через свою противоположность. В иерархии (Stufenfolge) трех способов изображения можно усмотреть все ту же иерархию потенций. Постольку они суть опять-таки всеобщие категории. Можно сказать так: природа, создавая телесный ряд, только аллегоризирует, ибо особенное лишь означает общее, без того чтобы им быть; поэтому здесь нет [различия] родов. В свете в противоположность телам природа схематизирует, в органическом мире она символична, ибо здесь бесконечное понятие связано с самим объектом, общее всецело есть особенное и особенное есть общее. Точно так же мышление есть простое схематизирование, всякое действие, напротив, аллегорично (ибо в качестве особенного обозначает общее), искусство же символично. Это же различие можно перенести и на науки. Арифметика аллегоризирует, ибо через особенное она обозначает общее. Геометрию можно назвать схематизирующей, поскольку она через общее обозначает особенное. Наконец, философия среди этих наук есть наука символическая. (Мы вернемся к тем же понятиям при конструировании отдельных форм искусства. Музыка есть искусство аллегоризирующее, живопись схематична, пластика символична. То же в поэзии: лирика аллегорична, эпическая поэзия с необходимостью тяготеет к схематизированию, драма символична.)

Из всего этого исследования неизбежно вытекает теперь вывод: мифологию вообще и любое мифологическое сказание в отдельности должно понимать не схематически и не аллегорически, но *символически*.

Ибо требование абсолютного художественного изображения таково: изображение под знаком полной *неразличимости*, т. е. именно такое, чтобы общее всецело **было** особенным, а особенное в свою очередь всецело **было** общим, а не только обозначало его. Это требование поэтически выполняется в мифологии. Ведь каждый ее образ должен быть понят как то, что он есть, и лишь благодаря этому он берется как то, что он обо-

значает. Значение здесь совпадает с самим бытием, оно переходит в предмет, составляет с ним единство. Как только мы заставляем эти существа нечто *обозначать*, они уже сами по себе *перестают* быть. Однако реальность составляет у них одно с идеальностью (§ 29), и потому если они не мыслятся как действительные, то разрушается и их *идея*, понятие о них. Их величайшую прелесть составляет именно то, что, хотя они просто *суть* безотносительно к чему бы то ни было, абсолютные в себе самих, все же сквозь них в то же время неизменно просвечивает значение. Нас, безусловно, не удовлетворяет голое *бытие*, *лишенное значения*, примером чего может служить голый образ, но в такой же мере нас не удовлетворяет голое значение; мы желаем, чтобы предмет абсолютного художественного изображения был столь же конкретным и подобным лишь себе, как образ, и все же столь же обобщенным и осмысленным, как понятие. В связи с этим немецкий язык прекрасно передает слово «символ» выражением «осмысленный образ» (Sinnbild).

Даже в природных существах, например в растении, нельзя не увидеть аллегорию; природное существо как бы предвосхищает нравственную красоту, но оно не возбуждало бы фантазию и не удовлетворяло бы созерцание, если бы оно существовало ради этого значения, а не прежде всего ради себя самого⁶⁵. Нас приводит в восхищение, когда мы в этом непреднамеренном, непринужденном, не имеющем целей вне себя бытии одновременно прозреваем значащее, осмысленное. Созерцание последнего как чего-то преднамеренного уничтожает для нас самый предмет, ибо по своей природе он должен быть абсолютным, не соотносимым ни с какой целью вне себя самого.

Большой заслугой *Морица*⁶⁶ является то обстоятельство, что он не только первым среди немцев, но вообще впервые представил мифологию в этой ее поэтической абсолютности. Хотя его взгляд не доведен до своего завершения и он может лишь показать, что с этими сказаниями дело обстоит так-то, но не причину и необходимость этого, все же все его изложение проникнуто поэтическим духом, в чем, может быть, можно

признать влияние Гёте, который вполне выразил эти взгляды в своих собственных творениях и, без сомнения, пробудил их и у Морица.

Другой подчиненный вывод: столь же непосредственно следует понимать мифологию исторически.

Без сомнения, самый прозаический взгляд на эти сказания — это тот, согласно которому значительная часть истории богов отражает следы больших естественных переворотов первобытного мира, что сами боги означают древнейших царей и т. д.⁶⁷ При таком взгляде самое соотношение мифологии с универсумом и природой оказалось бы иным, чем в историческом соотношении, т. е. утратилась бы общезначимая сторона мифологии. Только в качестве типа⁶⁸ — как бы самого мира первообразов — мифология обладает всеобщей реальностью для всех времен. Удивительное переплетение, которое мы находим в этом божественном целом, заставляет нас, конечно, предполагать, что здесь играют роль и черты, взятые из истории. Но кто сможет выделить из этого живого целого отдельные стороны, не нарушая связи целого? Эти сказания заставляют природу проступить сквозь них, словно легкий аромат; их можно также сравнить с туманом, за которым мы различаем далекие времена первобытного мира и отдельные великие образы, движущиеся на их темном фоне. Все остальное убеждает нас в том, что теперешний род человеческий имеет вторичное происхождение, а потому то, что живет в сказаниях мифологии, несомненно, когда-то действительно существовало и современному роду человеческому предшествовал род богов⁶⁹; но мифологические сказания сами по себе совершенно независимы от подобной истинности и должны рассматриваться исключительно сами по себе. (Потому вас не будет в дальнейшем удивлять, что я не использовал тех излюбленных историко-психологических объяснений мифологии, исходя из которых пытаются найти ее источник в стремлении грубых сынов природы все персонифицировать и одушевлять, примерно так, как это делает американский дикарь, когда он, сунув руку в горшок с кипятком, начинает верить, что там сидит зверь, который его укусил. Мифология будто бы отличается от этого

грубого языка природы не принципиально, но только степенью выполнения. Согласно взглядам других, мифология есть лишь вынужденное средство при скудости обозначений или незнании причин, например бог грома, огня и т. п.)

§ 40. *Истинная мифология наделена чертами универсальности, бесконечности.*— Ибо мифология, согласно § 34, возможна в себе самой, только поскольку она достигает целокупности и представляет сам универсум первообразов. В последнем же не только все вещи, но и все взаимоотношения вещей даны все одновременно как абсолютные возможности; то же самое соответствующим образом должно быть и в мифологии — отсюда универсальность. Но поскольку в универсуме, как таковом, в мире первообразов, непосредственное изображение которого дает мифология, прошлое и будущее суть одно, то же должно происходить и в мифологии. Мифология должна не только изображать настоящее или прошедшее, но также и охватывать будущее. Она как бы посредством пророческого предвосхищения должна наперед оказаться согласованной с будущими условиями и бесконечным разворачиванием времени или адекватной им, т. е. должна быть бесконечной.

Эта бесконечность в противопоставлении рассудку должна выразиться в том, что никакой рассудок не способен раскрыть ее целиком, что в ней самой заложены бесконечные возможности создавать все новые отношения.

§ 41. *Мифологические сказания не могут мыслиться созданными ни преднамеренно, ни непреднамеренно.*— Не преднамеренно, ибо иначе они были бы измышлены ради известного значения, что невозможно по § 39. Не непреднамеренно, ибо они не лишены значения. Этим в сущности утверждается то же самое, что *implicite* уже утверждалось раньше, а именно, что сказания мифологии одновременно исполнены значения и лишены его: исполнены значения, поскольку в особенном [дано] нечто общее, лишены значения, поскольку то и другое дано с абсолютной неразличимостью, так что то, в чем они неразличимы, со своей стороны абсолютно, само-довлеюще.

§ 42. Мифология не может быть созданием ни отдельного человека, ни рода (поскольку последний есть только собрание индивидуумов), но лишь рода, поскольку он сам есть индивидуум и подобен одному отдельному человеку. — Не отдельного человека, ибо мифология должна обладать абсолютной объективностью и быть вторым миром, который не может принадлежать отдельному человеку. Не некоторого рода, поскольку последний есть только собрание индивидуумов, ибо при таких обстоятельствах мифологии недоставало бы гармонического созвучия. Итак, она с необходимостью требует для своей возможности рода, который в то же время есть индивидуум, подобный одному человеку. Пусть эта идея окажется непонятной для нашего времени, ее истинности это не уменьшит. Это — высшая идея для *всей* истории вообще. Аналогии, отдаленные намеки на подобное отношение дает уже природа хотя бы в том, как проявляется художественный инстинкт животных, когда у многих из них целый род действует согласованно: каждый индивидуум — как вся совокупность и вся совокупность — опять-таки как индивидуум. Такое отношение тем менее в состоянии удивить нас в искусстве, что мы именно здесь, на высшей ступени продуцирования, снова встречаем противоположность *природы* и *свободы*, и, например, греческая мифология в самом искусстве возвращает нам *природу*, как я это буду определено доказывать. Но как раз лишь в искусстве природа может вызвать подобное единое индивидуума и рода (в действовании она также предъявляет свои права, но не так заметно, скорее в целом, нежели в единичном, и в единичном лишь на момент). В греческой мифологии природа вызвала подобное действие общего художественного инстинкта, охватившего целый род, и новая культура, противоположная греческой, не может дать ничего подобного, хотя она инстинктивно и помышляла о чем-то аналогичном при создании вселенской (universellen) церкви.

Это соотношение, возникшей благодаря которому мы должны мыслить греческую мифологию, — этот в своем роде единственный случай, когда общий художественный инстинкт овладел целым поколением, — может

быть совершенно отчетливо уяснено только при сопоставлении с происхождением новой поэзии, но к нему я в настоящий момент не могу обратиться. Я напоминаю гипотезу Вольфа⁷⁰ о Гомеровых поэмах, согласно которой они и в своем первоначальном виде были творением не одного, но многих людей, побуждаемых одним и тем же духом. Вольф, как критик, рассмотрел вопрос слишком эмпирически, слишком ограничив свой горизонт письменным произведением, которое мы приписываем Гомеру, — одним словом, чтобы уяснить и сделать наглядной самую идею дела, слишком сузил смысл проблемы — общий смысл, быть может, собственной догадки. Я здесь совершенно не затрагиваю вопроса о безусловной правильности взгляда Вольфа на Гомера, но я хочу выставленным положением доказать в отношении мифологии то, что Вольф утверждает о Гомере. Мифология и Гомер суть одно и то же, и весь Гомер скрывался уже в первом сказании мифологии, он уже присутствовал там *potentialiter*. Так как, если мне будет разрешено так выразиться, Гомер духовно — в первообразе — уже был предопределен и ткань его творений была соткана вместе с тканью мифологии, то становится понятным, каким образом поэты, из чьих песен предположительно сложился Гомер, могли независимо друг от друга вмешиваться в целое, не уничтожая его гармонии и не выходя из первоначального тождества. То, что они декламировали, уже было действительно — хотя и не эмпирически — готовым творением. Итак, начала мифологии и Гомера совпадают, и поэтому становится понятным, почему происхождение их было скрыто уже от самых ранних эллинских историков, и обнаруживается, что уже Геродот ставит этот вопрос односторонне (т. е. будто Гомер первый создал эллинам историю богов)⁷¹.

Сами древние характеризуют мифологию и — поскольку последняя совпадает для них с Гомером — Гомеровы поэмы как общий корень поэзии, истории и философии. Для поэзии мифология есть первоматерия, из которой все произошло, Океан (если воспользоваться образом древних), из которого истекают все потоки, точно так же как они в него опять возвращаются.

Лишь постепенно мифологический материал теряется среди исторического; [это происходит], можно сказать, лишь тогда, когда выявляется идея бесконечности и может устанавливаться отношение к судьбе (Геродот). В промежуточный период, ввиду того что бесконечное, целиком еще связанное с материей, само действует материальным образом, посеянное в мифологии божественное семя еще долго разрастается в чудесных великих событиях, каковы события героического века. Законы житейского опыта еще не вступили в силу, целые массы явлений продолжают концентрироваться вокруг отдельных великих образов, как это происходит и в «Илиаде».

Так как мифология есть не что иное, как самый мир первообразов, первое общее созерцание универсума, она была основой философии, и легко показать, что ею было определено все направление также и греческой философии. Первым, что из нее вышло, была древнейшая греческая натурфилософия, которая была еще чисто реалистической, пока сначала Анаксагор (ἄνῶς⁷²), а после него в более законченной форме Сократ не внесли туда элемента идеализма. Но мифология была первоисточником также и нравственной части философии. Первоначальные концепции (Ansichten) нравственных отношений, но прежде всего то общее всем грекам вплоть до вершин культуры в лице Софокла и глубоко отпечатлевнеее во всех их творениях чувство зависимого положения людей в отношении богов, вкус к ограничению и мере также и в нравственных вопросах, отвращение к заносчивости, преступному насилию и т. п. — эти прекраснейшие моральные стороны Софокловых творений все еще восходят к мифологии.

Таким образом, греческая мифология не только сама для себя полна бесконечного смысла, но, будучи по своему происхождению продуктом рода, который вместе с тем есть индивидуум, даже оказывается созданием некоего бога, как гласит изречение о Гомере в греческой антологии⁷³.

Если Гомер — это бог, алтари ему должно воздвигнуть,
Если же смертный, то все ж почитаться он должен в бес-
смертных.

Еще одно соображение. — Мы чисто рациональным путем конструировали мифологию, исходя из основных требований искусства, и оказалось, что удовлетворение всех этих требований само собой дает греческую мифологию. Здесь в первый раз бросается в глаза насквозь рациональный характер греческого искусства и поэзии, так что можно быть неизменно уверенным в том, что в греческой культуре найдется любой из видов искусства, конструированный в соответствии со своей идеей, и даже любой художественный индивидуум. Наоборот, новейшая поэзия и искусство составляют иррациональную, а тем самым негативную сторону античного искусства; этим я не хочу приписывать новейшее искусство, ибо и негативное, как таковое, может со своей стороны стать формой, получающей печать совершенства.

Это нас приводит к противопоставлению *античной и новой поэзии* в отношении мифологии.

Если уже в сфере природы при незнании общего закона потенцирования возвращение той же противоположности в различных потенциях затруднительно для понимания, то в гораздо большей степени это происходит в истории — в той области, где, по-видимому, царит свобода. Мы вынуждены в силу действительного положения вещей помимо всяких других причин принять, что и в наивысшей форме соединения природы и свободы — в самом искусстве — снова возвращается эта противоположность природы и свободы, а также бесконечного и конечного, и, чтобы уразуметь необходимость такого возвращения, нам нужна твердая норма, нужен образец, почерпнутый из самого разума. Путь простой дефиниции ни в целом, ни в частности не приводит к истинному пониманию. Наука не дает дефиниций, она конструирует, не заботясь о том, какие объекты выявятся в результате ее чисто научной деятельности; однако в конце этой деятельности она неожиданно обретает отчетливое и замкнутое целое; объекты сами собой благодаря этому научному конструированию становятся на свои надлежащие места, и эти их места, которые определяются для объектов конструированием, в то же время есть их единственно правильная и подлинная

дефиниция. Нет надобности в дальнейшем умозаключать обратно от данного явления к его причине; оно есть именно это определенное явление, потому что оно занимает данное место, и, наоборот, оно занимает данное место потому, что оно есть именно это определенное явление. Только таким способом мы добиваемся необходимости.

Теперь подойдем к нашему предмету ближе. Греческую мифологию можно было бы рассматривать со всех сторон и в качестве данности определять во всех направлениях, что, без сомнения, также привело бы нас обратно к тому же самому пониманию, которое нам дало конструирование (ведь именно в том и состоит преимущество конструирования, что оно при помощи разума превосхищает то, к чему в конце концов приводит обратно правильная дефиниция), но при таком подходе всегда еще чего-то недоставало бы, а именно сознания необходимости и общей зависимости, которые предписывают известному явлению именно это место и это основание. Общий характер греческой мифологии и ее более точный анализ должны убедить каждого, кто к тому способен, что такая мифология в сфере самого искусства воспроизводит природу, но конструирование наперед и с необходимостью определяет место, которое мифология занимает в общей связи универсума.

Принцип конструирования есть принцип старой физики, взятый в ином, более возвышенном смысле: *природа боится пустоты*. Следовательно, если в универсуме имеется пустое место, природа его заполняет. Если выразить то же самое менее образно: ни одна возможность не остается в универсуме нерезализованной, все возможное действительно. Так как универсум составляет единое целое и неделим, то он ни во что не может излиться без того, чтобы не излиться туда целиком. Универсум поэзии немислим без того, чтобы также и в нем не противопоставлялись бы *природа* и *свобода*. Весьма грубо понял бы нашу точку зрения на греческую мифологию как творение природы тот, кто счел бы, что она есть творение природы в такой слепой форме, как проявления художественного инстинкта животных. Но не меньшую ошибку допустил бы и тот, кто истолковал

бы себе мифологию как результат абсолютно поэтической свободы.

Я уже указал на главные черты, благодаря которым греческая мифология представляется в пределах мира искусства снова как органическая природа. Неоднократно отмечалось, какая боязнь перед всем бесформенным и незамкнутым в ней царит. Как органическое в конце концов может возникать лишь из органического же, так и в греческой мифологии ничто не создается без порождения, ничто не возникает из бесформенного, из того, что по себе бесконечно, но всегда из уже оформленного. Несмотря на бесконечность, все же свойственную греческой мифологии, в своем выявлении во вне она всецело конечна, завершена, реалистична по всей своей сути. Как и в организме, бесконечное также и здесь, на этой более высокой ступени, оказывается непосредственно связанным с материей, поэтому внутри этого целого всякое образование оказывается необходимым и, рассматриваемое в качестве единого органического существа, это целое действительно заключает внутри себя материальную бесконечность, которая отличает органическое существо. Образование вытекает из образования не только делимое до бесконечности, но и действительно разделенное. Бесконечное нигде не выступает как бесконечное, оно присутствует всюду, но только в предмете, связанное с материей, — никогда не в рефлексии поэта, как можно видеть на примере Гомеровых песен. Бесконечное и конечное еще покоятся под одним общим покровом. По сравнению с природой каждый образ мифологии идеально бесконечен, но в отношении самого искусства всецело реально ограничен и конечен. Отсюда полное отсутствие в мифологии всяких нравственных понятий в отношении богов. Последние суть органические существа высшей, абсолютной, всецело идеалистической природы. Они действуют всецело, как таковые, всегда в соответствии со своей ограниченностью и как раз потому абсолютно. Даже самые нравственные боги, какова Фемида, все же нравственны не вследствие нравственности — это у них опять-таки связано с ограниченностью. Подобно болезни и смерти нравственность есть удел одних только смертных су-

ществ, и у них она может по отношению к богам выразиться только как возмущение против богов. Прометей есть первообраз нравственности, как его дает древняя мифология. Он есть всеобщий символ того отношения, которое заключает в ней мораль. Поэтому, так как свобода проявляется в нем как независимость от богов, Прометей оказывается прикованным к скале, причем его вечно терзает орел, ниспосланный Юпитером и выклеывающий его печень, которая постоянно вырастает заново. Таким образом, Прометей представляет собой весь человеческий род и в своем лице претерпевает мучения всего этого рода. Итак, здесь, несомненно, проявляется бесконечное, но непосредственно при своем проявлении оно вновь оказывается связанным, обузданным и ограниченным. Это напоминает античную трагедию, в которой наивысшая нравственность заключается в признании пределов и ограничений, поставленных человеческому роду.

Если все противоположности, вообще говоря, основываются только на перевесе чего-нибудь одного и никогда — на полном изъятии того, что ему противоположно, то это соотношение будет по необходимости иметь силу и для греческой поэзии. Следовательно, когда мы заявляем, что конечность, ограничение есть основной закон всей греческой культуры, то этим не утверждается, что в ней нигде не проявляется противоположное начало, бесконечное. Скорее наоборот, очень определенно можно указать момент, когда бесконечное решительно обнаружилось. Нет сомнения, что это было время возникновения республиканского строя, одновременным которому можно считать рождение прежде всего лирического искусства и трагедии. Но как раз это нагляднейшим образом доказывает, что подобная более явственная и прорвавшаяся до известной ступени своего обнаружения жизнь бесконечного в греческой культуре, безусловно, относится к послегомеровскому времени. Это не значит, что еще до этого в Греции не было обрядов и религиозных действий, имевших более непосредственное отношение к бесконечному, но они тотчас же с самого начала обособились в качестве мистерий от общезначимого и от мифологии. Было бы нетрудно дока-

зять, что все мистические элементы — так я предварительно до более подробного объяснения буду называть все понятия, непосредственно касающиеся бесконечного, — что все элементы такого рода первоначально были чужды эллинской культуре, как и позднее она могла освоить их для себя лишь в области философии.

Первое движение философии, началом которой всюду является понятие бесконечного, проявилось впервые в мистических стихотворениях, каковы упоминаемые Платоном и Аристотелем орфические песни, стихотворения Мусея, многочисленные поэмы провидца и философа Эпименида⁷⁴. Чем больше раскрывался в греческой культуре принцип бесконечного, тем больший авторитет древности пытались придать этой мистической поэзии и даже самое ее возникновение хотели отодвинуть в догомеровские времена. Однако этому противоречит уже Геродот, указывающий, что все поэты, которые выдаются за более древних, чем Гомер и Гесиод, на деле моложе их⁷⁵. Гомер не знает оргий, не знает энтузиазма⁷⁶ в духе жрецов и философов.

Насколько малозначительны были эти мистические элементы для истории эллинской поэзии, настолько они примечательны для нас как проявления противоположного полюса греческой культуры, и если мы обозначим противоположность в ее наивысшей точке как противоположность христианства и язычества, то в этих мистических чертах можно усмотреть намеки на элементы христианства в язычестве, подобно тому как, наоборот, в христианстве мы можем обнаружить аналогичные элементы язычества.

Если вникнуть в *сущность* греческих сказаний, то [окажется, что здесь] конечное и бесконечное так пронизали друг друга, что в этих сказаниях невозможно усмотреть символизирование одного через другое, но лишь абсолютную приравненность одного другому. Если же всмотреться в *форму*, то здесь все воссоединение бесконечного и конечного воспроизводится в конечном или особенном. Но ведь там, где сила воображения не дошла до полнейшего взаимопроникновения обоих начал, могли встретиться только два случая: либо бесконечное символизировалось через конечное, либо конеч-

ное — через бесконечное. Последнее — тот случай, который мы видим в человеке Востока. Грек вовлекал в конечное не односторонне бесконечное, но бесконечное, уже пронизанное конечным, т. е. полноту божественного, божественное как целокупность. *Ввиду этого* греческая поэзия абсолютна и в качестве точки неразличности не имеет вне себя никакой противоположности. Человек Востока вообще не дошел до взаимопроникновения; таким образом, в мифологии Востока не только невозможны образы, наделенные действительно независимой поэтической жизнью, но вся восточная символика притом еще имеет односторонний характер, а именно это символика конечного через бесконечное; поэтому человек Востока своим воображением целиком пребывает в сверхчувственном, или интеллектуальном, мире, куда он переносит и природу, вместо того чтобы, напротив, символизировать интеллектуальный мир как мир, где конечное и бесконечное суть единство, через природу и перенести его, таким образом, в царство конечного; и потому действительно можно сказать, что его поэзия представляет собой обратную греческой.

Если мы под бесконечным будем понимать абсолютно бесконечное, т. е. полное воссоединение конечного и бесконечного, то направление греческой фантазии шло от бесконечного, или вечного, к конечному, напротив, направление восточной фантазии — от конечного к бесконечному, по таким образом, что в идее бесконечного раздвоение не было с необходимостью преодолено. Пожалуй, всего отчетливее это можно показать на персидском учении, насколько оно известно из книг Зенд-Авесты⁷⁷ и по другим источникам. Но персидская и индийская мифологии, без сомнения, являются наиболее выдающимися среди идеалистических мифологий. Было бы неуместно переносить на индийскую мифологию то же самое, что свойственно греческой (реалистической) мифологии, и выставлять требование рассматривать ее образы независимо, сами по себе лишь в том виде, какими они являются. С другой стороны, однако, нельзя отрицать, что индийская мифология больше приблизилась к поэтической значительности, нежели персидская. Если последняя во всех своих созданиях остается

голым схематизмом, то первая во всяком случае поднимается до аллегории, и аллегорическое составляет в ней господствующий поэтический принцип. Отсюда легкость, с которой индийская мифология усваивается поверхностным поэтическим сознанием. До символики здесь дело не доходит. Поскольку, однако, она хотя бы при помощи аллегии все же поэтична, то при дальнейшем развитии аллегорических элементов, несомненно, могла возникнуть действительная поэзия, так что индийская культура должна была представить произведения подлинного поэтического мастерства. Ее почва или корень не поэтичны; по то, что возникло как бы независимо от нее, [самостоятельно], — поэтично. Лирико-эпический колорит остается господствующим и в драматической поэзии индусов, как-то в Сакунтале⁷⁸ и дышащей томлением и сладострастием поэме «Гита-Говин[да]»⁷⁹. Эти поэтические произведения сами по себе не аллегоричны, и если любовные похождения и превращения бога Кришны (это составляет содержание последней из упомянутых поэм) имели первоначально аллегорический смысл, то они его во всяком случае в этой поэме утратили. Однако, хотя эти произведения, по крайней мере как *целое*, не аллегоричны, все же их внутренняя конструкция вполне в духе аллегии. Нельзя, конечно, знать, насколько поэзия индусов развилась бы до искусства, если бы из-за их религии для них не оказалось запретным всякое изобразительное искусство в форме пластики. Лучше всего можно постигнуть дух их религии, их обрядов и поэзии, если иметь в виду строение растений как основной для них образец. Растение со своей стороны само для себя есть в органическом мире существо аллегорическое. Цвет и запах, этот немой язык, составляют единственный его орган, посредством которого оно позволяет себя распознавать. Этот растительный характер отмечает всю индийскую культуру, как-то хотя бы архитектуру (арабски); архитектура — единственное из пластических искусств, которое индусы довели до значительной степени совершенства. Архитектура сама по себе есть еще аллегорическое искусство, в основе которого лежит схема растения, что особенно характерно для индийской

архитектуры, и здесь трудно удержаться от мысли, что именно она положила начало так называемой *готической* архитектуре (к этому впоследствии мы еще вернемся).

Как бы далеко в глубь истории человеческой культуры мы ни шли, мы неизменно находим два отдельных направления в поэзии, философии и религии, и всеобщий мировой дух открывает себя и здесь под двумя противоположными атрибутами: идеального и реального.

Реалистическая мифология достигла своего расцвета в греческой, идеалистическая с течением времени вылилась целиком в христианство.

Ход древней истории никогда не смог бы подобным образом оборваться, не мог бы возникнуть действительный новый мир, который на деле *возник* с христианством после крушения (Abfall), охватившего как бы весь род человеческий.

Пусть люди, способные воспринимать вещи лишь в их отдельности, смотрят так же и на христианство. Для более возвышенной точки зрения оно уже в своем первоначальном возникновении составляло лишь единичное проявление *всеобщего* духа, которому вскоре предстояло завоевать весь мир. Не христианство обусловило односторонность духа тех веков; само оно было сначала лишь выражением *этого* всеобъемлющего духа, было первым, что *обнаружило* этот дух и его этим запечатлело.

Необходимо вернуться к историческим истокам христианства хотя бы для того, чтобы отсюда понять поэзию, которая, вышедши из христианства, развернулась в самостоятельное целое. Чтобы усвоить этот вид поэзии, который не до некоторой степени, но полностью отличается от античной, усвоить ее в целом прежде всего в ее противоположности, мы должны познакомиться с более ранним периодом, предшествовавшим позднейшему расцвету поэзии.

Мы с самого начала усматриваем в первой эпохе христианства два совершенно различных момента. Первый, когда христианство всецело оставалось в рамках материнской религии — иудейской — как вероучение

определенной секты; дальше этого сам Христос не пошел, хотя он, насколько это известно из его истории, был проникнут — и некоторым образом не мог не быть проникнут — очень сильным предчувствием дальнейшего распространения своего учения. Иудейская мифология (которая лишь после того, как этот народ вследствие своего порабощения ближе соприкоснулся с чужими народами, до некоторой степени претерпела очищение, между тем как всеми своими высшими представлениями, даже своим философским монотеизмом, она была просто обязана чужим народам) была в своем происхождении и сама по себе всецело реалистической мифологией. В этот сырой материал Христос вложил росток высшей нравственности, при этом не важно, создал ли он его совершенно независимо или нет. (Гипотеза о связи Христа с ессеями⁸⁰.) Мы не можем судить, насколько далеко распространилось бы особое влияние Христа без дальнейших событий. Тем, что придавало его делу высший размах, была заключительная катастрофа его жизни и то едва ли не беспримерное событие, что он преодолел крестную смерть и воскрес, — факт, истолкование которого как аллегории и, следовательно, отрицание как реального события было бы историческим безумием, коль скоро одно это событие создало всю историю христианства. Последнего не могли бы сделать все чудеса, которые впоследствии были пагромаждены над одной этой головой. Отныне Христос стал *heros*'ом⁸¹ нового мира, низшее стало наивысшим, крест — знак глубочайшего позора — превратился в знак завоевания мира.

В первых письменных памятниках истории христианства уже возникает противоположность реалистического и идеалистического принципов в христианстве. Составитель евангелия от Иоанна воодушевлен идеями высшего познания и излагает их в качестве вступления к своему простому и скромному рассказу о жизни Христа; другие евангелисты ведут изложение в иудейском духе и украшают историю Христа баснями, которые были выдуманы на основе ветхозаветных пророчеств. Они а priori убеждены, что события этой истории должны были сложиться именно так, поскольку в Вет-

хом завете эти события были предсказаны применительно к Мессии; поэтому они добавляют: «исполнилось писание», и, опираясь на них, можно сказать: Христос — это историческая личность, биография которой была составлена уже до ее рождения⁸².

Важно отметить тотчас же наряду с этими первыми проявлениями упомянутых противоположностей в христианстве, что реалистическое начало всюду обнаруживает за собой перевес и удерживает его также и в дальнейшем, что и было необходимо, чтобы христианство не растворилось в философии подобно всем остальным религиям восточного происхождения. Уже в то время, когда сложились первые рассказы о жизни Иисуса, в самом христианстве образовался более тесный круг высшего духовного познания, которое именовали гносисом. В единодушном отпоре проникновению философских систем у первых распространителей христианства сказался правильный инстинкт и твердое сознание того, что было для них желательно. Они с явным расчетом устраняли все то, что не могло приобрести универсально-исторического характера и стать достоянием всех людей. Если христианство уже при самом своем возникновении вербовало своих последователей из толпы убогих и презираемых и, так сказать, с самого начала имело демократическое направление, то и впредь оно стремилось неизменно удерживать эту популярность.

Первым большим шагом к будущему развитию христианства было рвение апостола Павла, который первым сделал это учение известным среди язычников. Только на чуждой почве оно могло оформиться. Необходимо было, чтобы восточные идеи были пересажены на западную почву. Правда, эта почва сама по себе была бесплодна, идеальный принцип должен был прийти с Востока, но и он сам по себе был, как в других восточных религиях, чистым светом, чистым эфиром, без образа и даже без окраски. Только в соединении с крайней своей противоположностью он мог зажечь жизнь. Лишь там, где соприкасаются совершенно разнородные элементы, образуется хаотическая материя, которая есть начало всякой жизни. Но никогда мате-

рия христианства не преобразовалась бы в мифологию, если бы христианство не стало всемирно-историческим. Ведь универсальная материя составляет первое условие всякой мифологии.

Материалом греческой мифологии была природа, общее созерцание универсума как природы; материалом христианской — общее созерцание универсума как истории, как мира провидения. Это, собственно, является настоящей поворотной точкой при переходе от античной религии и поэзии к новой. Новый мир начинается с того, что человек отрывается от природы, но, так как он еще не знает другой родины, он чувствует себя покинутым. Где подобное чувство охватывает целое поколение, там оно либо добровольно, либо, по-нуждаемое внутренним влечением, обращается к идеальному миру, чтобы его сделать своей родиной. Таким чувством был охвачен мир, когда возникло христианство. Красота Греции была в прошлом. Рим, сгрудивший вокруг себя все великолепие мира, пал под бременем собственного величия; полное удовлетворение всем объективным само собой привело к пресыщенности и вызвало тяготение к идеальному. Еще до того, как христианство распространило свое могущество на Рим, уже при первых императорах этот безправственный город наполнился восточными суевериями, звездочеты и маги выступали даже советниками главы государства, оракулы богов потеряли свой авторитет еще до того, как они окончательно умолкли. Над всем тогдашним миром подобно душному воздуху, который предвещает великое движение в природе, тяготело общее чувство: раз старый мир не в состоянии идти дальше, должен возникнуть новый мир, и общее предчувствие, казалось, влекло все помыслы к Востоку, как если бы оттуда должен был прийти избавитель, о чем имеются свидетельства даже в сообщениях Тацита и Светония⁸³.

Можно сказать, что при всемирном владычестве Рима мировой дух впервые стал созерцать историю как универсум; из Рима, как из своего средоточия, выходили и слагались в цепи определения всех народов; и чтобы, так сказать, выразить наиболее отчетливым

образом одно только намерение создать новый мир, мировой дух подобно сильному вихрю, часто переносящему через страну целые стаи пернатых, или подобно высоким водам, нагромождающим чудовищные глыбы в *одном* месте, вывел еще безвестные, далекие народы на арену мирового владычества, чтобы с развалинами падающего Рима смешать материал всех стран и всех народов. Кто не верит в связь природы с историей, тот должен был бы поверить в нее при виде этого. В тот самый момент, когда мировой дух подготавливает великое, еще не виданное зрелище, когда он начинает помышлять о новом мире и, негодуя на гордое величие Рима, вобравшего в себя блеск всего мира и в то же время похоронившего его в себе, видит, что этот мир созрел для произнесения суда над ним,— в этот самый момент решение природы (необходимость столь же определенная, как та, которая направляет великие периоды жизни земли и движения ее полюсов) приводит со всех сторон к этому средоточию множество чужеземных орд и, таким образом, необходимость природы выполняет то, что было предначертано духом истории в его планах.

Итак, я хочу здесь только признаться в своем неверии во все эти неувидительные исторические объяснения великого переселения народов и засвидетельствовать, что я предпочел бы искать его причину скорее в общем законе, определяющем также и природу, чем просто в причине исторической,— в законе природы, более слепо управляющем грубыми, варварскими народностями слепых людей. То, что в природе, согласно закону конечного бытия, происходит более спокойно, в ограниченных пределах, выражается в истории более значительными этапами и в более выразительной форме; периодическим отклонением магнитной стрелки в физическом мире с исторической точки зрения соответствует великое переселение народов. С этого момента, момента высшего могущества и падения римского государства, собственно, впервые начинается то, что мы можем назвать всеобщей историей. До этого момента, т. е. в *той* части универсума, которая представляет его *реальный* аспект, господствует *особенное*,

особенный народ — греки, живущие в тесных границах на немногих островах, — это и составляет там род; здесь, напротив, общее становится господствующим и особенное в нем распадается.

Древнюю историю в целом можно рассматривать как трагический период истории. И судьба есть провидение, но созерцаемое в реальном, подобно тому как провидение есть судьба, но созерцаемая в идеальном. Вечная необходимость во времена тождества с ней раскрывает себя как природа. Так это обстоит у греков. После отпадения от тождества необходимость проявляется в виде судьбы в суровых и насильственных ударах. Есть только одно средство избавиться от судьбы — броситься в объятия провидения. Это и было то чувство, которое охватило мир в этот период глубочайшего переворота, когда судьба строила свои последние козни против всей красоты и великолепия античности. В это время древние боги потеряли свою силу, оракулы смолкли, празднества затихли и, казалось, перед родом человеческим открылась бездонная пропасть, полная дикого смешения всех стихий былого мира. Над этой темной пропастью как единственный знак мира и равновесия сил появился крест, как бы радуга второго всемирного потопа, как его называет испанский поэт⁸⁴, в такое время, когда уже не оставалось ничего другого, кроме как уверовать в этот знак. Как из этой смутной материи в конце концов развернулся второй мир поэзии, как она превратилась в мифологическую материю, это я охарактеризую хотя бы в *основных* чертах. (Когда я представлю всю полноту мифологического материала, заложенного в христианстве, я смогу общий результат, как и раньше, изложить в немногих главных чертах.)

Чтобы понять мифологию христианства в ее принципе, мы должны вернуться к точке ее противоположности — греческой мифологии. В последней универсум созерцается как природа, в первой — как моральный мир. Характер природы есть нерасчлененное единство бесконечного и конечного: конечное преобладает, но в нем как в общей оболочке заложено зерно абсолюта, полного единства конечного и бесконечного.

Характер нравственного мира — свобода — есть *изначально* противоположность конечного и бесконечного при абсолютном требовании устранения противоположности. Но даже и этот мир, поскольку он основывается на облечении в бесконечное, опять-таки находится под определением бесконечного, так что противоположность всегда может быть преодолена в единичном, но никогда — в целом.

Если, таким образом, в греческой мифологии выполнением требования оказывалось изображение бесконечного, как такового, в конечном, т. е. символика бесконечного, то в основе христианства лежит противоположное требование — включить конечное в бесконечное, т. е. сделать его аллегорией бесконечного. В первом случае конечное значит нечто само по себе, так как оно само в себя принимает бесконечное. Во втором случае конечное само по себе есть ничто, смысл его лишь в том, что оно обозначает бесконечное. Подчинение конечного бесконечному — вот, таким образом, характер подобной религии.

В язычестве конечное, как наделенное само по себе бесконечностью, имеет такое большое значение по сравнению с бесконечным, что в нем даже допустим мятеж против божественного, и это даже составляет принцип возвышенного. В христианстве происходит безусловное подчинение себя неизмеримому, и это составляет единственный принцип красоты. Из этого противопоставления можно полностью понять все прочие возможные противоположения язычества и христианства, например преобладание в первом героических, в последнем кротких и мягких добродетелей, там суровой храбрости, здесь любви или во всяком случае храбрости, умеренной и смягченной любовью, как во времена рыцарства.

Мифология греков составляла замкнутый мир символов идей, которые могут быть созерцаемы реально лишь как боги. Чистая ограниченность, с одной стороны, и нераздельная абсолютность — с другой, суть определяющий закон для каждого отдельного образа бога, так же как для божественного мира в целом. Бесконечное созерцалось лишь в конечном и таким

образом само оказывалось подчиненным конечному. Боги были существами высшего порядка, устойчивыми, неизменными образами. Совершенно иное соотношение имеет место в такой религии, где дело идет непосредственно о бесконечном, как таковом, где конечное мыслится не как символ бесконечного, и притом ради себя самого, но лишь как аллегория бесконечного и в совершенном ему подчинении. Целое, в котором объективируются идеи такой религии, само неизбежно есть нечто бесконечное, а не со всех сторон завершённый и отграниченный мир: образы не в устойчивом пребывании, а лишь в явлении, не вечные природные существа, а исторические образы, в которых божественное открывается лишь временно; их мимолетное явление может быть закреплено лишь с помощью веры, но никогда не может быть превращено в абсолютную наличность (Gegenwart).

Где бесконечное само может стать конечным, оно может оказаться и множеством, и потому политеизм возможен; но там, где оно только обозначается через конечное, оно неизбежно остается единым и политеизм как совместное существование божественных образов невозможен. Политеизм возникает из синтеза абсолютности с ограничением, так что в нем не устраняются ни абсолютность формы, ни ограничение. В такой религии, как христианство, религиозный элемент не черпается из природы, так как христианская религия берет конечное вообще не в качестве символа бесконечного и не в его независимом значении. Следовательно, такая религия может возникнуть из того, что подчинено времени, т. е. из *истории*; поэтому христианство по своей самой внутренней сути и в высшем своем смысле исторично. Каждый отдельный момент времени есть откровение некой особой стороны бога, причем в каждой из них он абсолютен; что в греческой религии дано как одновременность, в христианстве дано как последовательность, хотя время разделения явлений и вместе с тем их оформления еще не наступило.

Можно было бы подумать, что в идее христианства, утверждающей в божестве множественность лиц,

сохранился след политеизма; но что триединство, *как таковое*, не может быть истолковано *как символ* какой-нибудь идеи, явствует из того, что эти три единства в самом божественном естестве мыслятся вполне идеально и суть сами идеи, а не символы идей, из того, что идея триединства имеет всецело философское содержание. Вечное есть отец всех вещей, никогда не выходящий из своей вечности, но рождающий себя от вечности в двух столь же вечных, как он, формах: конечное, которое есть сам по себе абсолютный, а во внешнем явлении страдающий и вочеловечивающийся сын божий, и затем вечный дух, бесконечное, в котором все вещи суть одно. Над этим — все растворяющий в себе бог.

Можно сказать, что, если бы эти идеи сами по себе были в состоянии обладать поэтической реальностью, они смогли бы ее получить через то, что с ними сделали в христианстве. Они с самого начала были приняты в полной независимости от их умозрительного смысла, всецело исторически, буквально. Но уже первоначальный их строй сделал невозможным символическое их изображение. *Данте*, который в последней песне своего «Рая» достигает созерцания бога, видит в глубинах прозрачной субстанции божества три световых круга различной окраски и одного размера⁸⁵; один из них, казалось, только отражался от другого, как радуга от радуги, а третий был фокусом и одинаково излучался во все стороны. Но Данте сам сравнил свое положение с положением геометра, который всецело устремляет свои взоры на измерение круга и не находит того принципа, который ему необходим⁸⁶.

Только идея *сына* вылилась в христианстве в образ; но и это произошло только через утрату высшего смысла этой идеи. Если в христианстве сын божий должен был иметь истинно символическое значение, то как символ вечного вочеловечения бога в конечном. Итак, он должен был иметь именно такое значение и *при этом* быть отдельным лицом; но в христианстве он *только* последнее, он соотнесен лишь с историей и не соотнесен с природой. Христос был как бы вершиной божественного вочеловечения и потому самым

вочеловечившимся богом. Но какая разница между этим вочеловечением бога в христианстве и ограничением (*Verendlichung*) божественного в язычестве! В христианстве дело идет не о конечном; Христос приходит к человечеству в его униженности и облекается в рабский образ, чтобы пострадать и своим примером уничтожить конечное. Здесь нет обожествления человечества, как в греческой мифологии; это есть вочеловечение божества с целью примирить с богом отпавшее от бога конечное через уничтожение его в своем лице. Не конечное становится здесь абсолютным и символом бесконечного; вочеловечившийся бог не есть устойчивый, вечный образ, но явление хотя и законченное от века, однако преходящее во времени. В Христе гораздо больше символизируется конечное через бесконечное, чем последнее через первое. Христос возвращается в сверхчувственный мир и обещает вместо себя духа [святого] — не принцип, исходящий в конечное и в нем остающийся, но идеальный принцип, долженствующий скорее вести конечное в бесконечное и к бесконечному. Дело обстоит так, как если бы Христос как само бесконечное, воплотившееся в конечное и жертвующее в своем человеческом облике богу это конечное, положил конец *древним* временам; он здесь только для того, чтобы провести границу — последний бог. После него приходит дух, идеальное начало, господствующая душа нового мира. Поскольку старые боги также были бесконечным в конечном, но в безусловно реальной форме, подлинно бесконечное — истинный бог — должно было стать конечным, чтобы показать на самом себе уничтожение конечного, постольку Христос был одновременно вершиной и концом старого мира богов. Это доказывает, что появление Христа далеко от того, чтобы быть началом нового полетеизма, но скорее абсолютно замкнуло мир богов.

Нелегко сказать, в какой мере, собственно, Христос есть поэтическая личность. Не просто как бог, ведь он в своей человечности не бог, какими были греческие боги при всей своей конечности, но настоящий человек, подчиненный даже страданиям человечества; не как человек, ибо он все же не со всех сторон ограни-

чен до человека. Синтез этих противоречий коренится исключительно в идее *добровольно страдающего* бога. Но именно поэтому он — антипод древних богов. Последние не страдают, но блаженны в своей конечности. И Прометей, который и сам бог, не страдает, ибо его страдание есть в то же время деятельность и мятеж. Чистое страдание никогда не может быть объектом для искусства. Христос, даже взятый как человек, все же никогда не может быть представлен иначе как страдающий, ибо его человеческие свойства составляют в нем взятое на себя *время*, а не природу, как у греческих богов, и его человеческая природа через соучастие божественной делается более чувствительной к самим страданиям мира; и достаточно примечательно, что настоящая живопись охотнее и чаще всего изображала Христа в виде младенца, словно потому, что, как кто-то очень правильно отметил, только в младенческой неопределенности делается вполне разрешимой проблема этой удивительной — не неразличимости, но — слиянности божественной и человеческой природы.

Те же черты страдания и смирения замечательны и в образе *богоматери* ⁸⁷. И этот образ также имеет символический характер, если, быть может, и не в идеях *церкви*, то по внутренней необходимости. Это символ всеобъемлющей природы или материнского начала всех вещей, которое цветет своей вечной девственностью. Однако же в мифологии христианства и этот образ не имеет отношения к материи (отсюда отсутствие символического смысла) ⁸⁸ — осталось только нравственное отношение. Мария в качестве первообраза выражает черту женственности, присущую всему христианству. В античности преобладает возвышенное, мужественное, в новом мире — прекрасное, а потому женственное.

Это вполне соответствует тому, что вообще должно быть признано принципом христианства: оно не имеет законченных символов, но только символические *действия*. Весь дух христианства есть дух действия. Бесконечное уже не *пребывает* в конечном, и конечное может только перейти в бесконечное; только в последнем оба могут составить единство. Итак, единство ко-

нечного и бесконечного в христианстве есть действие. Первое символическое действие Христа — крещение, когда с ним соединилось небо и дух спустился в зримом образе, второе — его смерть, когда он, умирая, предал дух обратно в руки отца и, уничтожая в себе конечное, стал жертвой за весь мир. Эти символические действия воспроизводятся христианством под видом *причащения* и *крещения*. У причащения опять-таки есть две стороны, с которых его можно рассматривать: одна — идеальная, поскольку здесь субъект создает себе бога и на субъект приходится это таинственное единство бесконечного и конечного, а другая — символическая. Поскольку действие, через которое конечное здесь становится одновременно бесконечным, выпадает в качестве молитвенной эмоции (*Andacht*) на долю воспринимающего субъекта, постольку оно не символично, но *мистично*; но поскольку оно есть внешнее действие, оно символично. Мы еще вернемся к этому важному различию между мистическим и символическим в дальнейшем.

Поскольку же *церковь* рассматривала себя как видимое тело божье, в котором все единичные существа являлись как бы его членами, она конституировала себя через действие. Таким образом, только общественная жизнь церкви могла стать символической, а ее культ — живым произведением искусства, как бы духовной драмой, в которой участвовал каждый ее сочлен. Общепризнанное направление христианства, решимость церкви подобно океану *все* принимать в себя, не отвергать даже убогих и презренных, одним словом, стремление быть *кафолической*⁸⁹, универсальной — все это должно было вскоре побудить ее придать себе внешнюю целокупность, так сказать, создать себе тело; таким образом, сама церковь в полноте своего проявления была символична и являлась символом устройства самого небесного царства.

Уже раньше было указано, что природа и история вообще соотносятся между собой как реальное и идеальное единства; но именно таково отношение религии древнегреческого мира к христианской религии, в которой божественное начало перестало открывать

себя в природе и познается лишь в истории. Вообще природа есть сфера в-себе-бытия вещей, где последние в силу облечения бесконечного в его конечное в качестве символов идей одновременно обладают независимой от их значения жизнью. В связи с этим бог становится в природе как бы экзотеричен, идеальное проявляется через нечто иное, чем оно само, — через некоторое бытие; но лишь поскольку это бытие принимается за сущность, лишь поскольку символ берется независимо от идеи, божественное оказывается подлинно экзотерическим, по идее же — эзотерическим. В мире идеальном, т. е. по преимуществу в истории, божественное сбрасывает с себя покров, и история — это ставшая явной мистерия божественного царства.

Как в символах природы, так и в греческих сказаниях интеллектуальный мир был заключен как бы в почке, он был сокрыт в предмете и не выражен в субъекте. Напротив, христианство есть данная в откровении (geoffenbarte) мистерия, и, как язычество по своей природе экзотерично, так оно по своей природе эзотерично.

Именно поэтому с появлением христианства должны были перевернуться все отношения природы и идеального мира, и если в язычестве природа была тем, что раскрывалось вовне, а идеальный мир, наоборот, отступил на задний план, как мистерия, то в христианстве, напротив, по мере того как идеальный мир раскрывался вовне, природа скорее должна была отступать на задний план, как тайна. Природа для греков была непосредственно и сама по себе божественной, потому что и ее боги не были внеприродными и сверхприродными. Для нового мира природа оказалась закрытой книгой, ввиду того что он мыслил ее не самое по себе, как таковую, но как подобие невидимого и духовного мира. Наиболее жизненные явления природы, как, например, электричество и химическое изменение тел, были едва известны древним и во всяком случае не возбуждали среди них того всеобщего энтузиазма, с которым эти явления были встречены новым миром. Высшая религиозность, нашедшая себе выражение в христианском мистицизме, отожд-

дествляла тайну природы и тайну божественного вочеловечения.

Христианство, как мир идей, выраженный в действовании, представляло собой зримое царство и по необходимости преобразовалось в *иерархию*, первообраз которой был заложен в мире идей. Отныне не к природе, но к человеку, не к бытию, но к действию было предъявлено требование быть символом мира идей. Иерархия была единственным в своем роде институтом по величию замысла, который обычно понимается слишком односторонне. Всегда будет обращать на себя внимание то обстоятельство, что именно с закатом Римской империи, которая объединила в одно целое большую часть известного [тогда] мира, христианство пошло быстрыми шагами к универсальному господству. Мало того что в век бедствий и распадающегося государства, могущество которого оказалось всего лишь временным и которое не сохранило ничего, что могло бы служить прибежищем для человека в таких условиях, когда мужество и, так сказать, сердце были потеряны для объекта; мало того, говорю я, что христианство в *такой* век открыло всеобщее прибежище в виде такой религии, которая учила отречению и даже превращала его в счастье,— оно достигло еще большего: разившись в иерархию, оно связало все части культурного мира и с самого начала двинулось как универсальная республика на завоевания, но завоевания духовного порядка (уловление прозелитов, обращение язычников, изгнание из Европы сарацинов и турок, миссионерство в позднейшие времена).

При великом, универсальном духе церкви ничто не могло остаться для нее чуждым; она не оттолкнула от себя ничего, что пребывало в мире; она могла все сочетать с собой. Начиная с культа как единственной стороны, где она могла быть символичной, она заново открыла двери также и язычеству. Католический культ соединил религиозные обычаи древнейших народов с позднейшими, хотя, однако, в дальнейшем для большинства ключ оказался потерянным. Первые творцы этих символических обрядов, великие умы, подавшие первую мысль и план всей этой организации и продол-

жавшие жить в ней как в живом произведении искусства, конечно, были не так просты, чтобы их смели не замечать наши тупоумные просветители, которые, если бы собрать их вместе и дать им волю действовать сотню лет, сумели бы собрать воедино разве только кучу песка.

Главная задача заключается в том, чтобы выяснить, как соответственно общему характеру субъективности и идеальности христианства символическое должно было обязательно обнаруживаться в действии (в действиях). Так как основное созерцание христианства исторично, то необходимо, чтобы христианство заключало в себе мифологическую историю мира. Само вочеловечение Христа мыслится только в связи с общим представлением *истории человечества*. Истинной космогонии в христианстве нет. В этом отношении в Ветхом завете мы находим лишь очень несовершенные попытки. Действование, история есть только там, где есть множественность. Следовательно, если в божественном мире есть действование, это предполагает также и в нем множественность. Но в соответствии с духом христианства последняя не может мыслиться *политеистически*, следовательно, возможна лишь через участие посредствующих существ, которые пребывают в непосредственном созерцании божества и суть первые создания, первые порождения божественной субстанции. Такие существа в христианстве суть *ангелы*.

Можно представить себе попытку рассматривать ангелов как замену политеизма в христианстве, тем более что они по своему своеобразному восточному происхождению так же определенно суть олицетворения идей, как боги греческой мифологии. Известно также, как широко использовали этих посредствующих существ новые христианские поэты — Мильтон, Клопшток и другие, притом почти столь же назойливо, как Виланд — Граций. Однако же различие заключается в том, что греческие боги действительно суть *реально* созерцаемые идеи, в то время как у ангелов даже и самая телесность их сомнительна, и потому сами они все еще лишены чувственности. Если бы ангелов захо-

тели понять как олицетворение *воздействий* бога на чувственный мир, то они составляли бы, как таковые, в своей неопределенности опять-таки лишь простой схематизм и, таким образом, были бы для поэзии непригодными. Ангелы и их конституция (*Verfassung*) сами как бы получили свою телесную форму лишь через церковь, иерархия которой должна была служить непосредственным отображением небесного царства. Поэтому символична в христианстве только церковь. Ангелы не суть природные существа; поэтому они совершенно лишены отграничения; даже верховные из них почти сливаются друг с другом, а вся их масса — наподобие нимбов у некоторых великих итальянских живописцев, которые, если их пристально рассмотреть вблизи, сплошь состоят из маленьких ангельских головок, — почти кашеобразна. Может показаться, что эту расплывчатость в христианстве хотели отразить через однообразнейшее проявление деятельности, которое можно было приписать ангелам, а именно вечное пение и столь же вечное музицирование.

Итак, история ангелов сама для себя лишена чего-либо мифологического; исключения составляют мятеж и изгнание *Люцифера*, который есть уже более определенная индивидуальность и более реалистический образ. Последнее придает действительно мифологический аспект истории мироздания, правда в несколько устрашающем и восточном стиле.

Царство ангелов, с одной стороны, и дьявола — с другой, являют полную обособленность доброго и злого начал, которые во всех конкретных вещах перемешаны между собой. Отпадение *Люцифера*, одновременно погубившее весь мир и принесшее в него смерть, дает, таким образом, мифологическое объяснение конкретного мира как смешения бесконечного и конечного начал в чувственных вещах, ибо для людей Востока конечное вообще происходит от лукавого и ни в каком отношении, даже в отношении идеи, от блага. Эта мифология простирается до конца мира, где как раз снова наступит разделение доброго и злого и где то и другое окажется восстановленным в своем чистом качестве, чем с неизбежностью определится гибель всего конкрет-

ного, и огонь как символ завершенного спора в конкретном поглотит мир. До этого времени злое начало *весьма и весьма* делит с богом владычество над землей, хотя вочеловечение Христа основало противостоящее ему на земле царство. (Подробнее об этой восточной маске будет идти речь в связи с комедией нового времени, так как Люцифер в позднейшее время играет вообще в универсуме роль комического персонажа, который постоянно строит все новые планы, как правило проваливающиеся, и который, однако, столь жаден на уловление душ, что готов оказывать самые низкие услуги, и все же в конце концов по причине неизменной бдительности благодати и церкви частенько остается с носом как раз тогда, когда дело кажется ему окончательно выигранным. Мы, немцы, обязаны ему чрезвычайной благодарностью за доктора Фауста, наш основной мифологический персонаж. Прочие персонажи мы делим с другими нациями, Фауст же нам принадлежит всецело, ибо он словно вырезан из самой сердцевины немецкого характера, из сердцевины его основной физиогномии.)

У народа, в поэзии которого господствует ограничение, конечное, мифология и религия суть дело рода. Индивидуум может конституировать себя в род и действительно составить с ним единство; но где, напротив, господствует бесконечное, общее, там индивидуум не может в то же время стать родом, но есть отрицание рода. Таким образом, здесь религия может распространяться только через влияние отдельных носителей исключительной мудрости, лишь преисполненных общим и бесконечным, т. е. пророков, провидцев, боговдохновенных людей. Религия принимает здесь по необходимости характер *религии откровения* и поэтому уже в своем основании исторична. Греческая религия, как религия поэтическая, живущая родовым началом, не нуждалась в исторической подоснове, как не нуждается в последней всегда открытая природа. Явления и образы богов были здесь вечными; там, в христианстве, божественное было скоропреходящим явлением и должно было быть в нем удержано. В Греции религия не имела своей собственной истории, незави-

симой от истории государства; в христианстве имеется история религии и история церкви.

От понятия откровения неотделимо понятие *чуда*. Подобно тому как греческая мысль требовала повсюду чистого, прекрасного ограничения, чтобы возвести для себя весь мир в мир фантазии, так восточная мысль повсюду стремилась к неограниченному, к сверхъестественному, и притом в определенной целокупности, чтобы ни с какой стороны эту мысль не разбудили от ее сверхчувственных сновидений. Понятие чуда в греческой мифологии невозможно, так как боги там не внеприродны и не сверхприродны; там нет двух миров — чувственного и сверхчувственного, но есть *единый* мир. Христианство, которое возможно только в абсолютной раздвоенности, уже при своем возникновении покоится на чуде. Чудо есть абсолютность, рассматриваемая с эмпирической точки зрения, попадающая в конечное без того, чтобы в связи с этим иметь отношение ко времени.

Но *чудесное* в историческом отношении есть единственный мифологический материал христианства. От истории Христа и апостолов оно распространяется в нисходящем направлении через легенду, через историю мучеников и святых вплоть до романтически чудесного, вспыхнувшего при соприкосновении христианства с доблестью.

Мы не можем продолжать рассмотрение этого историко-мифологического материала. Нужно лишь в общем отметить, что эта мифология христианства изначально основана на созерцании универсума как божьего царства. Истории святых суть в то же время история самого неба, и даже истории королей влетены в эту всеобщую историю божьего царства. Только с этой стороны христианство оформилось в мифологию. Так, оно впервые выразило себя в поэме *Данте*, который изображает универсум под тремя основными видами: ада, чистилища и рая. Но материал всех его песен в этих трех потенциях все же неизменно историчен. Во Франции и Испании историко-христианский материал оформился преимущественно в мифологию рыцарства. Поэтическая вершина последней — *Ариосто*, поэма которого⁹⁰ была

бы единственной эпической поэмой, если бы в современной поэзии до наших дней эпос вообще мог существовать.

Позднее, после того как вкус к рыцарству иссяк, испанцы использовали для драматических представлений преимущественно легенды о святых. Вершину этой поэзии отмечает испанец *Кальдерон делла Барка*⁹¹, о котором, быть может, еще не все сказано, когда его приравнивают к Шекспиру.

Что касается поэтического оформления христианской мифологии в произведениях изобразительного искусства, прежде всего в живописи, равно как в лирических, романтико-эпических и драматических произведениях нового мира, то лишь в дальнейшем мы сможем выявить все это более обстоятельно.

Однако проблема современного мира состоит как раз в том, что все конечное в нем преходяще, а абсолютное лежит в бесконечной дали. Здесь все подчинено закону бесконечного. По этому закону и тут между миром искусства в католицизме и современностью выросло множество новых явлений. Зародился протестантизм, и это было исторически необходимо. Хвала героям, которые в то время навеки упрочили свободу мысли и изобретений, по крайней мере для некоторых стран мира! Тот принцип, который они пробудили, на деле был обновляющим и живительным и смог, сочетавшись с духом классической древности, обусловить бесконечные последствия, ибо он на деле по своей *природе* был бесконечным, не признающим никаких границ, если бы только для него не возникли новые помехи из-за бедствий времени. Но реформация имела своим слишком быстро выявившимся последствием то, что на место старых авторитетов встал новый, прозаический, буквальный. Первые реформаторы были сами поражены последствиями той свободы, которую они проповедовали. Это рабское подчинение букве было еще более кратковременным; но протестантизм никогда не мог добиться того, чтобы придать себе внешнюю и действительно объективную законченную форму. Дело не только в том, что протестантизм сам в свою очередь распался на секты, но и в том, что восстановление вечных прав человеческого духа вылилось в нем

в принцип, совершенно разрушительный для религии и косвенным образом — для поэзии. Обыденному здравому смыслу, этому орудию, предназначенному для чисто мирских дел, было предоставлено судить о делах духовных. Высший представитель этого здравого смысла — Вольтер. Более тусклый и унылый вид вольнодумства развился в Англии. Немецкие теологи дали синтез. Не желая портить отношений ни с христианством, ни с Просвещением, они заключили между тем и другим взаимный союз, в котором Просвещение обязалось блюсти религию, если последняя также пожелает быть полезной.

Стоит только вспомнить, что все это вольнодумство и просветительство не может похвалиться ни малейшими поэтическими достижениями, и мы увидим, что и то и другое в своей основе суть не что иное, как проза новейшего времени в приложении к религии. В связи с полным отсутствием символики и настоящей мифологии (первой — в христианстве вообще, а последней — во всяком случае в протестантизме) на арену все же выступили опять-таки позднейшие поэты, чтобы, как им казалось, состязаться даже с *эпическими* произведениями древности. Прежде всего *Мильтон* и *Клопшток*⁹². Поэма первого уже потому не может называться чисто христианским произведением, что ее материал заключен в Ветхом завете; а произведение в целом не замыкается в новом — в христианстве; в то же время у Клопштока заметна тенденция быть возвышенным в христианстве и он с неестественным напряжением раздувает внутреннюю пустоту до безграничности. Образы Мильтона хотя бы отчасти действительные образы с четкими контурами, так что, например, его сатана, которого он изображает наподобие гиганта или титана, точно сошел с картины, в то время как у Клопштока все беспредметно и безобразно, зыблется без устойчивости и без формы. Мильтон долгое время пробыл в Италии, где он видел произведения искусства, а также создал план своей поэмы и приобрел ученость. Клопшток не умел созерцать природу и не обладал действительным пониманием искусства (само собой разумеется, что его заслуги в области развития

языка не должны умяляться). Из того, что Клопшток пытался нам впоследствии предложить еще и северную варварскую мифологию древних германцев и скандинавов, явствует, как мало сам он сознавал, задумав христианскую эпическую поэму, чего, собственно, он хотел. Его главное стремление — это борьба с бесконечным без намерения сделать его конечным, но с тем, чтобы оно сделалось конечным против его желания и при постоянном сопротивлении с его стороны, откуда и проистекают такие противоречия, как в известных начальных строках одной из его од⁹³:

Лепечет серафим, и бесконечность
Ему в своих ответствует *пределах*.

Мне нечего больше доказывать, что новое время не имеет подлинного *эпоса* и, так как лишь в последнем закрепляется мифология, не имеет и замкнутой мифологии. Здесь следует лишь упомянуть еще о новейшей попытке вернуть мифологию в круг мифологии католической. Все, что можно сказать о необходимости некоторого определенного мифологического круга для поэзии, как я полагаю, уже сказано. Точно так же из сказанного явствует, какой поэтический фонд — в пределах того ограничения, которое до сего времени было наложено на новый мир, — можно обрести в католицизме. Но ведь христианство по существу своему должно прислушиваться к откровениям мирового духа и не забывать, что в его план входило погрузить в прошлое и *этот* мир, построенный новой мифологией. Христианству не свойственно рассматривать что-либо в истории частично. Католицизм составляет необходимую стихию всей новой поэзии и мифологии⁹⁴, но не исчерпывает их, несомненно, в замыслах мирового духа составляет лишь их часть. Стоит подумать, какой неизмеримый исторический материал заключен в закате Римской империи и Византийского государства (*des griechischen Kaiserthums*) и вообще во всей современной истории, какое разнообразие в обычаях и развитии было здесь *одновременно* — у отдельных национальностей и у человечества в целом — и *последовательно* в различных столетиях; стоит подумать, что новая поэзия уже не есть

поэзия для особого народа, оформившегося в род, но поэзия для всего рода человеческого и должна строиться, так сказать, из материала всей истории последнего со всеми ее разнообразными красками и звуками, — стоит сопоставить все эти обстоятельства, и станет несомненным, что и мифология христианства в мыслях мирового духа все еще есть лишь часть бóльшего целого, им, без сомнения, подготавливаемого. То, что она не универсальна, что одна ее сторона все еще оказалась ограниченной, из-за чего неизменно сокрупшающий все чисто конечные формы дух нового мира и допустил распадение целого в самом себе, — явствует уже из того, что это произошло. Из этого следует, что христианство, лишь войдя в бóльшее целое как одна из его частей, сможет стать общезначимым поэтическим материалом; и при возможном использовании христианства в поэзии следовало бы всегда считаться с этим бóльшим целым, которое можно предчувствовать, но нельзя выразить. Но менее всего поэтично это использование там, где религия выражает себя лишь как субъективность и индивидуальность (Individualität). Только там, где она действительно переходит в объект, ее можно назвать поэтической. Ведь самое глубинное в христианстве есть мистика, которая сама есть лишь внутренний свет, внутреннее созерцание. Единство бесконечного и конечного попадает здесь только в субъект. Но нравственная личность может опять-таки стать даже объективным символом этого внутреннего мистицизма, и он, таким образом, может быть доведен до поэтического созерцания, но не тогда, когда ему самому дают высказаться только субъективно. Мистицизм сродни чистой и прекраснейшей морали, и, обратно, даже в грехе может быть свой мистицизм⁹⁵. Где он действительно проявляется в действовании и отображается в объективной личности, там новая трагедия, например, вполне может достигнуть высокой и символической нравственности трагедий Софокла, и исходя из этого Кальдерона можно сравнивать только с Софоклом.

Лишь католицизм жил в мифологическом мире. Отсюда непринужденность (Heiterkeit) тех поэтических произведений, которые возникли в самом католицизме,

легкость и свобода в обращении с этим материалом, свойственным им от природы, почти такие же, как у греков при обработке ими своей мифологии. Вне католицизма *можно* ожидать почти исключительно подчинение материала, вынужденное движение событий, лишенное непринужденности, и голую субъективность использования. Вообще если мифология снижается до *использования* ее, как, например, до использования древней мифологии в новом искусстве, то такое использование именно потому, что оно есть не более как использование, становится не более как формализмом; мифология должна не подходить к телу, как платье, но быть самим телом. В противном случае даже законченное произведение в духе чисто мистической поэзии предполагало бы известную отчужденность в поэте, так же как и в тех лицах, для кого он сочиняет; такое произведение никогда не было бы чистым, вылившимся из мировой и душевной цельности.

Основное требование ко всякой поэзии — не универсальное воздействие, но все же универсальность вовнутрь и вовне. Частичное здесь менее всего может удовлетворить. В любое время существовали лишь немногие люди, в которых концентрировались все их время и универсум, как он созерцается в данную эпоху; эти люди и суть поэты по призванию. Время здесь берется не в том смысле, в каком само оно есть частичность, но как универсум, откровение одной стороны мирового духа в ее целом. Эпическим поэтом своего времени оказался бы тот, кто смог бы весь материал своего времени поэтически подчинить себе и переварить его, причем это время в качестве настоящего включало бы в себя в свою очередь и прошлое. Универсальность, необходимое требование, предъявляемое ко всякой поэзии, доступна в новое время лишь тому, что из самого своего ограничения может создать себе мифологию, замкнутый круг поэзии.

Новый мир можно в общем назвать миром индивидуумов, античный — миром рода. В последнем общее *есть* особенное, род *есть* индивидуум; поэтому он все же *есть* мир рода, хотя в нем господствует особенное. В новом мире особенное только обозначает общее, и

Новый мир является миром индивидуумов, миром распада именно потому, что в нем господствует общее. Там все вечно, устойчиво, неизменно, число как бы не имеет силы, так как общее понятие рода и индивидуума совпадает. Здесь, в новом мире, смена и движение господствуют как закон. Все конечное здесь преходяще, так как оно не есть нечто самостоятельное, но только нечто обозначающее бесконечное.

Всеобщий мировой дух, который как бы конкретным образом установил бесконечность истории также в природе и в системе мира, установил в планетной системе и мире комет ту же противоположность — древней и новой эпохи. Люди древности — планеты в мире искусства, они сводятся к немногим индивидуумам, которые в то же время составляют и род; впрочем, в своем свободном движении они все-таки менее всего удаляются от тождества. И планеты различаются между собой по определенным родам. Самые низкие планеты ритмичны, более отдаленные, где масса оформляется в целокупность, драматичны, и все они концентрически подобно лепесткам в цветке распределяются со своими кольцами и лунами вокруг центра. Кометам принадлежит безграничное пространство. Когда они появляются, то они приходят непосредственно из бесконечного пространства, и как бы они ни приближались к солнцу, они снова от него уходят. Кометы суть как бы всеобщие существа, ибо не имеют в себе ничего субстанциального; они суть лишь воздух и свет, в то время как планеты суть пластические, символические образы, безусловно господствующие индивидуумы без ограничения в числе.

При таких предпосылках мы можем утверждать, что всякий великий поэт призван превратить в нечто целое открывшуюся ему часть мира и из его материала создать *собственную* мифологию; мир этот (мифологический мир) находится в становлении, и современная поэту эпоха может открыть ему лишь часть этого мира; так будет вплоть до той лежащей в неопределенной дали точки, когда мировой дух сам закончит им самим задуманную великую поэму и превратит в *одновременность* последовательную смену явле-

ний нового мира. Для пояснения приведем пример величайшего индивидуума нового мира: *Данте* создал себе из варварства и из еще более варварской учености своего времени, из ужасов истории, которые он сам пережил, равно как из материала существующей иерархии, собственную мифологию и с нею свою божественную поэму. Выведенные Данте исторические личности, как Уголино, будут всегда считаться мифологическими. Если бы когда-нибудь могло исчезнуть воспоминание о иерархическом строе, оно могло бы быть опять восстановлено по той картине, которую о нем дает поэма. — Также и *Шекспир* создал себе собственный круг мифов не только из исторического материала своей национальной истории, но и из обычаев своего времени и своего народа. Несмотря на великое разнообразие произведений Шекспира, у него все-таки один мир; всюду воспринимаешь его в единстве и, если проникнуться его основным созерцанием, тотчас же снова чувствуешь себя в каждом из его произведений на свойственной ему почве («Фальстаф», «Лир», «Макбет»). — *Сервантес* создал из материала своего времени историю Дон-Кихота, который до настоящего времени, так же как и Санчо Панса, носит черты мифологической личности. Все это — вечные мифы. Насколько можно судить о гётевском «*Фаусте*»⁹⁶ по тому фрагменту, который мы имеем, это произведение есть не что иное, как сокровеннейшая, чистейшая сущность (Essenz) нашего века: материал и форма созданы из того, что в себе заключала вся эта эпоха, со всем тем, что она вынашивала или еще вынашивает. Поэтому «*Фауста*» и можно назвать подлинно мифологическим произведением.

В новейшее время мы часто слышали ту мысль, что было бы возможно взять материал для новой мифологии из физики, конечно, поскольку она есть физика умозрительная⁹⁷. Об этом можно заметить следующее.

Во-первых, согласно тому, что я только что доказал, основной закон поэзии есть *оригинальность* (в древнем искусстве это имело отнюдь не такой смысл). Каждая истинно творческая индивидуаль-

ность сама должна себе создать мифологию, и это может произойти на основе какого угодно материала, тем более, следовательно, на основе материала высшей физики. Однако эта мифология все же обязательно будет творчески *созданной* и не может быть составлена по указке определенных идей философии, ведь в этом случае было бы невозможно дать ей самостоятельную поэтическую жизнь.

Если бы вообще дело сводилось только к тому, чтобы символически выразить идеи философии или высшей физики с помощью мифологических образов, то все они уже имеются в греческой мифологии, так что я готов взять на себя обязательство представить всю философию природы в мифологических символах. Но это опять-таки было бы лишь использованием (как у Дарвина)⁹⁸. Ведь требование мифологии состоит как раз *не* в том, чтобы ее символы всего лишь обозначали идеи, но в том, чтобы они сами для себя были полными значения независимыми существами. Итак, предварительно следовало бы только обратиться к тому миру, в котором эти существа могли бы двигаться независимо. Если бы этот мир был нам дан через *историю*, то существа эти, без сомнения, пошли бы сами собой. Дайте нам только троянское поле битвы, на котором сами боги и богини могли бы принять участие в сражении. Итак, пока *история* не воспроизводит мифологии в общезначимой форме, остается основное требование, чтобы сам индивидуум создавал себе свой поэтический мир, а поскольку общая стихия нового времени (*des Modernen*) — оригинальность, то вступает в силу закон, по которому, чем произведение оригинальнее, тем оно универсальнее; только от самобытности необходимо отличать узкое своеобразие. Любой материал, оригинально обработанный, именно поэтому и общепозитичен. Кто умеет воспользоваться материалом высшей физики таким *оригинальным* образом, для тех он может стать истинно и универсально поэтическим.

Но здесь нужно принять во внимание другое отношение, в котором натурфилософия стоит к культуре нового времени. Свойственное христианству направле-

пис — от конечного к бесконечному. Мы уже показали, как это направление устраняет все символические созерцания и истолковывает конечное лишь как аллeгорию бесконечного. Подобная тенденция, вновь прорывающаяся в этом общем направлении мысли — рассматривать бесконечное в конечном, заключалась в символическом стремлении, которое, однако, смогло из-за недостатка объективности выявиться только как мистицизм, ведь единство утвердилось опять в субъекте. Издавна на мистиков в христианстве стали смотреть как на заблудших, чуть ли не как на отступников. Церковь допускала мистицизм только в деятельности (в действиях), потому что он здесь одновременно оказывался и объективным, и всеобщим, в то время как тот субъективный мистицизм был некоторым обособлением от целого, «ересь» в подлинном значении этого слова⁹⁹. Натурфилософия также есть созерцание бесконечного в конечном, но осуществляемое общезначимым и научно объективным образом. Вся умозрительная философия имеет такое же направление, противоположное направлению христианства, поскольку христианство берется именно в этом его эмпирико-историческом облике, в котором оно дается как противоположность и не рассматривается в этом противополoжении как *переход*. Но христианство уже сейчас благодаря ходу времени и воздействию мирового духа, позволяющего не только предчувствовать, но также и осознавать его отдаленные намерения, представлено лишь как переход, лишь как элемент и, так сказать, одна из сторон того нового мира, в котором наконец вся смена явлений нового времени предстанет как целокупность. Кому известен общий тип, согласно которому все упорядочивается и происходит, тот не будет сомневаться, что эта составная часть современной культуры составляет другое единство, которое христианство из себя исключило как противоположность, и что это единство, которое есть созерцание бесконечного в конечном, должно войти в целое, хотя, разумеется, и в подчинении своему особому единству. Для уяснения моего мнения послужит следующее.

Реалистическая мифология греков не исключала отношения к истории, вернее, она лишь благодаря своему отношению к истории действительно стала в качестве эпоса мифологией. Ее боги по своему происхождению были *природными существами*; эти природные боги должны были отрешиться от своего происхождения и стать историческими существами, чтобы действительно сделаться независимыми, поэтическими. Только здесь они становятся богами, доселе это были идолы. Господствующим началом греческой мифологии поэтому всегда оставался реалистический, или конечный, принцип. В новой культуре мы находим противоположное. Она рассматривает универсум исключительно как *историю*, как моральное царство; в связи с этим она представляется в виде противоположности. Возможный в ней политеизм может образоваться лишь через ограничение во *времени*, путем исторических ограничений, ее боги — боги исторические. *Эти боги* не сделаются настоящими богами, живыми, независимыми, поэтическими, прежде чем они не овладеют природой, не станут богами природы. Нельзя стремиться навязать христианской культуре реалистическую мифологию греков, скорее нужно, наоборот, насадить в природе ее идеалистические божества, подобно грекам, перенесшим в историю свои реалистические божества. Таково, по-моему, последнее назначение всей новой поэзии, так что и это противопоставление, как и всякое другое, существует лишь в не-абсолютности, каждая же из противоположностей в своей абсолютности гармонически соединяется и с другой, и я не скрываю своей уверенности в том, что в натурфилософии, развившейся из идеалистического начала, заложено первое отдаленное основание той будущей символики и той мифологии, которые будут созданы не одной личностью, но эпохой в целом.

Не мы посредством *физики* хотим доставить идеалистической культуре ее богов; мы скорее ожидаем ее богов, для которых уже имеем наготове символы, может быть, еще до того, как они в *последней* получают свое развитие совершенно независимо от *физики*.

Таков смысл моего утверждения, что в высшей умозрительной физике следует искать возможности будущей мифологии и символики. Впрочем, это утверждение нужно предоставить суду времени; ведь та точка в истории, где историческая последовательность должна превратиться в одновременность, находится еще неопределенно далеко; то, что теперь возможно, есть лишь свершение ранее указанного, а именно: всякая получающая преобладание сила должна иметь возможность создавать себе свой мифологический мир из любого материала, следовательно и из материала природы; впрочем, это опять-таки будет возможно только при синтезе истории и природы. Последнее — чистейший Гомер.

Ввиду того что античная мифология повсюду имеет отношение к природе и представляет собой символика природы, нам будет интересно посмотреть, каким образом в новой мифологии при ее полной противоположности античной выразится ее отношение к *природе*. В общих чертах это можно выяснить уже из предшествующего.

Принцип христианства заключается в абсолютном перевесе идеального над реальным, духовного над телесным. Отсюда непосредственное вторжение сверхчувственного в чувственное *в чуде*. Та же власть духа над природой выражена и в *магии*, поскольку она включает в себя заклятие и колдовство. Магическое представление (*Ansicht*) о вещах или понимание действий природы как магических было только несовершенным предчувствием высшего и абсолютного единства всех вещей, в котором ни один из них по отношению к другому непосредственно ничего не полагал и не обуславливал, за исключением действия через предустановленную гармонию, посредством абсолютного тождества всех предметов. Именно поэтому всякое воздействие, которое вещи оказывают друг на друга лишь посредством самого своего понятия, т. е. неестественным способом, и будет называться магическим, например если действия или известные знаки просто, как таковые, оказываются пагубными для человека. В вере в магию выразилось, далее, предчувствие суще-

ствования различных порядков природы: механического, химического, органического. Известно, как повлияло на умы нового времени первое знакомство с химическими явлениями. Вообще уход природы вглубь, как мистерия нового мира, направил общий интерес на тайны природы. Таинственный язык светил, выражающийся в их различных движениях и сочетаниях, был поставлен в непосредственную связь с историей; их ход, их круговращения, их связи указывают на судьбы мира в целом и косвенным образом на судьбу отдельных лиц. И здесь в основе было заложено правильное предчувствие, что в земле, раз она составляет в себе универсум, должны находиться элементы всех светил и что различия в положении и отдаленности светил от Земли в особенности оказывают неизбежное влияние на самые важные создания Земли, именно на людей уже первой их формации. — В натурфилософии доказывалось, что различным видам металлов — золоту, серебру и т. д. — соответствуют такие же виды в небе, подобно тому как в строении земного шара для себя по четырем странам света мы имеем действительно полную картину всей солнечной системы. Одушевленность светил и убеждение, что ими руководят в их путях обитающие в них души, — это была мысль, которая удержалась еще от Платона и Аристотеля. Земля вплоть до Коперника рассматривалась как средоточие универсума; на этом строилась и та Аристотелева астрономия, которая лежит в основе всей поэмы Данте. Можно легко себе представить, какой результат для христианства, т. е. для католической системы, должна была иметь теория Коперника; и, конечно, не из-за одного только изречения Иисуса Навина римская церковь так сильно воспротивилась этому ясному учению¹⁰⁰. — Таинственные силы камней и растений были общепризнаны на Востоке. Вера в них проникла в Европу, как и врачебное искусство, вместе с арабами. Точно так же употребление талисманов и амулетов, которое на Востоке с древнейших времен считалось средством против ядовитых змей и злых духов. Многие мифологические представления о животном мире не были свойственны новому времени.

То, что я до сих пор сказал о новой мифологии, я теперь сведу к нескольким положениям, чтобы облегчить обзор.

Сначала для связи вернемся назад, к прежнему положению § 28, который содержит принцип всего этого исследования. Имено оно в общем устанавливало, что идеи реальны и могут быть созерцаемы как боги, а мир идей соответствующим образом можно созерцать как мир богов. Этот мир дает материал всей поэзии. Там, где он возникает, имеет место высшая неразличимость абсолютного и особенного в реальном мире. К этому теперь присоединяется следующее положение.

§ 43. *В материале искусства немыслима никакая противоположность, кроме формальной.* Ведь по своей сущности этот материал представляет собой всегда и вечно одно: это всегда и необходимым образом есть абсолютное тождество общего и особенного. Итак, если вообще в отношении материала имеется противоположность, то она просто формальна и, как таковая, должна получить свое объективное выражение в простой противоположности во времени.

§ 44. *Противоположность выражается в том, что единство абсолютного и конечного (особенного) проявляется в материале искусства, с одной стороны, как творение природы, с другой — как творение свободы*¹⁰¹.

Ведь тут в материале самом по себе всегда и необходимо содержится единство бесконечного и конечного, а оно возможно только двояким образом: либо универсум изображается в конечном, либо конечное — в универсуме, но первое составляет то единство, которое заложено в основе природы, в то время как последнее находится в основе идеального мира, или мира свободы; следовательно, единство, поскольку оно оказывается продуцирующим и разделяется на две противоположные стороны, может проявиться как продукт, с одной стороны, только природы, с другой — свободы.

Примечание. Что эта противоположность изображена именно в греческой, или античной, и новой поэ-

зин, можно доказать только эмпирическим путем, исходя из факта; это доказательство и было проведено в предшествующем изложении.

§ 45. *Единство в первом случае (необходимости) будет явлено как единство универсума с конечным, во втором (свободы) — как единство конечного с бесконечным.*

Как это явствует из доказательства предыдущего положения, настоящий тезис есть лишь другое выражение предшествующего. Однако для него нужно привести еще следующее особое доказательство: противоположности (по § 44) относятся друг к другу как природа и свобода; а характер природы (по § 18) есть нераздельное, еще до *разделения пребывающее* единство бесконечного и конечного. Конечное в нем преобладает, но в этом единстве заложен зародыш абсолютного. Где единство разделено, там конечное полагается как конечное; таким образом, возможно лишь направление от конечного к бесконечному, следовательно, единство конечного с бесконечным.

§ 46. *В первом случае конечное полагается как символ, во втором — как аллегория бесконечного.* — Явствует из тех дефиниций, которые даны при § 39.

Примечание. Это можно выразить и так. В первом случае конечное одновременно и есть само бесконечное, а не только обозначает его; именно поэтому оно есть нечто для самого себя, даже независимо от своего значения. Во втором случае оно не есть что-либо само для себя, но [значимо] лишь в своем отношении к бесконечному.

Вывод. Характер искусства в первом случае в целом *символический*, во втором — в целом *аллегорический*. (Что как раз так обстоит дело в новом искусстве, нужно в дальнейшем доказывать по отношению к каждому отдельному случаю, тогда как здесь мы, конечно, берем чистую противоположность, т. е. новое, не в том виде, в каком оно может существовать в своей абсолютности, но так, как оно выявляется в своей неабсолютности и каким оно тем самым являлось до настоящего времени. Ведь все нас убеждает, что проявление современной поэзии, как мы ее знаем до

последнего времени, не составляет еще законченной противоположности, в которой именно поэтому оба противостоящих члена вновь совпали бы.)

§ 47. В мифологии первого рода универсум созерцается как природа, в мифологии второго рода — как мир провидения, или как история. — Необходимое следствие, коль скоро единство, лежащее в основании мифологии второго рода, = действию, провидению в противоположность судьбе: судьба есть различие (переход), отпадение от тождества природы, провидение = реконструкции.

Дополнение. Противопоставление конечного универсуму должно проявиться в первом случае как мятеж, во втором — как безусловная самоотдача универсуму. Первое можно охарактеризовать как *возвышенное* (основная черта античности), второе — как *красоту* в более узком смысле.

§ 48. В поэтическом мире первого порядка род будет воплощаться в индивидууме, или особенном; во втором — индивидуум будет стремиться выразить для себя общее. — Необходимое следствие. Ведь там общее содержится в особенном, как таковом, здесь — особенное в общем, как обозначающее общее.

§ 49. Мифология первого порядка разовьется в замкнутый мир богов; для мифологии второго порядка целое, в котором ее идеи становятся объективными, само опять составит бесконечное целое. — Необходимое следствие. Ведь там господство ограничения, конечного, здесь — бесконечности. — Точно так же: там — *быть*, здесь — *становиться*. Образы первого мира неизменны, вечны — это естественные существа высшего порядка; здесь — преходящие явления.

§ 50. Там политеизм будет возможен через природное ограничение (заимствованное у того, что находится в пространстве), здесь лишь через ограничение во времени.

Самоочевидное следствие. Всякое созерцание бога — только в истории.

Примечание. Если здесь бесконечное входит в конечное, то лишь для того, чтобы уничтожить конечное в нем (самом) и через свой пример и так создать гра-

ницу двух миров. Отсюда неизбежная идея позднейшего мира: вочеловечение и смерть бога.

§ 51. В мифологии первого рода природа есть открытое (das Offenbare), идеальный мир — тайное; в мифологии второго рода открыт идеальный мир, а природа отступает в мистику. — Самоочевидное следствие.

§ 52. Там религия основывается на мифологии, здесь — скорее мифология на религии. — Ведь религия: поэзия = субъективное: объективному. Конечное созерцается в бесконечном через религию; благодаря этому для меня и конечное оказывается отражением бесконечного, в то время как бесконечное в конечном символично и постольку мифологично.

Объяснение. Греческая мифология, как таковая, не была религией, сама по себе она должна рассматриваться исключительно как поэзия; религией она стала лишь постольку, поскольку человек поставил себя в отношении к богам (бесконечному) в религиозных действиях и т. д. В христианстве это отношение главное, и от него также зависит любая возможная символика бесконечного, а тем самым и всяческая мифология.

Дополнение 1. Религия в первом случае обнаруживалась скорее в качестве естественной религии, во втором — как религия откровения. — Следует из § 47 и 48.

Дополнение 2. Из такой религии откровения могла непосредственно возникнуть мифология, поскольку она основана на предании.

Дополнение 3. Идеи такой [откровенной] религии сами по себе не могли быть мифологическими. Ведь они, безусловно, сверхчувственного порядка. Примеры: триединство, ангелы и т. д.

Дополнение 4. Только в [сфере] истории подобная религия могла стать мифологическим материалом. Ведь лишь там они (идеи) получают независимость от своего значения.

§ 53. Как в греческой религии идеи могли объективироваться по преимуществу лишь в бытии, так и здесь они объективировались исключительно в действовании. — Ведь каждая идея = единству бесконечного

и конечного, но здесь лишь через действие, как там через противоположное, т. е. через бытие.

§ 54. *Основное созерцание всякой символики последнего рода по необходимости сводилось к церкви.* Ведь в мифологии второго рода универсум или бог созерцаются в истории (ср. § 47). В самом деле, тип или форма истории есть разделение в единичном и единство в целом (здесь это выдвигается предположительно и подлежит доказательству в философии); таким образом, в христианской символике бог вообще мог стать объективным лишь как соединяющее начало единства в целом и раздельности в единичном. Но это могло произойти только в *церкви* (где также имеется непосредственное созерцание бога), так как в объективном мире не было другого синтеза этого рода (например, в государственном устройстве, в истории этот синтез мог объективироваться только в целом, т. е. в бесконечном времени, а не как налично данное).

Дополнение. Церковь надлежит рассматривать как произведение искусства.

§ 55. *Внешнее действие, в котором выражается единство бесконечного и конечного, символично.* — Ведь оно есть изображение единства бесконечного и конечного в *конечном* или особенном.

§ 56. *То же самое действие, поскольку оно есть нечто только внутреннее, мистично.* — Так мы понимаем мистическое, следовательно, это понятие в качестве дефиниции не нуждается в доказательстве.

Дополнение 1. Итак, мистицизм = субъективной символике.

Дополнение 2. Мистицизм сам по себе не поэтичен, так как он является полюсом, противоположным поэзии, которая есть единство бесконечного и конечного в конечном. Разумеется, речь идет о мистицизме самом по себе, а не поскольку он опять может объективироваться, например, в нравственном образе мыслей и т. д.

§ 57. *Закон первого рода искусства — неизменность, как таковая, второго рода — поступательное движение в смене.* — Вытекает уже из противоположности того и другого как природы и свободы.

§ 58. Там господствует образцовое (das Exemplarische), или первообразы, здесь — оригинальность. — Ведь там общее явлено как особенное, род — как индивидуум, здесь, напротив, индивидуум должен явиться как род, особенное — как общее. Там исходная точка всегда тождественна (ἄρσρος), это что-то одно, именно само общее, здесь же исходная точка всегда и необходимым образом различна, ввиду того что она приходится на особенное.

Отличие оригинальности от особенности заключается в том, что первая из особенного преобразуется в общее, универсальное ¹⁰².

§ 59. Второй вид искусства существует только как переход или только в не-абсолютности в противоположность первому. — Ведь совершенное облечение конечного в бесконечное со своей стороны потребует совершенного облечения универсума в конечное.

Дополнение. В этом переходе, где господствует оригинальность, необходимо, чтобы индивидуум сам создал себе из особенности универсальную материю.

§ 60. Требование абсолютности в отношении мифологии второго рода было бы требованием превращения последовательности ее божественного проявления в одновременность (явствует из § 50).

Дополнение. Это возможно лишь через интегрирование (Integration) посредством противоположного единства. В природе одновременно то, что в истории последовательно. — Абсолютное тождество природы и истории.

§ 61. Подобно тому как в мифологии первого рода боги природы преобразовались в богов истории, так в мифологии второго рода боги должны перейти из истории в природу и, следовательно, преобразоваться из богов истории в богов природы. Ведь только тогда достигается абсолютность (согласно § 60).

Дополнение. Поскольку это первое взаимопроникновение обоих единств — природы с историей и истории с природой — происходит в эпосе, постольку эпос, Гомер (по буквальному смыслу — соединяющий, тождество) ¹⁰³, составляющий там исходное, здесь будет последним и выполнит все назначение нового искусства.

Раздел третий

КОНСТРУИРОВАНИЕ ОСОБЕННОГО, ИЛИ ФОРМЫ ИСКУССТВА

После того как завершено конструирование материи искусства, заложенной в мифологии, перед нами встает новая противоположность. Мы начали с конструирования искусства как *реального* выявления абсолютного. Последнее не могло быть реальным без того, чтобы не выявлять абсолютного через отдельные конечные вещи. Мы произвели синтез абсолютного с ограничением; отсюда возник для нас мир идей искусства, но и он в своем отношении к изображению есть опять-таки только материя, или общее, которому противостоит форма, или особенное.

Каким же образом эта общая материя переходит в особенную форму и становится материей особенного произведения искусства?

Уже из выставленного вначале основоположения можно заранее усмотреть, что и здесь дело сведется к тому, чтобы абсолютно синтезировать обе противоположности, посредством нового синтеза представить материю и форму в неразличимости. Сюда относятся следующие положения, с которыми мы переходим к конструированию произведения искусства, как такового.

§ 62. *То, что непосредственно порождает произведение искусства, или единичную действительную вещь, через которую в идеальном мире абсолютное становится реально-объективным, есть вечное понятие, или*

идея, человека в божестве, которая образует единство с самой душой и с нею связана.

Доказательство. Это выводится из § 23, по которому формальная, или абсолютная, причина всякого искусства есть бог. Но бог непосредственно и из самого себя продуцирует только идеи вещей, действительные же и особенные вещи — лишь опосредованно в отраженном мире. Таким образом, поскольку принцип божественного воссоединения, т. е. сам бог, объективируется через особенные вещи, постольку не бог, взятый непосредственно и сам по себе, но лишь бог как сущность некоторого особенного и в своем отношении к особенному есть то, что продуцирует особые вещи. Но бог имеет отношение к особенному лишь через то, в чем оно едино со своим общим, т. е. через его идею или его вечное понятие. В настоящем случае эта идея есть идея самого абсолютного. Но такая идея получает непосредственное отношение к особенному или объективно продуцируется только в организме и разуме, причем то и другое мыслится в их единстве (ведь по § 17 и 18 только первый есть реальное, второй же есть идеальное отражение абсолюта в реальном или сотворенном мире). Неразличимость же организма и разума или единое, в котором абсолютное объективируется в равной мере реально и идеально, есть человек. Итак, бог, поскольку он имеет отношение к человеку через идею, или вечное понятие, или, иначе говоря, вечное понятие самого человека, пребывающее в божестве, есть то, что созидает произведение искусства. А идея человека есть не что иное, как *сущность* или *по-себе-бытие* самого человека, которое объективируется в душе и теле и, следовательно, непосредственно соединяется с душой.

Объяснение. Все вещи пребывают в божестве только через свою идею, и эта идея объективируется там, где и в отражении продуцируется единство бесконечного в конечном в форме. А так как именно это происходит в человеке, причем здесь конечное, тело, как и душа, составляет полное единство, то здесь объективируется идея как идея, и, поскольку ее сущность заключается

в продуцировании, постольку эта идея вообще продуктивна.

§ 63. *Это вечное понятие человека в боге как непосредственная причина его [человеческого] продуцирования есть то, что называют **гением**, как бы genius¹⁰⁴, обитающее в человеке божественное. Это, если можно так выразиться, образчик (ein Stück) абсолютности бога. Поэтому каждый художник и может продуцировать не более того, что связано с вечным понятием его собственного существа в боге. Таким образом, чем больше созерцается универсум уже в этом понятии для себя, чем оно органичнее и чем больше связывает конечное с бесконечностью, тем оно продуктивнее.*

Объяснение: 1. Бог не продуцирует из себя ничего, в чем не отображалась бы еще раз вся его сущность, следовательно, ничего, что в свою очередь не продуцировало бы, в свою очередь не было бы универсумом. Так обстоит дело в *по-себе-бытии*. Что же касается того, чтобы продуцирование бога, т. е. идея как идея, выступило и в явленном мире, то это зависит от условий, которые заложены в последнем и которые постому нам кажутся случайными, хотя с более высокой точки зрения и явление гения всегда опять-таки есть нечто необходимое.

2. Божественное продуцирование есть вечный, т. е. вообще не имеющий отношения ко времени, акт самоутверждения, в котором есть реальная и идеальная стороны. Через первую он внедряет в конечное свою бесконечность и есть *природа*, через вторую — вновь возвращает конечное в свою бесконечность. Но как раз это и подразумевается в идее гения, а именно: он, с одной стороны, мыслится как природное, с другой — как идеальное начало. Итак, это и есть вся абсолютная идея, сполна созерцаемая в явлении или в отношении к особенному. Здесь одно и то же отношение: то, через которое в первоначальном познавательном акте продуцируется мир по себе, и то, через которое в акте гения продуцируется мир искусства как тот же мир сам по себе, но в явлении. (Гений отличается от всего, что есть лишь талант, тем, что последний обладает только эмпирической необходимостью, в конечном счете представ-

ляющей случайность, между тем как первый — абсолютной необходимостью. Каждое подлинное произведение искусства абсолютно необходимо: такое произведение искусства, которое одинаково могло бы быть и не быть, этого имени не заслуживает.)

§ 64. *Дефиниция. Реальную сторону гения, или то единство, которое представляет собой облечение бесконечного в конечное, можно назвать в более тесном смысле поэзией; идеальную же сторону, или то единство, которое оказывается облечением конечного в бесконечное, можно назвать искусством в искусстве*¹⁰⁵.

Объяснение. Если мы будем придерживаться обычного словоупотребления, то под поэзией в более узком смысле слова нужно понимать непосредственное творчество или созидание *реального, инвенцию* самое по себе и для себя. Но всякое непосредственное творчество или созидание всегда и необходимо есть выявление чего-либо бесконечного, некоторого понятия в чем-либо конечном или реальном. Идею искусства мы все скорее относим к противоположному единству — единству облечения особенного в общее. В инвенции гений распространяется или изливается в особенное; в форме он возвращает особенное в бесконечное. Лишь в завершенном облечении бесконечного в конечное последнее становится чем-то правомочным (*Bestehendes*) для самого себя, существом *самим по себе*, а не только обозначающим другое. Так, абсолютное дает независимую жизнь заключенным в нем идеям вещей, поскольку оно и бесконечным образом облакает в конечное; через это они обретают жизнь в себе самих, и лишь поскольку они в себе абсолютны, они пребывают в *абсолютном*. Итак, поэзия и искусство соотносятся как два единства: поэзия есть то, посредством чего вещь обладает жизнью и реальностью в самой себе¹⁰⁶, искусство — то, благодаря чему она пребывает в порождающем.

§ 65. *Дефиниция. Первое из двух единств, облакающее бесконечное в конечное, выражается в произведении искусства преимущественно как возвышенное, второе же, облакающее конечное в бесконечное, — как прекрасное.*

Мы можем обосновать это, лишь указав, что признаваемое по общему согласию возвышенным и прекрасным есть не что иное, как то, что выражено в нашей дефицииции.— Наше мнение, собственно, таково: если бесконечное принимается в конечное, как такое, и, таким образом, бесконечное усматривается в конечном, мы оцениваем предмет, в котором это происходит, как возвышенный. Все возвышенное есть или природа, или душевный строй (из дальнейшего нам станет ясно, что сущность, субстанция возвышенного всегда одна и та же и меняется лишь форма). Возвышенное в природе опять-таки двояко: «оно заключается или в том, что нам дается чувственный предмет, слишком высокий для нашей способности восприятия и неизмеримый для нее, или в том, что нашей силе, поскольку мы живые существа, противостоит мощь природы, перед которой первая оказывается ничем».— Примерами первого случая могут служить безмерные горные массивы, до вершины которых не достигает взор, широкий, объятый лишь небесным сводом океан, мировое строение в своей неизмеримости, для которой любой мыслимый человеческий масштаб окажется недостаточным. Обычно эта неизмеримость природы рассматривается как само бесконечное; с этим аспектом никоим образом не связано чувство возвышенного, скорее чувство подавленности. В величине, как таковой, как простом отблеске *истинной* бесконечности, нет ничего бесконечного. Созерцание возвышенного приходит тогда, когда чувственное созерцание величины эмпирического предмета оказывается несоразмерным и выступает истинное бесконечное, для которого первое всего лишь чувственно-бесконечное становится символом. В этом смысле возвышенное есть подчинение конечного, которое подделывает бесконечное,— истинно бесконечному. Не может быть более совершенного созерцания бесконечного, чем там, где символ, в котором созерцается бесконечное, в своей конечной природе прикидывается бесконечным. Воспользуемся здесь словами Шиллера: «Для наблюдателя-эмпирика неизмеримость природы может напоминать лишь о пределах его кругозора, точно так же как пугающая своей без-

мерной силой губительная природа может напомнить ему лишь о его бессилии. При исключительно чувственном созерцании он из малодушия или от ужаса отвернулся бы от этой великой картины природы. Но не так-то скоро возвышается он до абсолютного созерцания; как только бесконечный предмет более высокого созерцания спустится к нему в поток этих явлений и соединится с неизмеримостью чувственного созерцания как со своей простой оболочкой, дикие громады природы вокруг него начнут созерцаться им совсем иначе, причем относительно великое вне его окажется лишь зеркалом, в котором он узрит *абсолютно* великое, бесконечное само по себе. Теперь он преднамеренно вызывает в себе способность созерцать само по себе бесконечное, чтобы подчинить ему чувственно-бесконечное как простую форму и в этом подчинении чувственно-великого тем непосредственнее ощутить превосходство своих идей перед тем *высочайшим*, что только может открыть или представить перед ним природа»¹⁰⁷.

Такое созерцание возвышенного, невзирая на свое родство с идеальным и нравственным, составляет эстетическое созерцание — употребим здесь один раз это слово. Бесконечное господствует, но лишь постольку, поскольку оно созерцается в чувственно-бесконечном, которое в этом отношении опять-таки конечно.

Такое созерцание истинно бесконечного в бесконечном природы есть поэзия, свойственная всякому человеку; ведь для самого наблюдателя относительно большое в природе становится возвышенным, когда он его делает символом абсолютно великого.

Моральная и интеллектуальная дряблость, мягкотелость и трусость в мышлении уклоняются от этих высоких зрелищ, которые являют им страшную картину их собственной презренной ничтожности. Возвышенное в природе, как и в трагедии и искусстве вообще, очищает душу, освобождая ее от ограниченного страдания (*von dem bloßen Leiden*).

Как храбрый человек, когда на него одновременно с яростью обрушиваются все силы природы и судьбы, в самый момент наивысшего страдания переходит

к наивысшей свободе и к сверхземному упоению, сметающему все преграды страдания, так и тот, кто умеет вынести лик грозной и разрушительной природы и высочайшее напряжение ее губительных сил, достигает абсолютного созерцания, подобного солнцу, когда оно пробивается из-за грозных туч.

В век душевной мелочности и духовного уродства трудно найти более общедоступное средство к охране и постоянному очищению себя от этих скверн, чем такое общение с великой природой; вряд ли также нашелся бы более богатый источник великих мыслей и героических решений, чем это вечно новое упоение при созерцании чувственно-страшного и чувственно-великого.

Мы до сих пор рассмотрели два вида возвышенного: тот, где природа абсолютно велика и бесконечна для нашей способности восприятия по своим размерам, и тот, где она такова для нашей физической силы по своей мощи, но в своем отношении к истинно бесконечному оказывается в свою очередь лишь относительно великой и относительно бесконечной. Нам остается теперь более точно, чем раньше, определить *форму* созерцания возвышенного.

Как везде, так и здесь форма есть нечто конечное, но с оговоркой, что здесь конечное должно проявляться как относительно бесконечное, а для чувственного созерцания — как абсолютно великое. Но именно в связи с этим у конечного отрицается форма, и мы поэтому понимаем, почему именно бесформенное наиболее непосредственным образом становится для нас *возвышенным*, т. е. символом бесконечного, как такового.

Форма, которую мы различаем как форму, именно поэтому полагает конечное как особенное, а конечное, которое должно принять бесконечное, должно быть ему адекватно как символ, что может произойти двояким способом: или когда конечное абсолютно бесформенно, или когда оно абсолютно оформлено, ибо то и другое в конечном итоге совпадает. Абсолютная бесформенность есть именно высшая, абсолютная форма, в которой бесконечное выражается конечным, не будучи

затронутым его границами. Но именно поэтому подлинно абсолютная форма, в которой устранено все ограничивающее, и оказывает на нас опять-таки то же действие, как и абсолютная бесформенность,— таковы божественные образы Юпитера, Юноны и т. д.

Разумеется, природа возвышенна не только по своим превышающим нашу способность восприятия размерам или по своей непобедимой для наших физических сил мощи, она возвышенна вообще в своем хаосе, или, как выражается также Шиллер, в запутанности (*Verwägung*) своих явлений вообще.

Хаос — основное созерцание возвышенного; ведь даже массу, слишком огромную для нашего чувственного созерцания, или сумму слепых сил, слишком мощную для наших физических возможностей, мы воспринимаем в созерцании только как хаос, и лишь постольку хаос становится для нас символом бесконечного.

Основное созерцание самого хаоса коренится в созерцании абсолютного. Внутренняя сущность абсолютного, в котором все составляет единство и единство составляет все, сводится к этому изначальному хаосу; но как раз здесь мы встречаемся с упомянутым выше тождеством абсолютной формы и бесформенности¹⁰⁸; ведь этот хаос в абсолютном не есть *простое* отрицание формы, но бесформенность в высшей и абсолютной форме, и обратно — высшая и абсолютная форма в бесформенности: абсолютная форма, поскольку в каждой форме заключены все и во всех формах каждая; в бесформенности, поскольку именно в этом единстве всех форм ни одна не выделяется как особенная¹⁰⁹.

Через созерцание хаоса разум доходит до всеобщего познания абсолютного, будь то в искусстве или в науке. Обыкновенное знание после тщетного стремления исчерпать разумом хаос явлений в природе и истории принимает решение сделать, как говорит Шиллер, «само *непостижимое* исходной точкой своего суждения», т. е. принципом; в этом, по-видимому, заключается первый шаг к философии или по крайней мере к эстетическому созерцанию мира. Только в этом своеволии, которое обычному рассудку представляется без-

законом, только в этой самостоятельности и свободе от обусловленности, которую сохраняет даже каждое явление природы для рассудка, ввиду того, что он никогда в совершенстве не может постичь взаимной обусловленности явлений и поневоле должен признать за каждым из них его абсолютный характер,— только в этой независимости каждого отдельного явления, ставящей предел рассудку с его исследованием условий, рассудок может признать мир действительным символом разума, в котором все безусловно, и абсолютного, в котором все свободно и непринужденно.

С этой стороны обнаруживается также возвышенное в *душевном строе*, главным образом поскольку то лицо, в котором оно обнаруживается, может одновременно служить символом всей истории. Тот же мир, который в качестве природы еще остается в пределах законов, достаточно растяжимых, чтобы сохранять внутри видимость беззакония, в области истории, повидимому, отбрасывает всякую закономерность. Реальное здесь мстит и возвращается со всей своей строгой необходимостью, чтобы разрушать все законы, которые свободная стихия устанавливает для самой себя, и чтобы наперекор ей показать свою независимость. Человеческие законы и цели не тождественны здесь с законами природы. «Природа,— воспользуемся вновь выдержкой из Шиллера¹¹⁰,— с одинаковым пренебрежением обращает в прах творения мудрости и случая и влечет с собой к гибели важное и незначительное, благородное и пошлое. Природа во мгновение ока губит и расточает совершеннейшие творения, свои же собственные труднейшие приобретения и, напротив, тратит века на произведения глупости». «Такое коренное уклонение природы от принципов разума,— добавляет Шиллер,— непосредственно обнаруживает абсолютную невозможность объяснения самой природы при помощи ее же законов, которые имеют силу в ее пределах, но не по отношению к ней самой. Уже простое созерцание этого неудержимо увлекает ум из пределов мира явлений в мир идей, из условного в безусловное». Герой трагедии, несмотря ни на что спокойно переносящий все тяжести и козни судьбы, на него обрушив-

шиеся, именно поэтому и олицетворяет в себе это *по-себе-бытие*, это безусловное и абсолютное: он спокойно смотрит вниз на поток мировых событий, уверенный в своих замыслах, не осуществимых никаким временем, но и никаким временем не уничтожимых. Несчастье, которое *чувственным образом* повергает и изничтожает трагическую личность, составляет такой же необходимый элемент морально-возвышенного, каким для *физически-возвышенного* оказывается борьба сил природы и превосходство их над чисто чувственной способностью восприятия. Только в несчастье испытывается добродетель, только в опасности — храбрость; храбрец в борьбе с несчастьем, в которой он не побеждает физически и не сдается морально, есть только символ бесконечного, того, что *выше всякого страдания*. Лишь в тахітисм'е страдания может раскрыться то начало, в котором *нет* страдания, как все вообще объективируется лишь в своей противоположности. Именно поэтому подлинно трагически возвышенное основывается на двух условиях: нравственная личность изнемогает под силами природы и в то же время побеждает через свой *душевный строй*; существенно, чтобы герой побеждал только через то, что не может быть природным действием или удачей, следовательно, только через душевный строй; как это всегда и бывает у Софокла, без того, чтобы, как часто мы видим у Эврипида, суровость судьбы героя была по видимости смягчена через нечто иное, внешнее. *Ложная* мягкость, которая удовлетворяет вялый вкус, не переносящий строгой необходимости, не только сама по себе достойна презрения, но не достигает и собственно художественного воздействия, которое она имеет в виду.

Теперь уже достаточно разъяснено, в какой мере возвышенное есть облечение бесконечного в конечное, но таким образом, чтобы конечное неизменно само выступало как относительно бесконечное (ибо только в этом случае можно будет отличить *истинно бесконечное*, как таковое), будь то для восприятия, или для физической мощи, или для души, как в трагедии, где оно побеждается бесконечностью морального строя души.

Я хочу здесь в отношении возвышенного сделать еще только *одно* замечание, вытекающее из нашего предыдущего изложения, а именно: только в *искусстве* сам объект возвышен, ибо это не есть природа сама по себе, поскольку здесь душевный строй, или начало, посредством которого конечное низводится до символа бесконечного, все же относится только к субъекту.

В возвышенном, как мы говорили, чувственно бесконечное побеждается истинно бесконечным. В *прекрасном* конечное снова смеет обнаруживаться, причем оно проявляется как образ бесконечного. Там (в возвышенном) конечное обнаруживается словно в мятеже против бесконечного, хотя в этом положении оно становится его символом. Здесь (в прекрасном) они с самого начала находятся в примиренном состоянии. Что отношение прекрасного к возвышенному должно быть таким *при условии*, что то и другое берется по своей противоположности, явствует, впрочем, из простого противопоставления тому, что было доказано о возвышенном. Однако именно отсюда вытекает следующее.

§ 66. *Возвышенное в своей абсолютности включает в себя прекрасное, подобно тому как прекрасное в своей абсолютности включает в себя возвышенное.*

В общем это уже усматривается из того, что отношение прекрасного и возвышенного между собой подобно отношению обоих единств, из которых, однако, каждое одинаково в самой своей абсолютности заключает в себе другое. Возвышенное, поскольку оно не *прекрасно*, будет на этом основании и не *возвышенным*, но только устрашающим (*ungeheuer*) или диковинным (*abenteuerlich*). Точно так же и абсолютная красота должна быть вместе с тем более или менее и грозной красотой. Поскольку, впрочем, красота всегда и неизбежно требует *ограничения*, постольку отсутствие границы само становится *формой*; так, в образе Юпитера отсутствует всякое ограничение, кроме того, которое необходимо, чтобы вообще был образ, ибо любое иное ограничение упразднено, как-то: он ни молод, ни стар. Точно так же Юнона ограничена лишь постольку, поскольку это необходимо, чтобы быть жен-

ственным образом. Чем меньше ограничение, в пределах которого находится прекрасный образ, тем больше он приближается к возвышенному, не переставая быть красотой. Красота у Аполлона имеет больше ограничений, нежели у Юпитера,— он *юношески* прекрасен. У Аполлона — в отличие от Юпитера, у которого граница поставлена так широко, что лишь вообще бесконечное проявляется в конечном,— конечное уже в самом себе расценивается как образ для бесконечного. Еще нагляднее пример мужественной и женственной красоты: в первом случае природа применяет только необходимое для ограничения, во втором случае она щедра на это.

Отсюда вытекает, что между возвышенным и прекрасным нет качественной и сущностной противоположности, но только количественная. Бóльшая или меньшая степень красоты или возвышенности сама опять-таки служит для ограничения: Юнона — возвышенная красота, Минерва — прекрасное возвышенное. Чем больше, однако, ограничение сглаживает бесконечность, тем чище красота.

Между тем именно вследствие неразличимости возвышенного и прекрасного определение снова оказывается относительным, и то, что в одном отношении признается возвышенным, например образ Юноны, в другом отношении может представиться опять-таки красотой в противоположность возвышенному (как Юнона по сравнению с Юпитером). Из этого явствует, что вообще ни в какой сфере ничто не может быть названо прекрасным без того, чтобы в другом отношении не быть возвышенным, однако именно поэтому в каждом самостоятельном абсолютном образе и то и другое предстает в нерасторжимом взаимопроникновении, какова, например, Юнона, если ее не сравнивать, но рассматривать самое по себе. Или, чтобы взять пример из другой сферы, Софокл в сравнении с Эсхилом есть прекрасное, а рассматриваемый сам по себе и абсолютно — совершенно неразрывное соединение прекрасного и возвышенного.

Если в отношении возвышенного захотели бы основываться лишь на голем представлении безграничности

и бесформенности, что, как правило, связано с возвышенным, то представление безграничности, как уже было показано, есть необходимое условие возвышенного, но не так, чтобы оно само со своей стороны было невозможно в пределах строго ограниченных форм, но скорее так, что именно высшая форма (там, где форма в форме уже не распознается) становится бесформенностью, тогда как в других случаях сама бесформенность становится формой. Первое, как уже было сказано, мы находим в образе Юпитера и в голове так называемой Юноны Людовизи, где возвышенное настолько проникнуто прекрасным, что не может быть от него отделено. Винкельман допускает возвышенную грацию, и сами древние хвалили страшных Граций Эсхила.

В самом произведении искусства как объективном возвышенность и красота соотносятся так, как в субъективном — поэзия и искусство. Однако и в поэзии самой по себе, как и в искусстве самом по себе, возможна в свою очередь та же противоположность: там — как наивное и сентиментальное, здесь — как стиль и манера. Отсюда:

§ 67. *Та же противоположность обоих единств выражается в поэзии, взятой самой по себе, через противоположность наивного и сентиментального.*

Общее замечание. В отношении всех этих противоположностей необходимо постоянно иметь в виду, что в абсолютности они отпадают. Однако теперь имеет место тот случай, что первое единство, то, в котором бесконечное облечено в конечное, всегда и необходимым образом проявляется как *завершенное*, что здесь совпадают исходная точка и завершающая, между тем как, напротив, у другого члена пары противоположностей вполне может отсутствовать абсолютное выражение именно потому, что оно только в не-абсолютности может проявиться как противоположное. Так обстоит дело, например, с сентиментальным и наивным. Поэтическое и гениальное всегда и необходимым образом наивно; таким образом, сентиментальное противоположно [наивному] лишь по своему несовершенству. Итак, мы не столько утверждаем наличие в

поэзии наивного и сентиментального, сколько вообще констатируем в поэзии *два направления*: то, в котором общее представляется облеченным в особенное, и то, в котором особенное облечено в общее. Взятые в абсолютном смысле, оба единства должны были бы совпасть, т. е., ввиду того что «наивность» является единственным выражением, которое мы имеем для абсолютности, оба направления должны были бы быть наивными. Таким образом, «сентиментальность» является выражением другого направления лишь в его несовершенном виде; из этого явствует, что отношение наивного к сентиментальному никоим образом не совпадает с отношением возвышенного к прекрасному, описанным в предыдущем положении: там каждое само по себе выражает абсолютность.

Известно, что *Шиллер* впервые ввел эту противоположность в своем сочинении «О наивном и сентиментальном в поэзии», которое и помимо этого чрезвычайно богато плодотворными идеями¹¹¹. Я заимствую из него следующие положения, которые наилучшим образом послужат к уяснению данной противоположности.

«Наивное должно быть определено как природа или явление природы в той мере, в какой последняя притыкает искусство»¹¹². (Эта дефиниция охватывает смысл слова в обиходном его значении в более высоком, которое ему здесь придается в отношении искусства. Уже то, что основной характер наивного таков, что оно должно быть *природой*, доказывает, что наивное изначально соответствует первой из обеих противоположностей.)

«Наивное *есть* природа, сентиментальное *ищет* природе»¹¹³.

«Наивная душа чувствует естественно, сентиментальная — чувствует естественное»¹¹⁴.

Всего определеннее выступает эта противоположность опять-таки при сравнении античного с новым, как это Шиллер также очень хорошо показывает. Например, понимание возвышенного в природе у греков отнюдь не связано с чувствительностью, которая испытывает лишь умиление, воспринимая природу, и не

возвышается до свободного, холодного созерцания. Напротив, основная черта современности — исключительно субъективный интерес к природе без всякой объективности в созерцании или мышлении, а люди нового мира далеки от природы, поскольку они ее чувствуют, но не созерцают и не воспроизводят.

Все различие между наивным и сентиментальным поэтом можно свести к тому, что у первого действует только *объект*, у второго выступает субъект как субъект. Первый как будто не сознает своего субъекта, второй неизменно сопровождает его своим сознанием и дает почувствовать это сознательное отношение. Первый холоден и бесчувствен при своем объекте подобно природе, второй уделяет нам свое чувство. Первый не проявляет к нам никакой доверительности, только его объект нам сродни, сам он от нас ускользает; второй, изображая объект, вместе с тем и себя самого делает его отражением. Применяемая к самой поэзии, эта противоположность проникает и в критику; также и характеру нового человека свойственна та черта, что он, как правило, при отсутствии чувствительности у поэта, остается холодным (объект должен раньше пройти через рефлексию, чтобы оказать на него действие); его даже возмущает в поэте именно то, что является высшей силой всякой поэзии, — предоставлять действовать лишь самому объекту.

Уже из исследования Шиллера ясно, что основная черта нового времени в противоположность античности заключается в сентиментальности. Но что это утверждение во всяком случае подлежит ограничению, на это указывает то единственное исключение, которое приводит и Шиллер, — т. е. Шекспир. Что касается Шекспира, то с ним дело обстоит так же, как в отношении прежней противоположности сознательной и бессознательной стороны. До совершенной неразличимости наивного и сентиментального (как я уже отмечал, что-нибудь наивное в свою очередь наивно, собственно, только для сентиментального наблюдателя), пожалуй, вообще не доходил никто из новых авторов, следовательно и Шекспир. Основание, исходная точка здесь всегда заключается в противоположности субъекта и

объекта; я хочу сказать, что сентиментальное только в объекте опять сводится к наивному. У Ариосто элементы сентиментального и наивного покоятся рядом во вполне различимом виде; о нем можно было бы сказать: он наивным образом сентиментален, тогда как Шекспир в пределах сентиментального совершенно наивен¹¹⁵.

Относительно внешнего проявления наивного следует еще отметить, что оно всегда будет отличаться простотой и легкостью изложения в той же степени, сколь и строгой необходимостью. Как прекрасное возвышенно в той мере, в какой для его выявления нужно лишь *необходимое*, так нет более разительной особенности гения, чем та, что он несколькими строгими и необходимыми чертами доводит объект до совершенной наглядности (*Данте*). Для гения нет *выбора*, ибо он знает лишь *необходимое* и стремится лишь к нему. Совершенно иначе подходит к этому сентиментальный поэт, который рефлектирует, и, поскольку он рефлектирует, он только трогает и сам бывает растроган. Характер наивного гения есть совершенное не столько *подражание*, как утверждает Шиллер, — сколько *достижение* действительности; его объект от него независим, он самостоятелен. Сентиментальный поэт стремится к бесконечному, которое, ввиду того что оно недостижимо в этом направлении, никогда не становится предметом созерцания.

§ 68. *Поэзия в своей абсолютности сама по себе ни наивна, ни сентиментальна.* Не наивна, ибо это есть определение, которое само устанавливается только через противоположность (абсолютное представляется наивным только сентиментальному), сентиментальное же само по себе и для себя есть не-абсолютность. Следовательно, и т. д.

Примечание. Итак, вся противоположность сама есть нечто субъективное, всего лишь феноменальная противоположность (*Erscheinungsgegensatz*). На это можно указать как на факт. О Софокле, например, никто не подумает сказать, что он сентиментален, но именно поэтому никто и не скажет, что он наивен. Чтобы выразить все одним словом, Софокл просто абсолютен, без всякого дальнейшего определения.

Шиллер заимствовал свои античные примеры преимущественно из эпоса. Нужно только добавить, что отличительным и определяющим признаком эпоса как особого *вида* служит то, что он *бывает явлен* как наивное, каков, например, гомеровский эпос в большинстве черт своих героев. Если бы захотели придать ценность сентиментальному, то можно было бы, если оно вообще есть нечто, приравнять его к лирике. Но именно поэтому драма не может быть явлена ни как наивное, ни как сентиментальное, и как раз то, что Шекспир, например, может представляться наивным, охарактеризовало бы его в этом отношении опять-таки как человека нового времени.

§ 69. *Противоположность обоих единств в искусстве, рассматриваемом для себя, может выразиться только как стиль и манера*¹¹⁶.

Примечание. То замечание, которое я уже сделал по поводу предшествующей противоположности, применимо здесь еще в гораздо большей степени. Из двух противоположностей *стиль* есть абсолютное, а манера — не-абсолютное и потому неприемлемое. Язык имеет только одно выражение для абсолютности в обоих направлениях. Абсолютность в искусстве всегда заключается в том, что *общее* в искусстве и то *особенное*, которое оно принимает в художнике как индивидууме, абсолютно совпадают; это особенное есть как бы общее, и обратно. Можно допустить, что эта неразличимость достигается также и через особенное, иначе говоря, что художник в общность абсолютного может внедрить особенность *своей* формы, поскольку она есть его форма, равно как и обратно, что в художнике общая форма воссоединяется до неразличимости с особенной формой, которой он *должен* обладать как индивидуум. На первый взгляд можно было бы тогда назвать стилем абсолютную манеру, равно как в противоположном случае (где это не достигается) манерой следовало бы назвать не-абсолютный, неудавшийся, невыработавшийся стиль.

Вообще следует заметить, что указанная противоположность вытекает из *первой* противоположности, которую мы установили в этом исследовании, а именно:

раз искусство может обнаружиться только в индивидууме, но притом всегда абсолютно, то дело сводится по преимуществу опять-таки к синтезу абсолютного с особенным.

Теоретики, представляющие собой чистых эмпириков, находятся в немалом затруднении, когда им предстоит объяснить разницу между стилем и манерой, и здесь, пожалуй, наиболее отчетливым образом проявляется общее отношение или общее положение, которому подчиняются противоположности в искусстве вообще. Первая противоположность всегда абсолютна, вторая *явлена* как противоположность, лишь поскольку ее нет и лишь поскольку она принимается как бы на пути к завершению. В самом деле, особенное без ущерба для особенности может быть абсолютным, точно так же как абсолютное без ущерба для абсолютности может быть особенным.

Особенная форма *должна* сама в свою очередь быть абсолютной, только тогда она будет находиться в неразличимости по отношению к сущности и оставит последней свободу.

Итак, *стиль* не исключает особенности, по скорее есть *неразличимость* общей и абсолютной формы искусства и особенной формы художника, и он действительно необходим, поскольку искусство может обнаружиться только в индивидууме. С этой точки зрения стиль всегда и необходимо составляет истинную форму, т. е. опять-таки абсолютен, манера же только относительна. Но в связи с воспринятой неразличимостью как раз и не установлено, определяется ли оно облеченном общего в особенное или, наоборот, во-облечением (*Hineinbildung*) особенной формы в общую. Здесь, как это было сказано, обнаруживается ранее установленное, что облечение абсолютного в особенное является всегда как законченное и, таким образом, в настоящем случае — только как стиль. Противоположное единство как *противоположное* может проявиться исключительно в не-абсолютности; если же оно абсолютно, то тогда и оно будет называться стилем; если оно не абсолютно, то это манера.

Конечно, никто не будет отрицать, что и в другом направлении, именно в том, которое исходит от особенного, *стиль* может выработаться, хотя всегда будет оставаться след этого формального различия, и достигнутый в этом направлении стиль может быть назван **абсолютной** манерой. Стиль в этом смысле становится *абсолютной* (поднятой до абсолютности) *особенностью*, тогда как в первом смысле он будет обозначать особенную (оформившуюся в особенность) абсолютность. В целом вообще стиль художников нового времени должен относиться к первой категории, так как (по § 58) особенное здесь всегда есть исходная точка, между тем как лишь древние обладают стилем первого рода. Это можно утверждать, не рассматривая нового искусства в подробностях, коль скоро вообще у художников нового времени признается наличие стиля. Что при завершении современного искусства и эта противоположность должна исчезнуть, ясно и без того.

Можно сказать: и природа имеет манеру в этом смысле, или удвоенный стиль. Манеру она имеет во всем, что стремится к во-облечению особенного в общее, как-то в окраске тел, преимущественно в органическом мире, где природа в мужском образе явно обнаруживает стиль; напротив, в женской красоте, где при создании должно быть воспринято столько особенностей, она в известном смысле манерна. Но именно это и есть доказательство того, что и в данном направлении возможна красота, а потому и стиль. Кто-то весьма остроумно заметил, что если бы, например, у Шекспира была манера, то и нашему господу богу пришлось бы приписать манеру. У художников нового времени нельзя отнять того, что они выработывают стиль только в направлении от особенного к общему.

Однако столь же мало можно отнять у новейших то, что все же они выработали стиль в *этом направлении* и что они способны к этой выработке тем более, что даже в пределах нового искусства можно опять-таки различать оба направления. Из новых мастеров в изобразительном искусстве, без сомнения, прежде всего обладает стилем Микеланджело; среди великих мастеров противоположность ему несомненно состав-

ляет Корреджо; было бы, безусловно, ложно приписывать этому художнику непременно манеру, хотя точно так же невозможно приписать ему какой-либо иной стиль, кроме *стиля* второго рода; пожалуй, он представляет наиболее наглядный пример того, что и в направлении от особенного к общему стиль возможен.

Итак, в общем мы можем понять манеру в отрицательном смысле слова, а тем самым и *манерность* как выделение особенной формы за счет общей. Так как вообще в распоряжении художника имеется только форма и он, следовательно, лишь посредством нее достигает сущности, а сущности адекватна только абсолютная форма, то вместе с манерой в этом смысле непосредственно распадается и сущность самого искусства. Больше всего манерность проявляется в стремлении к внешнему изяществу, ослепляющему только неопытный глаз, и к изысканной красоте, в прилизанности, приглаженности некоторых произведений, единственное или по меньшей мере главное достоинство которых — чистота отделки. Впрочем, встречается также манера грубая и резкая, когда намеренно ищут преувеличений и патянутостей. Во всех случаях манера есть ограниченность и обнаруживается в неспособности преодолеть известные особенности формы как в отношении фигур в целом (ибо здесь примеры лучше всего брать из изобразительного искусства), так и в их отдельных частях. Встречаются, например, художники, которые могут писать только короткие и коренастые фигуры, другие — только длинные и узкие, худощавые, третьи, которые делают у своих фигур только толстые или тонкие ноги или которые упрямо повторяют одну и ту же форму головы.

Манерность, далее, также обнаруживается во взаимном соотношении фигур, преимущественно в парочности поз, но, впрочем, уже в первом замысле (*Invention*) и в упорной привычке брать все сюжеты с одной определенной стороны, например со стороны чувствительности, остроумия или даже остроумничанья (*Witzigkeit*). Простое остроумие, равно как и остроумничанье, свойственно исключительно сентиментальному направлению, ибо искусство большого стиля, даже у

Аристофана, в сущности никогда не бывает остроумным, но всегда только высоким.

Наконец, следует отметить, что особенность, которая характеризует общий стиль творчества, может принадлежать не только отдельному индивидууму, но и *времени*. В этом смысле говорят о различном стиле различных эпох.

Стиль, который вырабатывает в себе индивидуальный художник, есть для него то же, что для философа в его науке или для практика в его деятельности система мышления. В связи с этим Винкельман совершенно правильно называет стиль системой искусства и говорит, что старый стиль опирался на систему.

Можно было бы многое сказать о том, как затруднительно в ответственных случаях отличить стиль и манеру и уловить, когда одно переходит в другое. Однако это не входит в нашу задачу и ни в какой мере не касается общей науки об искусстве.

ОБЩИЕ ЗАМЕЧАНИЯ О ПРОТИВОПОЛОЖНОСТЯХ, РАССМОТРЕННЫХ ВЫШЕ (в § 64—69)

Все эти противоположности имеют родственный характер и вытекают из первоначального отношения искусства как абсолютной формы к особенной форме, устанавливаемой благодаря индивидуальностям, в которых она обнаруживается. Поэтому они и должны были выступить именно здесь.

Первая же противоположность сразу наводит на размышления: противоположность поэзии и искусства рисует нам поэзию как абсолютную форму, искусство — как форму особенную; то, что в гении, как таковом, абсолютно едино, распадается на эти два способа проявления, которые, впрочем, в своей абсолютности составляют всегда нечто единое. Так же точно всецело единое в прекрасном самом по себе распадается в отдельном объекте — единичном произведении искусства — на два способа проявления: возвышенное и прекрасное; впрочем, они отличаются друг от друга опять-таки только в своей не-абсолютности, так что,

подобно тому как в сложившемся художнике поэзия и искусство неразсторжимо взаимопроникнуты, в величайших произведениях взаимно связаны возвышенное и прекрасное. Абсолютная и всеобщая форма искусства всюду проявляется как возвышенное; в ней особенное заключено только для того, чтобы принять в себя всю бесконечность. Особенная форма проявляется преимущественно в качестве прекрасного в примирении с абсолютной формой, целиком прищавшей ее в себя, составляя с ней полное единство.

Дальнейшие противоположности нельзя ставить на одну доску с этими; они встречаются либо в поэзии, как таковой, либо в искусстве, как таковом, причем в первом случае, когда они проявляются в виде *наивного* и *сентиментального*, они сами только субъективны (ведь это уже субъективность понимать абсолютное только как наивное; сентиментальность же, как таковая, оказывается абсолютно неприемлемой); равным образом в другом случае опять-таки только одно из них обозначает абсолютное, хотя, несомненно, существует разница в направлении, в котором можно достигнуть абсолютного, т. е. стиля.

Впрочем, несомненно, наивное и стиль сосредоточены в пределах этой исключительно субъективной и формальной противоположности в качестве абсолютной формы, между тем как сентиментальное и манера всегда [даны] в виде особенной формы. Эти противоположности можно опять-таки сопоставить и заметить, например, что манера никогда не может быть наивной, точно так же как сентиментальное всегда и по необходимости манерно. Далее можно сказать, что манера всегда только составляет искусство без поэзии, т. е. искусство не-абсолютное, что с манерой несовместимо возвышенное, а именно поэтому несовместимо и прекрасное в абсолютном смысле. Далее, сентиментальное всегда скорее может проявиться как *искусство*, нежели как поэзия, и в связи с этим в абсолютном не нуждается.

И все-таки до сих пор мы все еще вплотную не подошли к конструированию отдельного произведения искусства. Абсолютное воздействует (согласно аргу-

ментам § 62) на творческую индивидуальность посредством вечного понятия, которое о ней имеется в абсолютном. Это вечное понятие, внутренняя сущность души, в *проявлении* распадается на поэзию и искусство и прочие противоположности, или скорее оно является абсолютной точкой тождества этих противоположностей, существующих как противоположности только для рефлексии.

Дело здесь не в этих противоположностях, как таковых, но в познании гения. То, по отношению к чему эти противоположности оказываются либо односторонними способами проявления, либо определениями, есть абсолютный принцип искусства, божественное отображение в художнике или само *по себе существующее*. В произведении искусства, взятом само по себе, эти противоположности никогда не должны выступать как таковые, в них всегда должно становиться объективным только абсолютное.

Таким образом, предыдущее исследование было посвящено тому, чтобы просто представить *гений* как абсолютную неразличимость всех возможных противоположностей между общим и особенным, *которые могут проявиться в отношении идеи, или вечного понятия, к индивидууму*. Именно уже сам гений есть то, в чем общность идей и своеобразие индивидуальности находятся в равновесии. Но этот принцип искусства, чтобы быть сходным с принципом, в качестве непосредственного проявления которого он выступает, — с вечностью, должен подобно последней предоставить находящимся в нем идеям независимое от их принципа бытие, позволяя им существовать в виде понятий отдельных подлинных вещей, облекая их в тела. Доказательство этому дано в § 62 и 63. Теперь нам предстоит показать, как это объективно может происходить. Лишь тогда для нас вполне раскроется вся система искусства.

Мы здесь должны помнить, что философия искусства есть та же общая философия, лишь представленная в потенции искусства. Итак, способ, посредством которого искусство объективирует свои идеи, мы всецело постигнем, если будем ориентироваться на то, как

идеи отдельных действительных предметов объективируются в проявлении; иначе говоря, поставленная нами задача понять переход эстетической идеи в конкретное произведение искусства равнозначна общей проблеме философии вообще, проблеме проявления идей через посредство особенных вещей. Разумеется, мы можем принять здесь без доказательства лишь некоторые определенные положения, выставленные общей философией; исходя из этого, мы предварительно выдвигаем следующую *лемму*.

§ 70. *Лемма. Абсолютное объективируется в явлении через три единства, поскольку последние берутся не в своей абсолютности, но в своем относительном различии как потенции и тем самым становятся символом идеи. Это положение, как лемма, извлеченная из общей философии, нуждается здесь лишь в объяснении.*

Материя и форма совпадают в абсолютном, последнее не имеет другой материи для творчества, кроме себя самого в полноте (Allheit) своих форм, но *проявиться* абсолютное не может без того, чтобы каждое из этих единств не стало в *качестве особенного единства* его символом. В абсолютности эти единства не отличаются друг от друга; здесь просто материя, чистая бесконечность и идея. Будучи первородными идеями, они могут объективироваться, лишь в свою очередь приняв самих себя *как особенное единство*, как тело, как отображение. Непосредственно этим устанавливается для явления различимость того, что в абсолютном едино. Так, первое из обоих единств в своей абсолютности есть идея; поскольку она сама проявляется в виде символа, как потенция, как особенное единство, она есть материя. Вообще все проявляющееся есть смещение из сущности и из потенции (или же своеобразия); сущность всего своеобразия *находится* в абсолютности, но проявляется эта сущность через особенное.

При этой предпосылке необходимым образом следует, что абсолютное как принцип искусства объективируется в сфере явлений или различимости только тем, что для него символом оказывается *либо* реаль-

ное, *либо* идеальное единство, следовательно, вообще тем, что оно обнаруживается в разобщенных явлениях и символизируется: там — через проявление относительно реального мира, здесь — через проявление относительно идеального мира.

§ 71. *Лемма. Идея, поскольку она имеет своим символом реальное единство как особенное единство, есть материя.*

Доказательство этого положения проводится в общей философии. Являющаяся материя есть идея, однако лишь со стороны облечения бесконечного в конечное и так, что само это облечение лишь относительно, не абсолютно. Являющаяся материя не есть нечто по-себе-сущее, она есть только форма, символ, однако же *лишь как форма, как* относительное различие она все же совпадает с тем, символ чего она представляет собой и что само есть идея, как абсолютное облечение бесконечного в конечное.

§ 72. *Итак, поскольку искусство вновь воспринимает форму облечения бесконечного в конечное как особенную форму, материя становится для него телом, или символом.*— Очевидно из предыдущего.

Дополнение 1. В этом отношении искусство = общеизобразительному, или пластическому, „ искусству.— Обыкновенное понятие изобразительного искусства употребляется в более узком смысле, именно поскольку изобразительное искусство выражает себя через телесные предметы. Однако же при установлении понятия изобразительного искусства не исключается та возможность, что все потенции, заключенные в материи, повторяются вновь в пределах этого общего единства, и именно в этом повторении заложена разница между отдельными изобразительными искусствами.

Дополнение 2. Изобразительное искусство составляет реальную сторону мира искусства.

§ 73. *Идеальное единство как разрешение особенного в общем, конкретного в понятии объективируется в речи или языке.*— И это положение доказывается в общей философии.

Речь, взятая реально, есть то же разрешение конкретного во всеобщее, бытия в знание, которое идеаль-

но есть мышление. С одной стороны, речь есть непосредственное выражение *идеального* — знания, мышления, ощущения, хотения и т. д. — в *реальном*; постольку речь сама есть произведение искусства¹¹⁷. Однако, с другой стороны, она также представляет собой произведение природы, причем нельзя предполагать, что она, как одна из необходимых форм искусства, непосредственно изобретена или создана искусством. Итак, она есть природное произведение искусства (*ein natürliches Kunstwerk*), каково более или менее все, что создает природа.

Наиболее убедительно мы сможем доказать выставленное положение, лишь исходя из более общей связи, но главным образом путем противопоставления языка и другой формы искусства — материи.

Значение языка наиболее определенным образом можно усмотреть из следующих данных.

Абсолютное по своей природе есть вечное продуцирование; это продуцирование составляет его сущность. Его продуцирование есть абсолютное утверждение или познание, две стороны которого суть оба указанные единства.

Там, где абсолютный акт познания объективируется только благодаря тому, что *одна* его сторона становится в качестве особенного единства формой, этот акт неизбежно превращается в нечто другое, а именно в бытие. Абсолютное облечение бесконечного в конечное, составляющее *реальную* его сторону, не есть по-себе-бытие — оно в своей абсолютности является опять-таки идеей в целом, бесконечным утверждением самого себя, взятым в целом; в своей относительности, т. е. воспринятое, таким образом, в качестве *особенного единства*, оно не проявляется больше в виде идеи, в виде самоутверждения, но в виде утвержденного, материи; реальная сторона, как особенная, становится здесь символом абсолютности идеи, которая познается, как таковая, лишь сквозь эту оболочку.

Там, где формой для идеи становится само идеальное единство, как особенное, — в идеальном мире — она не изменяется во что-либо другое, она остается идеальной, но так, что взамен того теряет другую сто-

рону и вследствие этого проявляется не как абсолютно идеальное, но лишь как относительно идеальное, по отношению к которому реальное занимает внешнее положение как нечто противопоставленное. Однако в качестве чего-то чисто идеального идея не объективируется, она возвращается в субъективное и сама оказывается субъективной; итак, идея необходимым образом непосредственно стремится *снова* к оболочке, к телу, через которое она объективируется, не теряя своей идеальности; она иптеприруется опять через реальное. В этом интегрировании зарождается наиболее соответствующий символ абсолютного, или бесконечного, утверждения бога, ведь это утверждение изображается *здесь* через реальное, не переставая оставаться идеальным (что именно и является наивысшим требованием), и, как легко это усмотреть, *этот* символ и есть язык.

На этом основании не только на большинстве различных языков речь и разум (который как раз заключает абсолютное познание, познавательное начало идеи) обозначаются одним и тем же словом, но и в большинстве философских и религиозных систем, преимущественно Востока, вечный и абсолютный акт самоутверждения в боге — акт вечного его творчества — обозначается как *глаголющее слово* божье, как логос, который в то же время есть сам бог.

Слово или речь бога рассматривали как эманацию (Ausfluß) божественного знания, как плодоносную гармонию божественного продуцирования¹¹⁸, расчлененную в самой себе и все же согласованную.

В связи с таким высоким понятием о языке, именно поскольку он есть не только относительный, но и вновь интегрированный со своей противоположностью и *постольку* вновь абсолютный акт познания, мы не будем и изобразительное искусство, безусловно, противопоставлять словесному, как это принято (почему, например, музыку считают не вполне принадлежащей к изобразительным искусствам, но отводят ей еще особенное место). Божественное знание символически выразилось в мире через язык; стало быть, реальный мир в *целом*, именно поскольку сам он опять-таки

есть единство реального и идеального, есть первичный язык. Однако *реальный* мир более не есть живое слово, речь самого бога, но лишь изреченное, застывшее слово.

Поэтому изобразительное искусство есть лишь умершее слово, но все-таки слово, все-таки речь, и чем полнее оно умирает, поднимаясь все выше вплоть до звука, окаменевшего на устах Ниобеи, тем выше в своем роде изобразительное искусство, тогда как, напротив, на более низкой ступени, в музыке, погружившееся в смерть живое слово, *произнесенное* в конечном, слышится еще в звуке.

Таким образом, и в изобразительном искусстве имеется абсолютный акт познания, идея, но взятая лишь с реальной стороны, в то время как в речи или словесном искусстве она берется *в первообразе*, как идеальное, и не перестает быть идеальной в той прозрачной оболочке, которую она усваивает.

Язык, как жизненно (*lebendig*) выражающее себя бесконечное утверждение, есть высший символ хаоса, который неизменным образом положен в абсолютном познании. В речи, с какой бы стороны ее ни брали, все положено как единство. Со стороны звука или голоса все тона, все звуки расположены в ней в своем качественном различии. Эти различия все перемешаны в человеческой речи; поэтому-то речь не напоминает специально ни одного звука или тона, ибо все они в ней заключены. Абсолютное тождество выражено в речи еще отчетливее, если последнюю рассматривать со стороны ее обозначений. Чувственное и не-чувственное здесь совпадают, наиболее ощутимое становится знаком наиболее духовного. Все становится образом всего, и как раз потому сама речь — символом тождества всех вещей. Во внутренней конструкции самой речи все единичное определяется целым; невозможно ни одна форма или отдельный элемент речи, который не предполагал бы целого.

Язык, взятый в абсолютном смысле или сам по себе, есть только один, точно так же как разум только один; но, подобно тому как из абсолютного тождества выделяются различные вещи, точно так же

из этого единства образуются различные языки, каждый из которых составляет замкнутое целое, абсолютно обособленное от других, и все-таки все сущностно представляют собой единое не только по внутреннему выражению разума, но также в отношении отдельных элементов, которые, за исключением немногих нюансов, одинаковы в каждом языке. Ведь само это внешнее тело в самом себе снова есть душа и тело. Гласные суть как бы непосредственное выдыхание духа, формирующая форма (утвердительное); согласные суть тело речи или формируемая форма (утвержденное).

Отсюда, чем больше в каком-нибудь языке гласных — впрочем, настолько, чтобы ограничение через согласные не исчезло до известного предела, — тем язык одухотвореннее, и, наоборот, чем больше он перегружен согласными, тем бездушнее.

Я хочу здесь еще коснуться по-разному ставившегося вопроса: почему разумное существо решило избрать именно речь или голос в качестве непосредственного тела для внутренней души, поскольку оно могло использовать для этого и другие внешние знаки, как-то жестикуляцию, посредством которой объясняются не только глухонемые, но до известной степени все дикие некультурные народности, разговаривающие при помощи всего своего тела? Уже самый вопрос предусматривает речь как произвол и как изобретение произвола. Некоторые в качестве основания опирались на необходимые свойства этих внешних знаков, а именно чтобы всякий, кто бы ими пользовался, одновременно сам мог судить о них; таким образом, это должна была бы быть система знаков, естественным образом основанная на звуке и голосе, приспособленная к тому, чтобы говорящий мог одновременно слышать самого себя: это, как известно, для некоторых ораторов действительно составляет большое удовольствие. — Язык не имеет столь случайного характера; в нем заложена более высокая необходимость того, чтобы звук и голос составили тот орган, который бы служил для выражения внутренних мыслей и движений души. Можно было бы спросить этих толковате-

лей, почему же тогда птица поет и животные имеют голос.

Как известно, вопрос о происхождении языка очень сильно занимал философов и историков, в особенности новейшего времени¹¹⁹. Они считали возможным истолковывать язык, опираясь на психологически изолированную человеческую природу, в то время как он становится понятным, лишь поскольку исходят из всего универсума в целом. Итак, абсолютную идею языка нужно искать не у них. Весь вопрос о происхождении языка, как его понимали до настоящего времени, считался вопросом чисто эмпирическим, следовательно, до него философу не было никакого дела; философа интересует исключительно выяснение происхождения языка из идеи, и в этом смысле язык все так же подобно универсуму вытекает безусловным образом из вечного действия абсолютного познавательного акта, который, однако, находит возможность выразиться в разумной личности¹.

Установление типа разума и рефлексии в строении и во внутренних отношениях языка принадлежат к другой области науки, чем та, которой мы здесь занимаемся и в которой сам язык выступает только в качестве посредствующего звена.

§ 74. *Искусство, поскольку оно вновь воспринимает идеальное единство как потенцию и использует ее как форму, есть словесное искусство.*— Непосредственное следствие.

Дополнение. Словесное искусство есть идеальная сторона мира искусств.

Общее дополнение (к этому конструированию противоположности между словесным и изобразительным искусством).

Так как, согласно § 24, формы искусства суть формы вещей, каковы они в боге, то реальная сто-

¹ *Примечание на полях.* Вообще язык = художественному инстинкту человека; и, подобно тому как нравственное есть учитель для инстинкта, точно так же оно есть учитель и для языка. Оба утверждения — как то, будто [язык возник] путем изобретения человека, через свободу, так и то, будто [он возник] путем божественных наставлений, — ложны.

рона самого универсума есть пластическая форма, идеальная — поэтическая или словесная; и все особенные формы, которые возвращаются в этих основных формах, будут опять-таки только выражать, какими различными способами отдельные предметы пребывают в абсолютном.

§ 75. *В каждой из обеих пра-форм искусства необходимым образом возвращаются все единства — реальное (и т. д.), идеальное (и т. д.) и то, в котором они оба тождественны.*— Ибо каждая из обеих первоначальных форм абсолютна сама по себе, каждая есть вся идея целиком.

Дополнение. Если мы назовем первое единство или потенцию единством рефлексии, второе — единством подчинения, третье — единством разума, то, следовательно, система искусства утверждается через *рефлексию, подчинение и разум.*

Все потенции природы идеального мира здесь возвращаются — но только в высшей [форме], — и становится совершенно ясно, каким образом философия искусства есть конструирование универсума в форме искусства.

Что касается следующего конструирования, то у меня были две возможности: либо непосредственно противопоставить параллельные потенции реального и идеального мира, например разобрать лирику одновременно с музыкой, либо каждую из обеих сторон и потенции каждой из них рассматривать порознь. Я предпочел последнее, ибо считаю такую последовательность более понятной в лекциях, а связь идеальных форм искусства с реальными пришлось бы постоянно доказывать. Итак, я прежде буду конструировать три основные формы изобразительного искусства — музыку, живопись и скульптуру — со всеми переходами одной формы в другую¹²⁰. Каждая из этих форм будет конструироваться в своем взаимоотношении и на своем месте. Я поэтому не предпосылаю общего подразделения искусства, как это обычно делается в учебниках. Только с исторической точки зрения я упомяну, что до настоящего времени музыку обычно отделяли от изобразительного искусства.—

Кант различает три вида: искусство изобразительное, словесное и искусство игры ощущений. Это чрезвычайно неопределенно. К первой группе относятся пластика, живопись, ко второй — красноречие и поэзия. Третий вид составляет музыка, что есть совершенно субъективная дефиниция последней, почти как у Зюльцера, который говорит, что цель музыки — пробуждать ощущение, что подходит и ко многим другим предметам, как-то к концертам обонятельных и вкусовых ощущений.

II

ОСОБЕННАЯ ЧАСТЬ ФИЛОСОФИИ ИСКУССТВА

Раздел четвертый

КОНСТРУИРОВАНИЕ ФОРМ ИСКУССТВА В ПРОТИВОПОСТАВЛЕНИИ РЕАЛЬНОГО И ИДЕАЛЬНОГО РЯДА

В непосредственно предшествующем положении было доказано, что каждая из двух пра-форм *в себе* снова дифференцируется, и притом во все формы. Иначе говоря, каждая из двух пра-форм воспринимает как потенция все остальные формы, или единства, и делает их своим символом, или особенным. Итак, здесь это будет предшосылкой.

§ 76. *Неразличимость облечения бесконечного в конечное, воспринятая как чистая неразличимость, есть звон (Klang). Или:* в облечении бесконечного в конечное неразличимость как неразличимость может выступать лишь как *звон*.

Это становится очевидным следующим образом.— Внедрение бесконечного в конечное выражается, как таковое, в материи (это — общее единство) посредством первого измерения или того, благодаря чему оно (как различие) равно самому себе (неразличимость). Но первое измерение дано в материи не в чистом виде, как таковое, а одновременно со вторым измерением, следовательно, положено в синтезе через посредство третьего. Таким образом, в бытии материи облечение бесконечного в конечное не может выявиться в *чистом виде, как таковое*. Это отрицательная сторона доказательства.— А что то, посредством чего неразличимость, как таковая, может выразиться во

внедрении бесконечного в конечное в чистом виде, есть звон, явствует из следующего.

1. Самый акт внедрения выражается в теле как магнетизм (доказательство в натурфилософии), однако магнетизм в свою очередь, как и первое измерение, связан с телом, так что, следовательно, он не есть это облечение, как таковое, в чистом виде, но различие. Магнетизм есть облечение в чистом виде, как таковое, и как *неразличимость*, лишь поскольку он отмежеван от тела как форма сама по себе, абсолютная форма. Последняя же дана только в звоне, ибо звон, с одной стороны, есть нечто живое, для себя сущее, а с другой — есть простое измерение во времени, но не в пространстве.

2. Я хочу лишь упомянуть, что звучность тел стоит в ближайшей связи с силой их сцепления. Опытным путем доказано, что их способность проводить звук соответствует силе сцепления. Между тем всякое звучание вообще есть некоторое «проведение», каждое тело звучит лишь постольку, поскольку оно в то же время проводит звук. Однако в сцеплении, или в магнетизме самом по себе, идеальное начало полностью перешло в телесное. Требование же состояло в том, чтобы облечение единства во множество было явлено в чистом виде, как таковое, как форма сама для себя. Однако это происходит только в звоне, ибо он есть магнетизм, но отмежеванный от телесности, так сказать, по-себе-сущее самого магнетизма, его субстанция.

Примечание. 1. Мне нет необходимости подробно излагать отличие звона (Klang) от звучания (Schall) и звука (Laut). Звучание есть родовое понятие. Звук есть звучание, которое прерывается; звон есть звучание, которое воспринимается как непрерывность, как непрестанное течение звучания. Но высшее различие между обоими состоит в том, что простое звучание, или звук, не позволяет отчетливо распознать единство в многообразии; и этого как раз достигает звон, который, следовательно, есть звучание, соединенное с целокупностью. Именно мы слышим в звоне не один только простой тон, но целое множество тонов, как бы окутанных им и в него внедренных, и притом так, что

преобладают созвучные тона, тогда как в звучании или звуке — диссонирующие. Опытное ухо даже различает их и слышит помимо унисона или основного тона также еще и его октаву, октаву квинты и т. д. Множественность, соединенная с единством в сцеплении, как таковом, становится, таким образом, в звоне живой самоутверждающейся множественностью.

2. Так как звучность тел основывается на силе сцепления, то и самое звучание есть не что иное, как восстановление или утверждение, т. е. тождество в сцеплении, через которое тело, вышедшее из тождества, реконструирует себя для покоя и для бытия в себе самом.

Самый звон есть не что иное, как созерцание души самого тела или непосредственно связанного с последним понятия в прямом соотношении с этим конечным. Условие звона есть неразличимость понятия и бытия, души и тела (*des Leibs*) в теле (*Körper*); самый акт приведения к неразличимости есть то, в чем идеальное в его повторном облечении в реальное открывается восприятию как звон.

Отсюда условие звучания состоит в том, что тело выходит из состояния неразличимости, а это происходит через соприкосновение с другим телом.

3. Мы должны поставить в непосредственную связь с этим истолкованием природы звона понятие о *слухе*. — Слуховые ощущения коренятся уже в неорганической природе — в магнетизме. Сам по себе орган слуха есть лишь достигший органического совершенства магнетизм. Природа вообще восполняет в органической природе неорганическую через противоположное ей единство. Эта природа (неорганическая) есть только бесконечное в конечном. Таковы, например, звон или звучание. Воссоединенный со своей противоположностью он = слуху. Также и орган слуха представляет собой снаружи ряд принявших застывшую форму звукопроводных тел; только надо отметить, что с этим единством связано противоположное единство, в котором различия звучания разрешаются в неразличимости. Тело, которое имеют мертвым, получает от слуха одно единство, ему недостает только второго.

§ 77. *Та форма искусства, в которой реальное единство в чистом виде, как таковое, становится потенцией, символом, есть музыка.*— Это непосредственно вытекает из обоих предшествующих положений.

Примечание. Природа музыки может быть определена еще с различных сторон, однако приведенное конструирование есть то, которое вытекает из прежних основоположений; все другие определения музыки могут быть из него получены как непосредственные следствия.

Первый вывод. Музыка как искусство изначально подчинена *первому измерению* (имеет только одно измерение).

Второй вывод. Необходимая форма музыки есть последовательность.— Ибо время — это общая форма облечения бесконечного в конечное, поскольку она созерцается как форма в абстракции от реального. Принцип времени в субъекте есть самосознание, которое именно и представляет собой облечение единства сознания во множественность в идеальном. Отсюда понятно близкое сродство чувства слуха вообще и в особенности музыки и речи с самосознанием.— Отсюда возможно также предварительно, пока мы не покажем более высокого смысла этих вещей, объяснить арифметическую сторону музыки. Музыка есть реальное самоисчисление души — еще Пифагор сравнивал душу с числом, — но именно потому бессознательное, само себя забывающее исчисление. Отсюда определение Лейбница: «Musica est raptus numerare se nescientis animae»¹²¹. (Прочие определения характера музыки могут быть раскрыты лишь в связи с другими искусствами.)

§ 78. *Музыка как форма, в которой реальное единство становится символом самого себя, необходимым образом в свою очередь заключает в себе все единства.*— Ибо реальное единство принимает *само себя* (в *искусстве*) как потенцию только для того, чтобы снова представить себя как форму *абсолютным посредством себя самого*. Но каждое единство заключает в своей абсолютности в свою очередь все остальные, следовательно, также и музыку и т. д.

§ 79. *Облечение единства во множество, или реальное единство, включенное в самую музыку в качестве особенного единства, есть ритм.*

Ведь если воспользоваться для доказательства лишь наиболее общим понятием ритма, то он в этом смысле есть не что иное, как периодическое членение однородного, благодаря которому единообразие последнего связывается с многоразличием, а потому единство — со множеством. Например, чувство, которое вызывается музыкальным произведением в целом, вполне однородно, единообразно; так, оно радостно или грустно, однако же это чувство, которое само по себе было бы сплошь однородным, благодаря ритмическим членениям приобретает разнообразие и разнородность. Ритм принадлежит к удивительнейшим тайнам природы и искусства, и, как кажется, никакое другое изобретение не было более непосредственно введено человеку самой природой.

Древние неизменно приписывали ритму величайшую эстетическую силу; и вряд ли кто-нибудь будет отрицать, что все заслуживающее в области музыки или танца (и т. д.) название истинно прекрасного, собственно говоря, происходит из ритма. Но чтобы понять ритм в его чистом виде, мы должны сначала определить все то, что музыка помимо этого заключает в себе привлекательного и волнующего. Например, звуки сами по себе имеют некоторое значение: они могут для себя быть радостными, печальными, грустными или мучительными. При анализе ритма мы от этого всецело абстрагируемся; его красота не коренится в материале и не нуждается в простых природных воздействиях (Rührungen), которые заложены в самих звуках, чтобы доставить безусловное удовлетворение и привести в восхищение восприимчивую к этой красоте душу. Чтобы вполне в этом убедиться, необходимо прежде всего представить себе элементы ритма как сами по себе совсем безразличные, например отдельные звуки струны сами для себя или барабанную дробь. Почему ряд таких ударов может оказаться значительным, волнующим, приятным? — Удары или звуки, которые следовали бы без малейшего порядка один

за другим, не окажут на нас никакого действия. По своей природе или материалу звуки могут быть совершенно незначительными, и сами по себе они могут не быть для нас даже приятными; но как только в них возникает известная закономерность, так что они начинают неизменно повторяться через равные промежутки времени и в своей совокупности составляют некоторую периодичность, то здесь уже есть нечто от ритма, хотя бы это и было весьма отдаленное начало,— наше внимание непреодолимо приковывается. Вот почему человек по внушению природы стремится во всякую работу, представляющую *чистое тождество*, вносить множественность или разнообразие посредством ритма. При любой неосмысленной работе, каков, например, счет, мы не можем долго выдерживать однообразие, мы вносим периодичность. Большинство тех, кто занят механическим трудом, облегчает себе таким образом свою работу; внутренняя радость от счисления, которое притом не осознано, но бессознательно, заставляет их забывать о работе; каждый со своего рода удовольствием вступает в надлежащий момент, потому что ему самому было бы неприятно увидеть ритм нарушенным.

Мы здесь до сих пор описывали лишь наиболее несовершенный вид ритма, в котором все единство многообразия покоится лишь на равенстве промежутков времени в их последовательности. Образцы такого ритма — равновеликие, одинаково друг от друга отстоящие точки. Низшая ступень ритма.

Более высокий вид единства в многообразии ближайшим образом может быть достигнут тем, что отдельные звуки или удары производятся не с равной силой, но по определенному правилу чередуются сильные и слабые. В связи с этим в ритм на правах необходимого элемента включается *такт*, который тоже требуется повсюду, где тождество должно стать различным, многообразным; такт со своей стороны способен на множество изменений, благодаря которым в единообразии последовательности привходит еще большее чередование.

Итак, с общей точки зрения ритм, вообще говоря, есть превращение последовательности, которая сама по себе ничего не означает, в значащую. Простая последовательность, как таковая, носит характер случайности. Превращение случайной последовательности в необходимость = ритму, через который целое больше не подчиняется времени, но заключает его *в самом себе*. Музыкальная артикуляция есть организация членов в такой ряд, где несколько звуков в совокупности в свою очередь составляют член, отличие которого от других членов не случайно и не произвольно.

Все это еще только *простой* ритм, состоящий в том, что ряд следующих друг за другом звуков подразделяется на члены одинаковой длины, из которых каждый отличается от другого чем-либо ощутительным; тем не менее и этот ритм уже распадается на очень много подвидов, например он может быть четным или нечетным и т. д. Но несколько тактов, взятых вместе, могут быть снова соединены в члены, что представляет собой более высокую потенцию ритма — составной ритм (в поэзии — двустипшие). В конце концов и из этих уже составных членов могут быть снова образованы большие (периоды; в поэзии — строфа) и т. д., до тех пор пока весь этот порядок и соединение еще остаются доступными взору внутреннего сознания. Все совершенство ритма мы сможем, однако, усмотреть лишь из последующих положений.

Дополнение. Ритм есть музыка в музыке. Ведь своеобразиие музыки заключается именно в том, что она есть облечение единства во множество. Так как (по § 79) ритм есть не что иное, как само это облечение в музыке, то он есть музыка в музыке и потому в соответствии с природой этого искусства господствует в нем.

Только сумев хорошо удержать в памяти это положение, мы будем иметь возможность научным образом уяснить себе противоположность между античной и новой музыкой.

§ 80. *Ритм в своем законченном виде необходимым образом заключает в себе другое единство, которое в этом подчинении есть модуляция* (в общем смысле).—

Первая часть положения ясна сама по себе и должна быть понята самым общим образом. Что касается второй части, то необходима лишь дефиниция того, что называется модуляцией.

Первое условие ритма — единство многообразия. Однако это многообразие состоит не только в различии членов вообще, поскольку оно произвольно или несущественно, т. е. вообще лишь имеет место во времени, но требует, чтобы это различие было основано на чем-то реальном, сущностном, качественном. Это зависит исключительно от музыкальной определенности (*Vestimmbarkeit*) тонов. В этом отношении модуляция есть искусство сохранять в качественном различии тождество тональности, которая господствует в музыкальном произведении как целом, подобно тому как через ритм это же тождество соблюдается в количественном различии.

Мне приходится говорить в таких общих выражениях потому, что модуляция на [профессиональном] языке искусства имеет весьма различные значения; приходится также остерегаться, чтобы не пришепался какой-нибудь смысл, который свойствен только новой музыке. Искусственная манера проводить пение и гармонию через несколько тональностей посредством так называемых отступлений и каденций и возвращать их в конце к первой основной тональности представляет собой уже исключительную особенность нового искусства.

Так как я не могу входить во все эти технические подробности, которые могут пайти себе место лишь в теории музыки, а не в общем конструировании, то вам следует для себя отметить лишь *в общем*, что из обоих единств, которые могут быть обозначены как ритм и модуляция, первое должно мыслиться как количественное, второе — как качественное. Притом первое единство в своей абсолютности уже должно заключать в себе второе, так что независимость второго единства от первого упраздняет его абсолютный характер и в результате создает музыку, основанную лишь на гармонии, — это сейчас же сделается понятнее из дальнейшего. — Ритм в этом смысле, т. е. по-

скольку он уже заключает в себе второе единство, есть, таким образом, вся музыка.— Это уже подводит нас к идее различия, которое возникает благодаря тому, что в одном случае вся музыка подчиняется первому единству, ритму, а во втором случае — второму единству, или модуляции, откуда возникают два вида музыки, в равной мере абсолютные, но тем не менее различные.

§ 81. *Третье единство, в котором оба первых приравнены друг к другу, есть мелодия.*— Это положение в доказательстве не нуждается, поскольку оно, собственно, представляет собой только дефиницию, и никто не станет сомневаться в том, что соединение ритма и модуляции составляет *мелодию*.— Чтобы сделать наглядным соотношение в пределах музыки трех единств, мы попытаемся далее уточнить их в разных масштабах.

Итак, можно сказать: ритм = первому измерению, модуляция = второму, мелодия = третьему. Через ритм музыка предназначает себя для рефлексии и самосознания, через модуляцию — для восприятия и суждения, через мелодию — для созерцания и воображения. Мы можем также заранее предположить, что если три основные формы, или категории, искусства суть музыка, живопись и пластика, то ритм представляет музыкальный элемент в музыке, модуляция — живописный (что отнюдь нельзя смешивать с *живописующим*, который может быть одобрен в музыке лишь совершенно испорченным и упадочным вкусом, как, например, современным, который может восхищаться блянием овец в гайдновском «Сотворении мира»¹²²), мелодия — пластический. Однако из доказанного в предшествующем положении явствует, что ритм в этом смысле (понимаемый как противоположное единство) и мелодия составляют опять-таки то же самое.

Дополнение. Ритм, взятый в своей абсолютности, есть вся музыка или обратно: вся музыка и т. д.; ибо ритм тогда непосредственно заключает в себе другое единство и через самого себя есть мелодия, т. е. вся целостность.

Ритм вообще есть преобладающая потенция в музыке. А поскольку музыка в целом, т. е. ритм, модуляция и мелодия, все вместе опять-таки подчинены ритму, постольку имеется ритмическая музыка. Такова была музыка у древних. Каждому должно броситься в глаза, как точно в этой конструкции совпадают все отношения и что и здесь опять-таки ритм, как облечение бесконечного в конечное, оказывается уделом древних, между тем как противоположное единство, как мы в этом убедимся, и здесь составляет господствующий элемент нового времени.

Безусловно, *наглядного* представления о музыке древних у нас нет. Почитайте «Музыкальный словарь» Руссо (до сих пор наиболее зрелое произведение об этом искусстве); из него можно усмотреть¹²³, сколь мало следует надеяться на то, чтобы хотя отчасти дать об античной музыке наглядное представление путем исполнения. Поскольку греки во всех искусствах стояли высоко, то, несомненно, так же обстояло дело и в музыке. Как бы мало мы об этом ни знали, все же мы знаем, что и здесь реалистический, пластический и героический принцип был господствующим, и это исключительно потому, что все было подчинено ритму¹²⁴. В новой музыке господствует гармония, которая именно и есть противоположность ритмической мелодии древних, как я это покажу еще более определенным образом.

Последние следы древней музыки, хотя и в высшей степени искаженные, сохранились еще в *хорале*. Правда, как говорит Руссо, к тому времени, когда христиане начали петь гимны и псалмы в собственных церквах, музыка уже потеряла почти все свое значение. Христиане взяли ее в том виде, в каком они ее нашли, лишив ее при этом величайшей силы — такта и ритма; тем не менее хорал все же оставался в прежние времена всегда одnogолосным, что, собственно, и называется *canto figmo*. Позднее он всегда строился четырехголосно, и запутанные приемы гармонии распространились также и на церковное пение. Христиане первоначально заимствовали музыку из ритмической речи и перенесли ее на прозу священных книг или же

на совершенно варварскую поэзию. Так зародилось пение, которое теперь насилу тащится без такта и неизменно беспорядочным шагом, причем вместе с ритмическим ходом оно потеряло и всю энергию. Только в некоторых гимнах оставался еще заметным размер стихов, ибо сохранялся такт слогов и стопы. Однако при всех этих недочетах Руссо обнаруживает в хорале, который был сохранен духовенством римской церкви в первоначальном виде, в высшей степени драгоценные остатки древнего пения и его различных ладов, насколько было возможно сохранить их без такта и ритма.

§ 82. *Мелодии, представляющей собой подчинение трех единств музыки первому, противостоит гармония как подчинение этих трех единств второму.*— В гармонии все видят противоположность мелодии, даже чисто эмпирические теоретики. Мелодия, представляя собой в музыке абсолютное облечение бесконечного в конечное, есть, таким образом, единство в целом. Гармония равным образом есть музыка, а тем самым также облечение тождества в различие, но это единство символизируется здесь противоположным, идеальным единством. При обычном словоупотреблении о музыканте говорят, что он понимает мелодию, когда он может построить одноголосный вокальный напев с присутствующим ему ритмом и модуляцией, и что он понимает гармонию, когда он может придать единству, раскрывающемуся в ритме в многообразии, также и широту (протяженность по второму измерению), т. е. если он умеет соединить в одно благозвучное целое несколько голосов, из которых каждый имеет свою собственную мелодию. В первом случае — явное единство в многообразии, во втором — многообразие в единстве; там — последовательность, здесь — сосуществование.

Гармония присутствует также в мелодии, но лишь в подчинении ритму (пластический элемент). Здесь речь идет о гармонии, поскольку она исключает подчинение ритму, поскольку она сама есть целое и подчинена второму измерению.

Правда, у теоретиков слово «гармония» встречается в разных смыслах, так что она, например, означает

соединение нескольких одновременно звучащих тонов в один звук; здесь, таким образом, гармония берется в своей наивысшей простоте, в которой она, например, присуща также и отдельному звуку, ибо и в нем одновременно звучит несколько отличных от него тонов, которые, однако, так тесно связаны друг с другом, что думаешь, будто слышишь только один. Если это же самое многообразие в единстве применить к важнейшим моментам целого музыкального произведения, то гармония будет заключаться в том, что в каждом из этих моментов отличные друг от друга отношения тонов все же будут сведены в целом к единству, так что гармония и в отношении всего произведения означает опять-таки соединение в абсолютное единство целого всех возможных особенных единств и всех различающихся — не по ритму, но по модуляции — переплетений тонов. Из этого общего понятия уже достаточно явствует, что гармония относится к ритму и тем самым также и к мелодии — ведь мелодия есть не что иное, как интегрированный ритм, — что, повторяю, гармония в свою очередь относится к мелодии как идеальное единство к реальному или как облечение многообразия в единство относится к противоположному, к единству в многообразии, что именно и требовалось доказать.

При этом только не надо упускать из виду, что гармония, коль скоро она противопоставляется мелодии, в свою очередь сама по себе есть *целое*, следовательно, лишь одно из двух единств, поскольку мы имеем в виду только *форму*, но не сущность, ибо в последнем случае гармония есть тождество само по себе, т. е. тождество трех единств, но в идеальном выражении. Только в таком смысле гармония и мелодия могут быть действительно противопоставлены друг другу.

Если же поставить вопрос о преимуществе гармонии или мелодии в этом смысле, то это будет тот же случай, как когда спрашивают о преимуществе античного или нового искусства вообще. Если мы будем иметь в виду сущность, то, без сомнения, и гармония, и мелодия суть вся неделимая музыка; если же мы

будем держаться формы, то наш ответ совпадет с проблемой античного и нового искусства вообще. Противоположность между античным и новым искусством та, что первая вообще изображает лишь реальное, сущностное, необходимое, а вторая также и идеальное, несущественное и случайное в тождестве с сущностным и необходимым. Применительно к данному случаю ритмическая музыка оказывается, вообще говоря, развертыванием бесконечного в конечном, где последнее (конечное), таким образом, означает что-либо само по себе, тогда как в гармонической музыке конечное, или различие, проявляется лишь как аллегория бесконечного, или единства¹²⁵. Первая как бы более верна природному назначению музыки, которое таково: быть искусством ряда последовательных явлений, почему она и реалистична; гармоническая же музыка охотно бы желала предвосхитить из более глубоких сфер высшее идеальное единство, как бы идеально снять последовательность и представить тогда множество в моменте как единство. Ритмическая музыка, изображающая бесконечное в конечном, будет скорее выражением удовлетворения и здорового аффекта, гармоническая же — стремления и томления. Поэтому-то и было необходимо, чтобы именно в церкви, основа мирозерцания которой коренится в ожидании и стремлении к возвращению многообразия в единство, — чтобы именно в церкви исходящее от каждого субъекта в отдельности общее стремление рассматривать себя в абсолютном как единое со всеми вылилось в гармоническую музыку, лишенную ритма. Обратное этому представляет союз, подобный греческому государству, где все чисто общее, родовое полностью преобразовалось в особенное и само было этим особенным; союз этот, будучи ритмичным в своем проявлении в качестве государства, должен был быть ритмичным и в искусстве.

Тот, кто пожелал бы, в особенности не обладая наглядным знанием музыки, все же составить себе представление об отношении ритма и ритмической мелодии к гармонии, пусть мысленно сопоставит пьесу, например, Софокла с пьесой Шекспира. Произведение Софокла имеет чистый ритм, изображается лишь не-

обходимость, отсутствует излишняя широта. Шекспир, напротив, есть величайший мастер гармонии и драматического контрапункта. Перед нами здесь не простой ритм одного единичного происшествия, но вместе с ним все его окружение и с разных сторон идущее его отражение. Сравним, например, Эдида и Ли́ра. Там нет ничего, кроме чистой мелодии самого происшествия, между тем как здесь судьбе отвергнутого своими дочерьми Ли́ра противопоставляется история сына, отвергнутого своим отцом, и так каждому отдельному моменту целого — другой момент, которым первый сопровождается и в котором отображается.

Разпоречия сравнительных оценок гармонии и мелодии столь же трудно примирить, как сравнительные оценки античного и нового искусства вообще. Руссо называет гармонию готическим, варварским изобретением; с другой стороны, есть энтузиасты гармонии, которые изобретением контрапункта датируют начало истинной музыки. Правда, это в достаточной мере опровергается хотя бы только тем, что древние имели музыку столь огромной силы без всякого знания или по крайней мере употребления гармонии. Большинство придерживается того мнения, что многоголосное пение было изобретено лишь в XII столетии.

§ 83. *Формы музыки суть формы вечных вещей, поскольку они берутся с реальной стороны.* — Ибо реальная сторона вечных вещей и есть та, исходя из которой бесконечное внедряется в их конечное. Но это же самое облечение бесконечного в конечное есть также форма музыки, и так как формы искусства суть вообще формы вещей самих по себе, то формы музыки необходимым образом суть формы вещей самих по себе или идей, но взятых всецело с реальной стороны.

Коль скоро это доказано в общем, то оно имеет силу и в отношении особенных форм музыки, каковы ритм и гармония, а именно: они выражают формы вечных вещей, поскольку эти вещи рассматриваются всецело со стороны их особенности. Поскольку, далее, вечные вещи или идеи раскрываются с реальной стороны в небесных телах, то музыкальные формы, как

формы реально созерцаемых идей, суть также формы бытия и жизни небесных тел, как таковых, а в связи с этим музыка оказывается не чем иным, как услышанным ритмом и гармонией самого зримого универсума.

Различные примечания.

1. Вообще философия, как и искусство, направлена не на самые вещи, но только на их формы, или же вечные сущности. Сама вещь, однако, сводится к тому, чтобы быть этим видом, или формой, и через формы мы владеем и самими вещами. Искусство, например, не стремится в своих пластических произведениях состязаться с соответствующими порождениями природы во всем том, что касается реального. Оно ищет только чистой формы, идеального, причем сама вещь, однако, есть лишь другой аспект этого идеального. Если это применить к данному случаю, то музыка делает наглядной в ритме и гармонии форму движений небесных тел, чистую, освобождающую от предмета или материи *форму*, как таковую. В связи с этим музыка есть то искусство, которое более других отмечает телесное, ведь она представляет *чистое* движение, как таковое, в отвлечении от предмета и несется на невидимых, почти духовных крыльях.

2. Как известно, первым основоположником этого понимания небесных движений как ритма и музыки был Пифагор; однако также известно, как мало его идеи были поняты, и легко можно заключить, в каком искаженном виде они до нас дошли. Обычно учение Пифагора о музыке сфер¹²⁶ понималось вполне грубо, а именно в том смысле, что столь большие тела своими быстрыми движениями должны были *вызывать звучание*; поскольку же они вращаются со скоростью хотя и различной, однако всегда размеренной и по все более широким кругам, то казалось, что звуки эти создают созвучную гармонию, построенную согласно музыкальным соотношениям тонов, так что солнечная система уподобляется семиструнной лире. При таком толковании все понималось чисто эмпирически. Пифагор не говорит, что эти движения *вызывают* музыку, но что они сами суть музыка. Это исконное движение

не нуждалось ни в какой внешней среде, при посредстве которой оно становилось бы музыкой, оно было ею в себе самом. Когда впоследствии опустошили пространство между небесными телами или по крайней мере пожелали допустить в нем присутствие крайне слабой и тонкой среды, у которой не могло быть трения и которая точно так же не могла воспринять произведённого звучания или распространять его в себе, то решили, что тем самым покончили с этим взглядом, а в сущности до него еще даже и не доросли. Обычно дело изображают так, будто Пифагор сказал, что этой музыки нельзя слышать по причине ее громкости и непрерывности, примерно так, как это бывает с людьми, живущими на мельнице. По-видимому, все это надо понимать как раз наоборот, именно что люди во всяком случае живут на мельнице, но что они действительно от этого шума не в состоянии расслышать аккордов небесной музыки, что в достаточной мере сказалось в этом их поведении. Сократ говорит у Платона¹²⁷: музыкант — это тот, кто от чувственно воспринятых гармоний переходит к гармониям сверхчувственным, умопостигаемым и к их *пропорциям*. — Еще более сложная проблема стоит перед философией — закон, которым регулируется число планет и расстояния между ними¹²⁸. Только с открытием этого закона можно будет думать также и о том, чтобы получить доступ к рассмотрению внутренней системы тонов, что до настоящего времени остается совершенно нераскрытой областью. До какой степени мало осмыслена и научно обоснована наша современная система музыкальных тонов, явствует из того, что многие интервалы и последовательности звуков, обычные в античной музыке, кажутся неприемлемыми для нашего музыкального строя или даже вовсе нам непонятными.

3. Мы только теперь можем твердо установить высший смысл ритма, гармонии и мелодии. Они оказываются первыми чистейшими формами движения в универсуме и, созерцаемые в своей реальности, суть для материальных вещей способ уподобления идеям. Небесные тела парят на крыльях гармонии и ритма; то, что называли центростремительной и центробежной

силой, есть не что иное, как второе — ритм, первое — гармония. Музыка, поднявшаяся на тех же самых крыльях, парит в пространстве, чтобы соткать из прозрачного тела звуков и тонов слышимый универсум.

Точно так же вся музыкальная система находит себе выражение в солнечной системе. Уже Кеплер приписывает мажор афелиям, минор — перигелиям¹²⁹. Различные качества, которые в музыке приписываются басу, тенору, альту и дисканту, он распределяет между различными планетами.

Но еще отчетливее выражается в солнечной системе *противоположность* мелодии и гармонии, как она последовательно проявилась в искусстве.

В мире планет преобладает ритм, движения этого мира — *чистая мелодия*; в мире комет царит гармония. Подобно тому как весь мир нового времени в целом подчиняется центростремительной силе по отношению к универсуму, охвачен исканием центра, так же [ведут себя] и кометы, движения которых обнаруживают одно лишь гармоническое переплетение без всякого ритма; с другой стороны, жизнь и дела древних, равно как их искусство, были экспансивными, центробежными, т. е. в себе абсолютными и ритмичными; также и в движениях планет господствуют центробежные силы — экспансия бесконечного в конечное.

4. Этим определяется и то место, которое должна занять музыка в общей системе искусств.— Общее строение мира вполне независимо от других потенций природы, и, смотря по тому, как оно берется, оно, с одной стороны, оказывается наивысшим и наиболее общим началом, в котором все, что есть беспорядочного в конкретном, непосредственным образом разрешается в чистейший разум, а одновременно, с другой стороны, оно есть также нишащая потенция; такова и музыка; взятая с одной стороны, она есть наиболее общее искусство среди всех реальных искусств, и кажется, что она ближе всего подошла к возможности выявления в слове и разуме, хотя, с другой стороны, она составляет лишь первую потенцию этих искусств.

Небесные тела в природе — это первичные единства, которые выходят из вечной материи; оттого-то

они все в себе заключают, хотя и должны сначала сжаться в самих себе и сосредоточиться в более обособленных и узких сферах, чтобы воспроизвести в себе высшие организации, в которых единство природы доходит до совершеннейшего самосозерцания. Также в их общих движениях выявляется заложенный в них только для одной лишь первой потенции тип разума; подобным же образом музыка, которая есть, с одной стороны, самое замкнутое из искусств, которая включает образы в их еще хаотическом и нерасчлененном виде и выражает лишь чистую форму этих движений, отмежеванную от телесного, [ввиду этого] принимает абсолютный тип только в виде ритма, гармонии и мелодии, т. е. для первой потенции, хотя в пределах этой сферы она есть безграничнейшее из всех искусств.

Этим завершается конструирование музыки, ибо всякое конструирование искусства может претендовать лишь на то, чтобы представить его формы как формы вещей самих по себе, что в отношении музыки и сделано.

Прежде чем идти дальше, я напомним следующее общее соображение.

Наша теперешняя задача — конструирование *особенных форм искусства*. Так как материя и форма в абсолютном, а равным образом и в принципе искусства совпадают, то лишь содержащееся в материи или сущности может в свою очередь сделаться формой; однако различие материи и формы может обуславливаться только следующим моментом: то, что заключено в материи в качестве абсолютного тождества, должно быть положено в форме как относительное тождество.

Уже в абсолютном самом по себе и для себя совпадают особенное и общее, и совпадают ввиду того, что в нем отдельные единичности (*Einzelheiten*) или формы единства положены как абсолютные. Однако именно потому, что они абсолютны в нем самом, причем взаимно форма оказывается также сущностью, а сущность — формой, именно потому, говорю я, они в абсолютном неразличимы и не различены, и эти един-

ства, или вечные идеи, могут, как таковые, действительно объективироваться только тем, что в своей особенности, как особенные формы, они станут для самих себя символом. То, что проявляется через них, есть только абсолютное единство, идея сама по себе и для себя; форма есть лишь тело, в которое единство себя облекает и в котором оно объективируется.

Первое единство в абсолютной сущности есть, вообще говоря, то, посредством чего эта сущность внедряет свою субъективность и вечное единство в объективность или многообразие, и это единство в своей абсолютности, или взятое как одна из сторон абсолютного продуцирования, есть вечная материя, или сама вечная природа. Без этого абсолютное было бы замкнувшейся в самой себе субъективностью и осталось бы непознаваемым и нерасчленимым. Абсолютное позволяет познать самого себя в объективности только через субъект-объективирование (Subjekt-Objektivierung) и возвращает себя само как уже познанное из объективности обратно к своему самопознанию. Это обратное развитие (Zurückbildung) объективности в самой себе есть второе единство, которое в абсолютном неотделимо от первого. Ибо, подобно тому, как мы видим, что полное облечение субъективности в объективность в организме непосредственно опрокидывается (umschlagen) в разум как абсолютно идеальное, точно так же и реальная сторона этого субъект-объективирования в абсолютном, где облечение всегда абсолютно, вновь непосредственно преобразуется в эфир абсолютной идеальности, так что абсолютно реальное всегда есть также абсолютно идеальное, оба сущностно совпадают. Но абсолютное, поскольку оно отпечатлевается в мире явлений через первое из двух единств, есть сущность материи; а всякое искусство, если оно берет то же единство как свою форму, есть искусство пластическое, или изобразительное. В пределах материи заключены все единства, равным образом заключены они и в пределах изобразительного искусства, причем они выявляются в особенных формах искусства. Первое единство, которое в качестве своей формы берет облечение единства в многообразие, чтобы представить в

нем универсум, как было только что доказано, есть музыка. Мы переходим теперь ко второму единству и должны заняться конструированием соответствующей ему формы искусства. Для этого нам точно так же требуется целый ряд лемм из общей философии, которые я поэтому и предпосылаю.

§ 84. *Лемма. Бесконечное понятие всех конечных вещей, поскольку оно заключено в реальном единстве, есть свет.*— Так как доказательство принадлежит общей философии, я останавливаюсь здесь только на основных моментах.

Предварительно надо заметить: а) свет = понятию, *идеальному единству*, б) но идеальному единству в пределах реального. Доказательство проще всего провести через противопоставление второму единству. В последнем тождество вечной материи облекается вообще в различие и в соответствии с этим оформляется в разграниченные и особенные предметы. Здесь преобладает различие или особенность, тождество может быть понято лишь как единство во множестве. В противоположном единстве преобладают тождество, сущность, общее. Реальность здесь вновь разрешается в идеальность. Однако эта идеальность в целом все же должна быть подчинена реальности и различию, ибо она есть идеальное единство в пределах реального. Итак, поскольку общая форма реального в различии есть пространство, эта идеальность должна проявляться как идеальный элемент пространства или в пространстве, следовательно, она должна описать это пространство, не заполняя его, и, будучи идеальным единством в материи, должна повсюду носить в себе идеальным образом все атрибуты, которыми реально обладает материя. Но все эти определения совпадают лишь в отношении света, а потому свет и есть эта бесконечная идея всякого различия, заключающаяся в реальном единстве, что и требовалось доказать.

Отношение света к материи можно выяснить также и другим способом.

Идея в соответствии с наличностью у нее двух сторон повторяется как в единичном, так и в целом. И с

реальной стороны, где она облекает свою субъективность в объективность, она оказывается идеей, хотя в своем проявлении она предстает не как таковая, но в качестве *бытия*. Идея в реальном аспекте своего проявления удерживает только одну из своих сторон, в идеальном аспекте этого проявления она раскрывается как нечто идеальное, однако именно поэтому только в противопоставлении реальному, следовательно, как *относительно* идеальное. По-себе-сущее составляет как раз то, в чем обе стороны совпадают. Если это применить к данному случаю, то телесный ряд как раз оказывается одной стороной идеи в ее объективности — именно реальной стороной. Другая сторона, в которой идея проявляется как *идеальное*, соответствует свету, но свет именно потому только и проявляется как идеальное, что он отбрасывает другую, реальную сторону, и мы, таким образом, здесь заранее можем усмотреть, что и в природе высшее будет тем, в чем материя и свет составят единство.

Свет есть идеальное, сияющее в природе, первый прорыв идеализма. *Сама идея есть свет*, но свет *абсолютный*. В явлениях света она проявляется как идеальное, как свет, но лишь как свет *относительный*, как нечто относительно идеальное. Она сбрасывает с себя покров, которым она облекала себя в *материи*; но именно для того, чтобы *предстать в качестве* идеального, она должна проявиться в противоположность реальному.

Я не имею возможности разбирать здесь по всем пунктам этот взгляд на свет и должен поэтому сослаться на общую философию. Мне нужно лишь дать объяснения об отношении света к звону и о чувстве зренья как необходимой предпосылке существования света для искусства.

а) Что касается *отношения света к звону*, то известно, сколько сравнений было сделано по данному поводу, хотя, насколько я знаю, действительное тождество и различие того и другого до сих пор еще не выяснено. — В материи, как мы говорили, сущность, тождество преобразуются в форму; в свете, напротив, форма или особенное преобразуется в сущность. В свя-

зи с этим должно стать понятным и отношение света к звуку. Как мы знаем, звук положен не абсолютно, но под условием сообщенного телу движения, посредством которого оно выходит из состояния неразличимости по отношению к самому себе. Сам звук есть не что иное, как неразличимость души и тела, но лишь в той мере, в какой она лежит в первом измерении. Где с предметом абсолютно связано бесконечное понятие, как это обстоит с небесным телом, которое бесконечно, даже будучи конечным, там возникает эта внутренняя музыка движений светил; а если это понятие связано с предметом только относительно, то возникает звук, который есть не что иное, как акт обратного облечения идеального в реальное, следовательно, явление неразличимости уже после того, как то и другое вышло из неразличимости.

Идеальное само по себе не есть *звон*, точно так же как понятие предмета не есть само по себе душа. Понятие человека становится *душой* именно только в связи с телом, точно так же как тело есть тело только по связи с душой. Поэтому то, что мы называем звоном тела, есть идеальное, уже поставленное в связь с телом. Итак, если то, что обнаруживается в звоне, оказывается только понятием вещи, то мы должны, напротив, приравнять свет к *идее* вещей или к тому, в чем конечное действительно связано с бесконечным. Следовательно, звон есть внутренний, или конечный, свет телесных вещей, свет есть бесконечная душа всех телесных вещей.

Но абсолютный свет, свет как подлинно абсолютное растворение различия в тождестве, в качестве явления совсем не попал бы в сферу объективности. Свет может *проявиться как* свет только под видом относительно идеального и вместе с тем в своей противоположности телу и в относительном единстве с ним.

Спрашивается: как нужно себе представлять единство между светом и телом? Согласно нашим основным положениям, мы не можем допустить непосредственного влияния того и другого друг на друга. Мы не можем допустить того, чтобы душа была непосредственной *причиной* какого-либо действия в теле или, наоборот,

чтобы тело оказалось такой причиной в отношении души; точно так же мы не можем допустить непосредственного воздействия света на тела или их воздействия непосредственно на свет. Таким образом, свет и тело могут представлять собой вообще нечто единое только благодаря предустановленной гармонии и могут воздействовать друг на друга лишь через то, в чем они *составляют* единство, но не посредством односторонней причинной связи. Здесь в более высокой потенции вновь выявляется тяжесть — абсолютное тождество, которое — в отражении ли или в преломлении — соединяет свет и тело. Общим выражением света, синтезированного с телом, оказывается *замутненный свет*, или цвет. Поэтому в качестве дополнения к § 84 следует заметить:

Свет может быть светом только в противоположении тому, что есть не-свет, и поэтому может являться лишь как цвет.

Тело вообще есть не-свет, в то время как, напротив, свет есть не-тело. Если достоверно, что абсолютный свет проявляется в свете эмпирическом лишь как относительно идеальное, то столь же достоверно, что он вообще может проявиться только в противоположении реальному. Свет в соединении с не-светом есть вообще замутненный свет, т. е. цвет.

Учение о происхождении цветов имеет весьма важное значение для теории искусства, хотя общеизвестно, что ни один из новейших художников, размышлявших о своем искусстве, никогда не применял *Ньютоновой* теории цветов. Но именно этого было бы достаточно для доказательства того, как мало эта теория связана с природой, ибо природа и искусство суть одно. Инстинкт художников научил их совершенно независимо от взглядов Ньютона улавливать общую противоположность цветов, которую они обозначили как противоположность «холодного» и «теплого». Новые взгляды *Гёте* основаны на воздействиях цветов как в природе, так и в искусстве; в них видна глубочайшая гармония между природой и искусством, тогда как теория Ньютона не давала никаких средств к соединению теории с художественной практикой.

Принцип, который должен быть положен в основу правильного взгляда на цвет¹³⁰, есть *абсолютное тождество и простота света*. Теория Ньютона неприемлема для всякого, кто вообще поднялся над точкой зрения одностороннего причинного понимания, уже потому, что, наблюдая возникновение цветов при преломлении света в прозрачных телах, Ньютон считал *эти* тела совершенно бездеятельными и исключил их из игры. Тем самым он был вынужден перенести все многообразие цвета в самый свет, и притом как уже наличное, механически воссоединимое и механически делимое. Известно, что, по Ньютону, свет складывается из семи лучей различной преломляемости, так что каждый простой луч составляет пучок семи цветовых лучей. Такой взгляд полностью опровергается более высоким пониманием природы самого света, и нам не нужно прибавлять ни слова к этому опровержению.

Чтобы в полной мере уяснить себе феномен цвета, мы должны предварительно иметь некоторое понятие об отношении к свету *прозрачных и непрозрачных тел*.

Тело мутнеет пропорционально свету, в котором оно обособляется от всеполноты (Allheit) других тел и выступает как нечто самостоятельное. Ибо свет есть тождество всех тел; таким образом, чем больше тело обособляется от целокушности, тем более оно обособляется и от света, так как тогда оно в большей или меньшей степени сосредоточивает тождество *в самом себе* как нечто особенное. Это настолько истинно, что наименее прозрачные тела — металлы — как раз и оказываются теми телами, которые больше всего внедрили в себя этот внутренний свет — *звон*. *Относительное равенство с самим собой* есть то, посредством чего тело выходит из равенства со всеми другими. Однако это относительное равенство (=сцеплению, магнетизму) покоится на относительной неразличимости его особенной природы с общей или понятием. Таким образом, помутнение света прекратится только там, где это относительное равенство настолько поколеблено, что перевес имеет либо чисто общее, либо чисто особенное, т. е. по краям ряда, [в котором тела расположены по

силе] сцепления; или там, где оба сведены к абсолютной неразличимости, как в воде, где общее составляет все своеобразие, а особенное охватывает все общее; или там, где спор между абсолютным и относительным сцеплением (т. е. между тем, где тело принадлежит самому себе, и тем, где оно принадлежит свету) разрешен в полной мере и тело есть всецело земля и всецело солнце.— Дальнейшее объяснение этих положений принадлежит, как само собой ясно, другой сфере исследования.

Итак, тело, находящееся в совершенном тождестве со светом (такое тело было бы абсолютно прозрачным), больше не было бы противоположным свету. Лишь поскольку тело все еще остается особенным или относительно (отчасти) противостоит свету, абсолютное тождество, выступающее здесь как сила тяжести более высокой потенции, синтезирует с ним свет (ведь то, что не *тело* преломляет свет, следует из опыта Ньютона, установившего, что преломление происходит не непосредственно, но в некотором отдалении от поверхности тела, в связи с чем Ньютон допускает действие на расстоянии; такое действие, понимаемое в ньютоновском смысле, я отвергаю не только здесь, но и повсюду). Этот синтез света и тела одинаково встречается как у прозрачного, так и у непрозрачного тела; разница лишь в том, что последнее отражает свет, тогда как первое принимает его в себя и им пронизывается. Раз не бывает совершенной прозрачности, и к тому же в тех прозрачных телах, которые сильнее всего преломляют свет, имеется большой перевес особенного, то свет, или тождество, синтезируется в самом свете с особенным, или различием, а поэтому и мутнеет (все наши прозрачные тела представляют собой средства, способствующие помутнению). Опять-таки цвет порождается не светом самим для себя, не телом самим для себя, но тем, в чем оба совпадают. Поэтому свет в этом процессе ни в какой мере не разложим, не расщепляется и не разлагается на составные части ни химически, ни механически, но он сам остается единственным фактором процесса в его безусловной простоте; все различие определяется не-светом, т. е. телом.

Цвет = свету + не-свет, положительному + отрицательное.

Для понимания значения цветов в искусстве всего важнее выяснить целокупность цветов. То, благодаря чему только и возможна целокупность, есть многообразие в единстве, следовательно, противоположность, которая должна обнаруживаться во всех цветовых явлениях. Чтобы выявить эту противоположность, мы не должны непосредственно обращаться к призматическому изображению, которое представляет собой уже запутанное и сложное явление. Немудрено, что Ньютон не пришел ни к какому иному результату, раз он в качестве первоначального взял именно этот феномен, и что понадобилась ни больше, ни меньше, как интуиция (*Anschauung*) такого человека, как *Гёте*, чтобы отыскать истинную нить, со столь великими ухищрениями запрятанную Ньютоном в тот клубок, который он именовал своей теорией. Опыт с призмой еще до настоящего времени — исходное явление для физиков; точно так же и художники набрасываются исключительно на него, хотя он и оставляет невыясненным множество случаев, которые встречаются в их искусстве. Мы наталкиваемся на противоположности в цветах уже в гораздо более простых случаях. Сюда относятся феномены цветных стекол или равноцветных жидкостей, которые Ньютон старался объяснить, исходя из различия отраженного и преломленного света. Если, например, держать окрашенное в голубой цвет стекло против темной поверхности, причем глаз будет находиться между источником света и телом, этот цвет углубляется до синего цвета предельной темноты; если то же самое тело поставить так, чтобы оно помещалось между глазом и источником света, то получится весьма красивый желтый цвет или даже ярко-красный. Таким образом, здесь красный цвет возникает непосредственно вследствие уменьшения помутнения, в то время как в первом случае более темный цвет возникает от простого усиления помутнения. Оба цветовых полюса к тому же здесь взаимно исключают друг друга, они проявляются не одновременно, но последовательно. Посредством соединения различных линз, через

которые пропускают свет, причем через первую просвечивает еще совершенно белый свет, можно в темной комнате довести помутнение первоначально белого света в конечном счете до *красного*; продолжая это еще далее, можно довести его вплоть до голубого. В соответствии с этим законом небо для нас окрашивается в голубой цвет, напротив, солнце при восходе — в красный. *Эти* феномены, при которых посредством простого усиления или уменьшения помутненности возникает цвет, суть простейшие, от которых нужно идти. Все виды призматических явлений находятся в зависимости от гораздо более случайных условий. В общем можно сказать: они основываются на том, что становится видимым двойное изображение. Мы одновременно *видим* свет и не-свет (в глазу происходит субъективный синтез света и не-света). Действием преломления наблюдаемое изображение сдвигается, однако оно не претерпевает изменения, если налагается на другое, относительно темное или же освещенное пространство так, что сдвинутое изображение видимо одновременно с другим изображением. И вот, смотря по тому, светло или темно это пространство в отношении к другому, изображение оказывается различным образом окрашенным по краям, а именно: если более светлое пространство на темном фоне сдвигается благодаря преломлению, так что при угле преломления, повернутом вниз, темное пространство сверху вводится в свет, а внизу светлое пространство вводится в темноту, то в первом случае возникают теплые, во втором — холодные цвета.

В опытах Ньютона со светом, падающим на призму в темной комнате, солнце на деле представляет не что иное, как светлое пятно на темном фоне; оно проявляется в самом общем качестве предмета (*Bild*) выдающейся яркости на совершенно темном фоне — мировом пространстве. Призматическое явление, поскольку оно вызывается солнечным светом, из всех возможных призматических явлений представляет собой, таким образом, только один случай, а именно тот, когда на темном фоне видно светлое пространство.

Для нас важнее уяснить себе всецело вторичную природу этих призматических явлений.

Цвета слагаются в систему подобно звукам. При этом они сами по себе гораздо изначальнее тех, которые обнаруживаются в призматическом изображении, обусловленном случайными и производными условиями. При этих условиях совершенно неизбежно, что появляются именно данные, а не какие-нибудь другие цвета, ибо только они вообще возможны. Таким образом, целокупность, или система, цветов, рассматриваемая в себе, обладает своего рода необходимостью; она не случайна, но ее не нужно абстрагировать прямо из призматических явлений, и они не должны считаться первичным феноменом, в котором рождаются цвета.

Противоположность, которая обнаруживается в призматическом изображении между холодными и теплыми цветами, полярно противостоящими друг другу, есть необходимая противоположность, необходимая также и для той целокупности, которую составляют между собой цвета как замкнутая система. Однако эта противоположность именно поэтому изначальнее, чем производный и составной феномен цветового спектра. Полярность цветов следует мыслить не как наличную в готовом виде, но как продуцированную; она проявляется всюду, где только свет и не-свет вступают между собой в конфликт. Цветовой феномен есть раскрывающаяся почка света; тождество, присутствующее в свете, когда оно связано с различием, привнесенным пестротой, становится целокупностью. Гораздо значительнее проявляется необходимость этой полярности и внутренней целокупности цветов в требованиях, которые предъявляет чувство зрения и которые так же важны для искусства, как интересны для изучения природы.

Итак, теперь переходим к явлениям *чувства зрения*.

Обе стороны, которые в телесном ряду и свете мы видим расторгнутыми, — реальная и идеальная — даны в организме совместно и в единстве. Относительно идеальное в свете интегрировано здесь через реальное. Сущность организма такова: *свет, соединенный с тяжестью*. Организм есть всецело форма и всецело материя, всецело деятельность и всецело бытие. Тот самый свет, который в общей природе есть созерцающая дея-

тельность универсума, в организме обречен с материей; это уже не есть только чистая идеальная деятельность, как в общей природе, но идеальная деятельность, которая в соединении с материей составляет атрибут чего-то существующего. Она одновременно и реальна, и идеальна. Все действующее извне предъявляет к организму требование определенного измерения, также и свет. И если общая чувствительность = третьему измерению, а зрение есть апогей чувствительности, то требование света к организму составляет продукт третьего органического измерения, полную неразличимость света и материи. Но чем другим может быть зрение?

Идеальный принцип для себя был бы чистым мышлением, реальный — чистым бытием. Однако возбужденная извне способность приведения к неразличимости, присущая организму, в свою очередь всегда уравнивает мышление и бытие. Но мышление в синтезе с бытием есть *созерцание*. Созерцающее есть само тождество, которое здесь, в отображенном мире, представлено через неразличимость идеального и реального. Это сущность, субстанция организма, но именно поэтому в то же время *абсолютно* идеальное, не только относительно идеальное (как в свете) — продуцирующее, созерцающее. Это есть ощущающее, слышащее, видящее начало также и у животных. Это абсолютный свет. Общее условие *созерцания* этого света есть неразличимость A^2 и $A=B$. В зависимости от способа или условия приравнивания идеального и реального это либо слышащее, либо видящее, либо осязающее и тому подобные начала. Каждый орган чувств выражает для себя такую неразличимость идеального и реального, света и тяжести; в каждом виде такой неразличимости сущность, по-себе-бытие организма, становится продуктивным, созерцающим. И с физической точки зрения органическое существо не созерцает предмета вне себя, оно созерцает только в нем самую положенную неразличимость идеального и реального. Последнее заменяет ему предмет. В силу предустановленной гармонии между общей и органической природой в созерцаниях последней присутствует та же система, ко-

торая присутствует в соответствующих формах внешнего мира. Гармония трезвучия есть нечто объективное и в то же время нечто, чего требует чувство слуха. Так же обстоит дело и с чувством зрения, требования которого должны быть предметом самого глубокого изучения для художника, желающего воздействовать на этот важнейший из всех органов. Глаз во всем, что ему предлагается для его наслаждения, требует гармонии цветов с той же необходимостью и по тем же законам, по которым она продуцируется в явлениях природы. Это величайшее наслаждение для глаза, когда он, выведенный из утомительного тождества, достигает совершенного равновесия в высшем разнообразии благодаря целокупности. Вот почему глаз в каждой картине вообще ищет целокупности красок, и не требуется никакой особой пронизательности и внимания, чтобы убедиться в том, какая совершенная чуткость к этим требованиям глаза руководила величайшими мастерами. В больших композициях очень часто это требование удовлетворяется не только в том отношении, что для них *необходима* целокупность цветов; нередко обнаруживается, что необходимость какого-нибудь цвета, для которого нет основания в главном предмете изображения, удовлетворяется второстепенной деталью, например шужда в желтом цвете или каком-нибудь другом удовлетворяется наличием в картине плодов, цветов и т. п.

Однако и там, где глаз отступает от требования совершенной целокупности, все же он не отказывается от требования соответствующих друг другу цветов. Это явствует в особенности из явлений так называемых физиологических цветов, например, глаз, утомленный раздражением от красного цвета, когда раздражение исчезнет, свободно продуцирует при созерцании бесцветных поверхностей зеленый цвет или, еще лучше, под влиянием голубого и желтого цвета вызывает то, что наиболее им противоположно, — неразличимость. В цветовой схеме (Farbenbild) зеленый и пурпурный цвета исключают друг друга. Именно потому что они друг друга исключают, глаз их требует. Утомленный созерцанием зеленого, глаз требует пурпурного цвета

или соответствующей целокупности фиолетового и красного. При утомлении от пурпурного цвета продуцируется чистейший зеленый цвет. Так же и в искусстве. Соединением пурпурного и зеленого, например в одеждах, достигается высшее великолепие. Теперь я приведу дальнейшее положение, которому предпощлю лишь следующие общие соображения.

Из идеи света непосредственно следует, что он, как *особенное* единство, может проявиться только при условии противоположности. Это есть идеальное единство, прорывающееся в реальном. Если оно должно проявиться *как таковое*, то ему нужно проявиться как обратному облечению различия в тождество, но не *как абсолютному* (ибо в абсолютности единство не различается как особенное); итак, лишь в относительном тождестве.— Далее, особенное, или различие само по себе, есть не что иное, как отрицание общего, или тождества. Лишь поскольку общее, само это тождество, превращается в особенное, оно *реально* (потому облечение единства во множество есть *реальное* единство). Итак, если в идеальном единстве, или в обратном облечении особенного в абсолютное, особенное должно быть еще отличено как таковое, его можно отличить лишь *как отрицание*. Следовательно, общему и особенному в проявлении идеального единства будет соответствовать реальность и лишение, т. е. свет и не-свет, поскольку общее есть свет, или, иными словами, особенное сможет быть представлено в общем только как лишение или ограничение реальности.

§ 85. *Художественная форма, которая берет идеальное единство в его различимости как символ, есть живопись.*— Непосредственно следует из предшествующих положений. Ведь идеальное единство в своей относительности проявляется в пределах природы через противоположность света и не-света. А между тем последней как *средством* своего изображения пользуется живопись.

Примечание. Дальнейшие определения живописи естественно вытекают из первого понятия.

§ 86. *Необходимая форма живописи есть снятая последовательность.*— Это положение непосредственно

вытекает из уже выведенного в § 77 понятия времени. Облечение единства во множество есть время. Так как живопись скорее коренится в противоположном единстве, необходимая ее форма есть снятая последовательность.

Живопись, снимающая время, все же нуждается в пространстве, и именно так, что она вынуждена присоединить пространство к предмету. Художник лишен возможности изобразить цветок, фигуру, вообще что бы то ни было без того, чтобы одновременно не изобразить в самой картине и пространства, в котором предмет находится. Итак, произведения живописи еще не могут, как универсумы, иметь свое пространство в себе самих и никакого — вне себя. Мы к этому в дальнейшем еще вернемся и покажем, почему живопись приближается более всего к высшей форме искусства именно тем, что она обращается с пространством как с чем-то необходимым и изображает его как бы сросшимся с предметами своего изображения. В совершенной картине и пространство должно иметь самостоятельное значение в полной независимости от внутреннего или качественного отношения картины.

Есть еще и другой способ для уяснения этого отношения. Согласно предшествующему, два искусства — музыку и живопись — следует сравнивать с двумя науками — арифметикой и геометрией. *Геометрическая фигура* нуждается в пространстве вне себя в виду того, что она отказывается от реального и представляет в пространстве лишь *идеальное*. Тело, обладающее реальным протяжением, имеет свое пространство в себе самом и должно рассматриваться независимо от пространства вне его. Живопись, воспроизводящая от реального лишь его идеальную сторону, но никоим образом не действительные телесные образы, а лишь схемы этих образов, необходимо нуждается в пространстве вне себя, подобно тому как геометрическая фигура возможна лишь через ограничение какого-нибудь данного пространства.

1-й вывод. Живопись как искусство в основе своей подчинена *поверхности*. Она изображает лишь поверх-

ности и может вызвать образ телесного исключительно в пределах этого ограничения.

2-й вывод. Живопись — первая художественная форма, воспроизводящая образы. — Живопись в целом изображает особенное в общем или же в тождестве. Но отличить особенное от общего можно вообще только через ограничение или же отрицание. Ограничение же тождества и есть именно то, что мы называем очертанием, образом (музыка безобразна).

3-й вывод. Помимо предметов живопись должна представить еще и пространство, как таковое.

4-й вывод. Подобно тому как в музыке в целом преобладает рефлексия, так в живописи — подчинение. В философии доказывается, что то, чем в теле определяется очертание и образ, соответствует подчинению. Лишь благодаря своему ограничению тело выделяется как особенное и, как таковое, может быть подведено под общее. Уже давно заметили, что живопись по преимуществу есть искусство вкуса и суждения. Это неизбежно: ведь она наиболее удалена от реальности и всецело идеальна. Реальное есть лишь предмет рефлексии или созерцания. Но созерцать реальное в идеальном — это уже предмет суждения.

5-й вывод. Живопись в общем есть качественное искусство, как музыка в целом — количественное. Ведь первая исходит из чисто качественных противоположностей реальности и отрицания.

§ 87. *В живописи повторяются все формы единства: реальное, идеальное и неразличимость того и другого.* — Это явствует из общего принципа, что каждая особенная форма искусства есть в свою очередь все искусство.

Дополнение. Особенности формы единства, поскольку они вновь появляются в живописи, суть *рисунок, светотень и колорит*. Таким образом, эти три формы — как бы общие категории живописи. Я рассмотрю значение каждой из этих особенных форм для себя, а также их связь и общее значение для целого. — Я и здесь напоминаю, что говорю о них не с технической точки зрения, но намерен указать для каждой [формы] ее абсолютное значение. Рисунок в пределах живописи как

идеального искусства есть реальная форма, первое проникновение тождества в особенность. Слова растворить эту особенность как различие в тождестве и снять ее в ее качестве различия — вот истинное искусство светотени, которое в силу этого есть живопись в живописи. Однако, поскольку все художественные формы суть, как таковые, лишь особенные формы и должны стремиться к тому, чтобы в своей особенной форме быть абсолютным искусством, то легко убедиться, что живопись оказалась бы безусловно недостаточной, если бы она как особенная форма выполняла все требования, но не удовлетворяла требованиям общего искусства. Изобразительное искусство, вообще говоря, в целом подчинено реальному единству; таким образом, реальная форма есть первое требование, предъявляемое изобразительному искусству, наподобие того как ритм — первое требование в отношении к музыке. Рисунок — это ритм живописи. Разногласия знатоков и критиков относительно того, что важнее — рисунок или колорит, основаны на таком же недоразумении, каким, скажем, в области музыки был бы вопрос о том, что имеет большее значение — ритм или мелодия. Уверяют, будто есть такие картины, которые по рисунку посредственны, однако же благодаря исключительному достоинству колорита должны быть отнесены к числу образцовых произведений. Это было бы неопровержимой истиной, если бы действительно существовали такие картины, на которых основывались бы подобные суждения знатоков. Несомненно, дело тут не в восхищении перед искусством в собственном смысле слова, но в приятном чувственном эффекте, который вызывается картиной с хорошим колоритом даже и без всякого достоинства рисунка. Однако искусство направлено ни в коем случае не на чувственное, но на *красоту, возвышающуюся над всякой чувственностью*. Выражение абсолютно познания составляет в вещах форму; лишь через нее они восходят в царство света. Следовательно, форма есть в вещах первейшее, благодаря чему они могут принадлежать искусству. Цвет есть только то, посредством чего и материальная сторона вещей становится формой; он лишь высшая потенция формы. Но всякая

форма находится в зависимости от рисунка. Таким образом, только через рисунок живопись вообще есть искусство, как только через краски она есть живопись. Живопись, как таковая, воспринимает чисто идеальную сторону вещей, но ее основная цель — ни в коем случае не тот грубый обман чувств, который обыкновенно применяется, чтобы изображенный предмет выглядел как действительно существующий. *Такого* обмана чувств в его полноте нельзя было бы достигнуть без помощи верно взятых красок и вытекающей отсюда жизненности (*Leben*), и если бы мы требовали его, то скорее не заметили бы существенных ошибок в рисунке, нежели в колорите. Но искусству вообще, а также и живописи обман настолько чужд, что живопись как раз в своих высших проявлениях скорее должна *уничтожить* видимость действительности в принятом здесь смысле этого слова. Каждого, кто созерцает соотносительные с идеальным построения (*idealische Bildungen*) греческих художников, должна непосредственно захватить их осязательность (*Gegenwart*) при впечатлении не-действительности; всякий должен признать, что здесь изображено нечто возвышающееся над всякой действительностью, хотя оно в этой своей возвышенности *действительно создано* искусством. Тому, кто для наслаждения искусством нуждается в обмане и прежде всего должен забыть, что перед ним произведение искусства, несомненно, вообще недоступно такое наслаждение, и в крайнем случае он может восторгаться самыми вещественными (*derbste*) произведениями нидерландской живописи¹³¹, которые, однако, не доставят более высокого чувства удовлетворения и не вызовут более высоких требований, чем чисто чувственные. Только тривиальность, изобретенная французскими художественными критиками, может говорить, что Рафаэль, скажем, превосходит по своему рисунку, а по колориту только посредствен, Корреджо же, напротив, насколько превосходит колоритом, настолько уступает в рисунке. Это положение просто неверно. Рафаэль во многих своих произведениях столь же превосходит по краскам, как Корреджо. А рисунок почти всех вещей Корреджо так же хорош, как у Рафаэля. Именно у

Корреджо, которого некоторые критики ставят низко в отношении рисунка, видно, насколько глубока и скрыта у него эта сторона искусства, так как этот художник сумел ее утаить от непосвященного глаза магией светотени и колорита. Без этих глубоких основ его изумительного рисунка даже величайшая прелесть его красок не могла бы привести в восторг зрителя.

Я вкратце назову основные требования, которые должны быть предъявлены к рисунку.

Первое требование есть соблюдение *перспективы*.—
Дефиниция понятия перспективы.— Противоположность линейной и воздушной перспективы.

В особенности важно дать разъяснение относительно границ, *в пределах которых* соблюдение перспективы *необходимо* и *вне которых* перспектива есть свободное искусство или самоцель.

Здесь, как и повсюду, мы наталкиваемся на противоположность античного и нового искусства, а именно: первое было всецело направлено на необходимое, строгое, сущностное, второе культивировало случайное и доставило ему независимое существование. Много споров вызывал вопрос, были ли древние знакомы с линейной перспективой или нет. Мы, без сомнения, одинаково впали бы в заблуждение, если бы захотели отрицать знание и соблюдение перспективы древними, поскольку она связана с *верностью* [рисунка], и если бы захотели, с другой стороны, признать, что они использовали перспективу, как в новое время, для обмана чувств. Отказывать древним в знании перспективы даже в той мере, в какой она требуется обычной верностью, без иллюзионизма, значило бы приписывать им грубейшие ошибки в области живописи, т. е. утверждать, что они создавали уродливые фигуры. Так, если мы смотрим на человека с вытянутыми руками вблизи, но сбоку, так, что одна рука находится от глаза на большем расстоянии, нежели другая, то в отношении перспективы необходимо, чтобы более отдаленное казалось глазу меньшим. Но так как мы все же знаем, что в природе одна рука одинакова по величине с другой, мы и наглядно их воспринимаем

как равные. И вот, если бы художник, следуя этому и не принимая во внимание перспективного сокращения, вздумал изобразить обе руки действительно одинаковой величины, то он именно поэтому допустил бы ошибку, ибо *теперь* рука, находящаяся на более близком расстоянии, стала бы казаться опытному глазу меньше, нежели более отдаленная. Было бы полным абсурдом приписывать древним подобные уродства, происходящие от упущения необходимых условий перспективы. Наоборот, древние никогда не пытались делать иллюзию целью и, следовательно, возводить в самостоятельное искусство то, что имеет ценность лишь как средство правильности, между тем как новейшие художники сделали с перспективой именно это.

Перспектива служит тому, чтобы избегать всего жесткого, однообразного, причем тот, кто ею владеет, легко, например, может заставить принять квадрат за трапецию, окружность за эллипс. Она вообще помогает оттенить как раз наиболее красивые части и показать наиболее значительные массы, а все непривлекательное и незначительное скрыть. Впрочем, это свободное обращение с перспективой никогда не должно идти так далеко, чтобы посредством перспективы выделять одно только приятное и чтобы оказались обойденными строгие формы необходимости, в которых должно было выразиться наиболее глубокое искусство рисунка.

Рисунок и живопись ближайшим образом заняты изображением *форм*, а условие прекрасного, хотя никоим образом не его завершение, есть удовольствие, и потому последнее должно присутствовать в рисунке в той мере, в какой это не идет в ущерб высшим требованиям истины и верности. Главный и едва ли не единственно достойный предмет изобразительного искусства — фигура человека. Внутренне и по своей сущности организм представляется в виде последовательности, самое себя порождающей и к себе возвращающейся; эту же форму он выражает и внешним образом через преобладание эллиптических, параболических и других форм, которые наилучшим образом выражают различие в тождестве. От рисунка требуют избегать однообразных, постоянно повторяющихся форм даже и у наиболее незначитель-

ных предметов, словно и здесь художник должен иметь перед собой символ органической фигуры. Беспреданно повторяют сами себя четырехугольные формы, ибо они состоят из четырех линий, где обе пары всегда параллельны; не лучше их и совершенно круглые формы, поскольку они с любой стороны одинаковы. Овалы и эллипсы выражают в тождестве также различие и многообразие. По той же причине среди правильных фигур наиболее приятная, пожалуй, треугольник, ибо его углы по своему числу нечетны и линии непараллельны. Итак, к рисунку предъявляется требование, насколько возможно, избегать всякого повторения форм, всякой параллельности, углов с одним и тем же числом градусов, в особенности же прямых углов, ибо в последних совершенно невозможно многообразие. Насколько возможно, прямые линии должны быть превращены в волнистые, и притом так, чтобы в фигуре в целом по возможности соблюдалось совершенное и соразмерное равновесие вогнутого и выпуклого, согнутого и выгнутого. Этого простого средства достаточно, чтобы придавать большую или меньшую легкость группам членов, ибо перевес выгнутого указывает на тяжесть, перевес вогнутого — на легкость.

Все эти положения, опирающиеся на символическое значение самих форм, никоим образом не следует понимать в духе так называемых утонченных художников, которые, желая, насколько возможно, избегать всего неровного, угловатого, впадают в бессодержательность (Nullität) и полнейшую поверхность. Правда, установлено, что у фигур, назначение которых в том, чтобы казаться привлекательными, следует избегать ракурсов, ибо здесь в мускулах возникают всякого рода пересечения, причем выступающие формы прикрывают вогнутые. В этом случае благодаря своего рода срезу образуется по необходимости угол. Но всюду, где характер должен быть твердым, выражение — сильным, не следует избегать этих форм, ибо в противном случае рабское подчинение приятному вытесняет истинно большой стиль, который имеет своей целью гораздо более высокую истину, нежели та, которая льстит чувствам. Все правила теоретиков относительно *форм* ценны лишь по-

стольку, поскольку эти формы мыслятся в абсолютном отношении, именно в своей символической качественности. Не приходится отрицать, что точно так же и для глаза прямая линия есть символ жесткости, негнувшейся протяженности; кривая — символ гибкости; эллиптическая, помещенная горизонтально, — символ нежности и текучести; волнистая — символ жизни и т. д.

Я подхожу к основному требованию, предъявляемому к рисунку, к *истине*, [т. е. правдивости], которая здесь не имела бы особого значения, если бы под ней подразумевалась лишь та истина, которая достигается путем старательного подражания природе. Художник, желающий добиться истины в подлинном смысле, должен искать ее гораздо глубже, чем ее наметила сама природа и чем она обнаруживается всего лишь на поверхности образов. Художник должен снять покров с недр природы, и потому, что касается прежде всего самого достойного предмета, т. е. человеческой фигуры, не просто удовлетворяться привычным проявлением этого предмета, но выявлять сокровенную истину о нем. Он должен поэтому проникнуть в глубочайшую взаимосвязь, игру и вибрацию сухожилий и мускулов и вообще показать человеческую фигуру не такой, какой она явлена, но такой, какова она в замысле и идее природы, чего полностью не выражает ни один действительный образ. Истинность образа зависит также от соблюдения соотношений между отдельными его частями, или пропорций; последние художник опять-таки должен показать не на основании случайных проявлений истины в действительности, но свободно и в соответствии с первообразом своего созерцания. Мы повсюду в природе наблюдаем соразмерность в строении отдельных частей, как-то определенному лицу соответствуют определенные ноги и руки. Коль скоро человеческая фигура есть нечто составное и то символическое значение, которое она имеет в целом, распределяется по всем ее отдельным частям, то сущность пропорции заключается в соблюдении нужного равновесия таким образом, чтобы каждая часть в своем особенном отражала все значение целого в той мере, в какой оно вообще ему присуще. Примером можно взять знаменитый торс Геркулеса,

«Я вижу, — говорит Винкельман ¹³², — в мощных очертаниях этого тела несокрушимую силу победителя могучих великанов, восставших против богов, которых он сразил на Флегрейских полях, и в то же самое время мягкие черты этих контуров, делающие все строение тела легким и гибким, рисуют быстрые его повороты в борьбе с Ахелоем, который, несмотря на все многообразные свои превращения, не смог уйти из его рук. *В каждой части его тела, как на картине, раскрывается весь герой в особом его подвиге*, и, подобно тому как в разумной постройке дворца ясно виден правильный замысел, так и *здесь* видно, для какого употребления и для какого подвига послужила каждая часть тела». Винкельман выражает этими словами высшую тайну искусств, основанных на рисунке (*der zeichnenden Künste*). Она такова: во-первых, охватить изображение в целом символически, т. е. не как предмет, отражающий один момент эмпирически, но во всей полноте его бытия и использовать, таким образом, отдельные части тела опять-таки как отображение отдельных моментов этого бытия. Как жизнь человека в своей идее есть единство и все его подвиги и действия созерцаются одновременно, так и картина, изымая предмет из времени, должна представить его в его абсолютности, целиком исчерпать бесконечность его понятия и его значения через конечное, представить в части целое и в свою очередь все части в единстве целого.

Наконец, последнее и высшее требование, предъявляемое к рисунку, заключается в том, чтобы он охватывал лишь прекрасное, необходимое, сущностное, но избегал случайного и лишнего. Итак, рисунок вложит наивысшую силу в существенные части человеческой фигуры: он будет больше показывать кости, чем мелкие складки плоти, больше сухожилия мускулов, чем плоть, а из мускулов — больше действующие, нежели находящиеся в покойном состоянии. Помимо вещей, непосредственно уничтожающих красоту, каково само по себе отвратительное, есть вещи, которые, не будучи сами по себе безобразными, портят прекрасное, и сюда относятся прежде всего изображения всего лишнего, т. е. всецело случайного, скажем, в обстановке, подлежащей

воспроизведению вместе с каким-нибудь действием. Так, на исторической картине архитектура и прочее не должны воспроизводиться так же тщательно, как главные фигуры, ибо в противном случае внимание неизбежно при этом отвлекается от существенного. В более близкой связи с предметом находится одежда, которая дается лишь всецело в тождестве с существенным, а именно с образом, причем она должна либо прикрывать последний, либо давать ему просвечивать, либо оттенять его; но когда одежда становится своего рода самоцелью, то можно оказаться в таком положении, в каком оказался художник, спросивший Апеллеса, что тот думает относительно сделанного им портрета Елены, и получивший ответ: «Так как ты не сумел сделать ее прекрасной, тебе осталось по крайней мере постараться сделать ее богатой». Если обращать внимание на мелкие подробности внешнего облика, на кожу, волосы и т. п., то хотя это и позволяет ближе подойти к существенному, однако именно поэтому еще более препятствует изображению последнего. К этой категории относятся преимущественно работы некоторых нидерландских мастеров. Они написаны словно для обоняния, так как, чтобы распознать то, чем они хотят похвалиться, необходимо их приблизить к глазам так же близко, как это делают с цветами. Их тщательность свелась к строгому подражанию мельчайшим подробностям; они боялись малейший волосок положить не так, как это было в действительности, стремясь все, что ни есть в природе самого неприметного, все поры на коже, все нюансы волос в бороде разработать для самого зоркого глаза, даже для увеличительных стекол, если бы это было возможно. Подобная отделка могла бы быть полезна лишь разве что для изображения насекомых и желательна только для физика или описателя природы (Naturbeschreiber).

Поскольку рисунок отмежевывается от случайного и в нем изображается лишь одно существенное, он приближается к идеальному (dem Idealischen); ведь идея есть необходимость и абсолютность вещи. Вообще можно сказать, что с устранением того, что не имеет отношения к сущности, красота обнаруживается сама собой, ибо она есть безусловно первое, субстанция и сущность

вещей, проявлению которых препятствуют только эмпирические условия. Однако изобразительное искусство должно всегда представлять предмет в его не эмпирической, но абсолютной истине, освобожденным от условий времени, в его *по-себе-бытии*.

Обычно к рисунку также относят выразительность и композицию. *Выразительность* вообще есть изображение внутреннего через внешнее. Однако совершенно ясно, что оно имеет в себе две стороны: инвенцию и исполнение. Только последнее принадлежит рисунку. Если ставится вопрос, *какого* рода выразительность должна быть вложена в предмет, то на это должен быть дан ответ только в порядке более серьезного исследования поэтического элемента в живописи, исследования, которое еще не может быть проведено здесь, ибо речь идет лишь о технических условиях искусства (поскольку последние имеют абсолютное значение).

Что касается *композиции*, то под этим понимают либо поэтическое составление (*Zusammensetzung*) картины, о чем здесь равным образом не может идти речь, либо ее техническое составление. В последнем случае основная задача рисунка неизбежно сведется к тому, чтобы *дать в картине значение пространству самому по себе и для себя* и использовать его для доставления привлекательности, прелести и красоты целому. В этом отношении основными элементами искусства картины являлись симметрия и группировка. *Симметрия* преимущественно касается двух половин картины. Тожество в живописи преобладает. Оно нарушается, когда, например, одна сторона картины перегружена фигурами, другая же остается сравнительно пустой; это нарушение симметрического равновесия. Такого рода равновесие без действительной противоположности есть постоянная норма всех порождений природы. Всякая противоположность в индивидууме отменена; налицо не истинная противоположность, но равновесие, как-то в парности наиболее значительных членов. Но там, где имеются две стороны, есть также и середина; середина картины — это та ее точка, на которую необходимым образом приходится ее существенное. Однако уже было отмечено, что изобразительное искусство прежде всего, поскольку

оно изображает живое, избегает, как и природа, в органических порождениях всего геометрически правильного. Последнее появляется лишь там, где искусство выходит за пределы органического. В связи с этим отнюдь не требуется, чтобы главная фигура помещалась непременно в самой середине картины, в точке пересечения обеих диагоналей, но скорее чтобы она приходилась несколько ближе к той или другой стороне. Именно поэтому симметрию следует искать не в полном геометрическом равенстве половин, но скорее в относительном и внутреннем равновесии обеих.

Группировка есть уже синтез более высокого порядка. Соединение частей в одно органическое тело есть группировка лишь в несобственном смысле, в собственном же смысле слова группировка — это лишь сосуществование таких частей, из которых каждая сама по себе независима, представляет собой самостоятельное целое и все же одновременно есть член более высокого целого. Это есть высшее соотношение вещей, и потому от сохранения его в картине зависит бóльшая часть совершенства последней. Размещение фигур по отдельным группам вносит ясность и простоту в изображение. Это размещение подготавливает покой для глаза, поскольку он не оказывается вынужденным сначала сопоставлять фигуры и не должен производить выбора в их синтезе. Поскольку наилучшая форма группировки — тройственность, то через нее величайшее многообразие фигур сводится к трем единствам, так что при первом созерцании группа может рассматриваться как отдельная фигура, и, таким образом, *целое* при созерцании частей так же предшествует им, как оно должно им предшествовать и при их созидании. Еще важнее группировка с той точки зрения, что она в отношении единичного одновременно выражает и его самостоятельность, и его зависимость от целого, равно как и положение, которое оно в целом занимает. Художник тем самым полностью выражает свой замысел, не оставляя сомнений в том, какое значение он придал отдельным частям.

Наконец, синтез предмета с пространством — последняя, но вместе с тем самая трудная цель группировки. Коль скоро многообразие в группировке возможно глав-

ным образом лишь благодаря различной величине предметов, которой они обладают либо по своему природному облику, либо по положению, то наилучшим образом объединяет в себе все выгодные стороны пирамидальная форма. Хотя она намечалась уже древними, все же ее главный творец — Корреджо, применявший ее так, что отдельные группы, рассматриваемые каждая сама по себе, а также и целое в свою очередь соответствуют этой форме.

Значение чисел нельзя не признать и здесь, при составлении групп. Хотя и допустимо составлять группы по четным и нечетным числам, все же отсюда следует исключить удвоенные четные, каковы 4, 8, 12 и т. д.; допустимы лишь числа, составленные удвоением нечетных чисел, каковы 6, 10, 14 и т. д., хотя нечетные всегда предпочтительнее.

Кроме того, при составлении групп выставляется правило, по которому группа должна иметь соответствующую *глубину*, следовательно, фигуры не должны располагаться все в одном ряду, во всяком случае [необходимо], например, чтобы конечные части, каковы головы, не встречались по прямым, горизонтальным, перпендикулярным или кривым линиям. Впрочем, это правило главным образом относится к игре и случайностям светотени, позволяя им проявиться наиболее легким путем. В рисунке самом по себе и для себя, который есть реальная форма искусства и не стремится к иллюзии, это правило имеет подчиненное значение (примеры древних, Рафаэля).

Чтобы сделать наглядными эти особые формы, я хочу остановиться на индивидуальностях, наиболее характерных для каждой.

Если говорить о рисунке, как таковом, следует назвать *Микеланджело*. Он показал свое глубокое знание уже в одном из первых своих творений — в картоне, который в настоящее время известен только благодаря Бенвенуто (изображение нападения обнаженных воинов при Арно). Стил *Микеланджело* грандиозен (голь) и даже страшен по своей верности истине. Глубокомыслие богато одаренного и совершенно независимого духа, гордая уверенность в себе, сосредоточенная серьезность

душевного склада, склонность к одиночеству — все это сказалось в его творениях; равным образом свидетельствуют они о его глубоком знании анатомии, изучению которой он посвятил двенадцать лет и к которой он возвращался до самой глубокой старости, благодаря чему и проник в сокровеннейший механизм человеческого тела. Его образы не мягкие и нежные, но сильные, мощные и гордые (как у Данте). Пример: его «Страшный суд».

Вот что можно сказать о рисунке как реальной форме в пределах живописи как идеального искусства.

Всецело идеальная форма живописи — светотень. Ею искусство охватывает все сияние, исходящее от телесного, и представляет его в отвлечении от материи как сияние само по себе и для себя.

Светотень выявляет тело как тело, ибо свет и тень дают судить о плотности. Наиболее естественный пример — шар; но для того, чтобы оказывать художественное воздействие, шар должен быть превращен в плоскости, дабы части теневой и световой стороны лучше разграничились друг от друга. Всего показательнее это на кубе, в котором из трех его видимых сторон одна представляет собой свет, другая — полутень и третья — тень, причем они являются отделенными друг от друга или лежащими рядом, т. е. в виде плоскостей. Уже на этом наиболее простом примере видно, что светотень состоит не только из черного и белого, но что действие ее достигается также и при помощи более светлых и более темных цветов. Однако и этого недостаточно, чтобы дать о существе дела полное понятие, так как именно *использование* этих цветов создает светотень.

Я хочу лишь сказать несколько слов о *естественной* светотени, т. е. о том, чему учит в отношении светотени одно простое созерцание естественных тел.

О различии между *плоскостью* и *глубиной* наш глаз может судить уже просто по тому, что выступающие части поверхности, видимо, отражают свет совершенно иначе, а именно под другим углом, нежели плоские и глубокие части. Таким образом, если быстро перевести взор с большого на малый угол или наоборот, то пред-

мет кажется прерывистым или срезанным и незаметная градация света и тени, которую порождает светотень, представляется нарушенной. То обстоятельство, что в природе почти не бывает настоящих углов и большинство их представляет собой незначительные кривые линии, которые теряются в виде двух расходящихся линий, есть действие естественной светотени. То, что контур тел редко представляется действительно светлым, а почти всегда среднего цвета — ибо, если бы контур был сильно освещен, то самый предмет перестал бы быть светлым, — есть действие естественной светотени. Общій закон естественной светотени также и то, что светлые и темные цвета не лежат рядом, не затрагивая друг друга и без взаимодействия, но один действительно усиливает и умеряет или даже увеличивает другой (расширяет и сокращает). Наиболее магическое действие светотени возникает благодаря рефлексам, причем тень, лежащая в рефлексе от светлого тела, не есть ни полная тень, ни освещена по-настоящему, и тело, светлое по своему локальному цвету, в свою очередь оказывается совершенно иным вследствие брошенной на него другим телом тени; например, пусть тело будет белым или желтым, вот на него падает тень, и оно теперь не есть ни то ни другое.

Одна из наиболее важных частей светотени — *воздушная перспектива*. Она отличается от линейной перспективы тем, что последняя только показывает, каким представляется образ с определенной точки зрения, между тем как первая показывает градацию света пропорционально расстоянию. Чем дальше находится тело, тем больше его цвет теряет в яркости; сравнительно незначительные градации оттенков и теней в нем теряются, так что оно становится не только одноцветным, но, ввиду того что все заметные выпуклости основаны на светотени, также и плоским (весь рельеф исчезает); при предельном же удалении природная окраска исчезает целиком, и все столь различные по краскам предметы принимают общій цвет воздуха. Уменьшение светотеней в связи с расстоянием происходит по определенным законам. Если, например, среди нескольких фигур, расположенных в порядке перспективы, между

первой и второй один градус разницы, то разница между второй и третьей будет уже меньше, подобно тому как и в линейной перспективе уменьшение величины оказывается все меньшим по мере роста расстояния. Предмет, находящийся от меня поблизости, безусловно, значительно разнится по силе светотени от другого, который находится на расстоянии одного или нескольких часов [ходьбы]. Но когда я сравню с последним третий предмет, который еще на один или несколько часов дальше от меня, чем второй, то разница между ними обоими будет почти незаметной; это показывает, что уменьшение светотеней не поспевает за увеличением расстояния.

Я полагаю, что этого достаточно, чтобы составить себе понятие о светотени, последовательное уменьшение которой при отдалении предмета показывает нам воздушная перспектива. Но художником все эти предметы должны быть изучены самым тщательным образом. Здесь созерцание должно играть главную роль, и без него даже самое отчетливое описание недостаточно, чтобы составить надлежащее понятие об этом предмете. — Теперь мне осталось сказать о *значении* светотени в искусстве.

Светотень — это, собственно, магическая часть живописи, причем она доводит видимость до высшей ступени. При помощи светотени могут быть созданы не только возвышенные, свободно отстоящие друг от друга фигуры, по отношению к которым глаз может беспрепятственно перебегать от одной к другой, но также всевозможные световые эффекты. Благодаря искусству светотени стало даже возможным делать картины *совершенно* независимыми, а именно перемещать источник света в них самих, как мы это видим в знаменитой картине Корреджо, где бессмертный свет, исходящий от младенца, мистически и таинственно озаряет темную ночь. Этой высоты в искусстве не достигает никакое правило, но лишь созданная для тончайшего восприятия света и цветов душа, которая как бы сама есть свет и во внутренних созерцаниях которой растворяется все несогласное, тягостное, негибкое в формах. Вещи, будучи особенными, могут

проявляться в противоположность абсолютной идеальности лишь как отрицания. И вот волшебство живописи заключается как раз в том, чтобы представить отрицание как реальность, темноту как свет и, наоборот, реальность в отрицании, свет как темное и через бесконечность градаций заставить их так переходить одно в другое, чтобы они оставались различимыми в своих воздействиях, но не различались в самих себе.

Материал художника, как бы тело, в котором он осязает тончайшую душу света, есть мрак, причем даже механическая сторона в искусстве наталкивает его на это, ибо темные тона, которыми он может воспользоваться, гораздо более приближаются к действиям тьмы, чем белые — к действиям света. Уже Леонардо да Винчи, предтеча небесного гения Корреджо, говорит: «Художник, если ты домогаешься блеска славы, не страшись темноты теней».

Тождество, в котором должны слиться свет и мрак, чтобы стать единым телом и единой душой, уже само по себе требует, чтобы, объединенные в большие массы, они казались единым сплавом. Эта тождественная масса с градациями только внутри самой себя сообщает целому черты глубокого покоя, причем приводит как глаз, так и внутреннее чувство, которых ни свет, ни мрак в отдельности не может удовлетворить, в состояние возникающей из различия неразличимости, каковое долженствует быть наиболее характерным и истинным воздействием всякого искусства.

Если нужно наглядно указать вершину достижений в области искусства светотени, то можно назвать лишь *Корреджо*. Я уже указывал на целепое предубеждение, принижавшее этого художника в том, что касается рисунка. Если об этом судить на основании предметов его рисунка, то верно, что он не остановился на простых формах античности; в нем обнаружилось собственно романтическое начало живописи, в его искусстве господствует всецело идеальное, между тем как в античном искусстве, в пластике и, по всей видимости, также и в живописи преобладало реальное. Если говорят, что Корреджо не проник, как Микеланджело, в глубины рисунка, что он не представил подобно последнему в

развернутом виде внутреннего строения организма и в изображении наготы не проявил той же смелости, то и это имеет свои основания. Но ни в одном из его оригинальных произведений нет ничего, что бы противоречило настоящему рисунку. Таково даже суждение Менгса, хотя он видел в Корреджо противоположность и даже сделал из него эклектика в искусстве.

Светотень уже сама по себе неотделима от рисунка, ибо рисунок без помощи света и тени никогда не сможет выразить истинного облика предмета. Пусть при этом останется открытым вопрос, пристальная ли работа над светотенью научила Корреджо также и тому совершенству форм, которые вызывают такое восхищение в его произведениях, она ли научила его тому, что строение человеческой фигуры должно быть представлено ни сплошь прямыми линиями, ни чередованием кривых и прямых линий, но сменяющимися друг друга изгибами, или же, напротив, он благодаря рисунку, глубокому знанию и точному подражанию истине проник в тайны светотени. Достаточно того, что он точно так же соединил обе эти формы искусства в своих творениях, как они соединены в самой природе.

Но Корреджо достиг предельной высоты в светотени не только со стороны форм и телесных элементов вообще, но и в ее более общей части, состоящей в распределении света и теней. В силу ему одному свойственной слитности и градации [нюансов] у него свет как каждой отдельной фигуры, так и всей картины есть единый свет. Равным образом и тени. Подобно тому как природа никогда не показывает нам различных предметов с равной силой света и разнообразные положения и повороты тела вызывают различное освещение, так Корреджо по внутреннему характеру своих картин и в предельном тождестве целого все же дал предельное многообразие освещения и ни разу не повторил одной и той же силы света или тени. В уже отмеченном выше случае, когда тело изменяет своей тенью освещение другого тела, не безразлично, какой особый цвет имеет тело, отбрасывающее тень: оказывается, что и это соблюдено в произведениях Корреджо с величайшей проработанностью. Помимо этих сторон светотени он проявил

в особенности знание того, как последняя уменьшается и цвета тускнеют при отдалении предмета, т. е. знание воздушной перспективы, и также по этой причине его самого можно рассматривать как первого творца в этом искусстве, хотя глубокомысленный Леонардо да Винчи и раскрыл до него первоначальные основы этой теории, а свое полное развитие воздушная перспектива смогла получить только тогда, когда ее независимо от прочих частей, и прежде всего от рисунка, начали применять в пейзажной живописи; и здесь можно сказать, что основание последней заложил Тициан. — Нам осталось еще сказать о необходимости светотени как единой формы живописи и о пределах этой необходимости.

В том, что светотень есть единственно возможный способ достигнуть в рисунке видимости телесного даже без помощи красок, каждый может убедиться из непосредственного наблюдения. Это, однако, не препятствует тому, чтобы этой формой оперировали болсе или менее независимо и чтобы истина скорее могла стать в подчинение видимости или видимость — истине. [Мое] мнение таково: живопись — искусство, в котором видимость и истина совпадают, видимость должна быть истиной и истина — видимостью. Но можно ли стремиться к видимости лишь постольку, поскольку в силу самой природы этого искусства она потребна для истины, или любить ее ради нее самой. В живописи никогда не будет возможна видимость без того, чтобы она в то же время не была и истиной; что не есть истина, то здесь не может быть и видимостью; но возможно либо на истину смотреть как на условие видимости, либо на видимость — как на условие истины, так что одно окажется в подчинении у другого. Это даст два стиля совершенно различного рода. Корреджо, которого мы только что представили как мастера светотени, владеет стилем первого рода. Все его искусство проникнуто глубочайшей истиной, однако видимость дана на первом месте, иначе говоря, видимость простирается дальше, чем это требуется для истины самой по себе.

Мы и здесь не сможем лучше истолковать это, чем опять через сопоставление античности и нового времени. Первая имеет предметом необходимое и восприни-

мает идеальное лишь постольку, поскольку оно требуется для этого необходимого, второе наделяет само идеальное самостоятельностью и необходимостью; при этом новое время не переступает через грань искусства, но переходит в другую его сферу. В искусстве не существует абсолютного требования, чтобы присутствовал *обман чувств*, который возникает, как только видимость принимается в большем объеме, нежели [необходимо] для истины *самой по себе и для себя*, следовательно, когда эта видимость доходит до *эмпирической*, чувственной истины. Категорического императива иллюзии нет. Но не существует также и противоположного категорического императива. Уже то, что искусство, порождая обман чувств или видимость, свободно вплоть до эмпирической истины, доказывает, что в этом оно переходит границу строгой закономерности, вступая в царство свободы, индивидуальности, где индивидуум сам себе закон. Такова в общих чертах сфера нового искусства, и поэтому Корреджо первый, кто сюда относится. Стиль этой сферы есть стиль грации, привлекательности, которой нельзя категорически требовать, хотя она никогда не *излишня*. Кроме того, этот стиль ограничен определенными сюжетами, поэтому он хорош только у Корреджо. Стиль другого рода есть высокий, строгий стиль, ибо он определен абсолютным требованием и видимость для него лишь условие истинности.

Отсюда явствует, что есть весьма высокий, мало того, абсолютный в своей сфере вид искусства в живописи, в котором светотень не применяется (за пределами того, в какой мере она потребна для истины, но не для обмана чувств). Без сомнения, стилем такого рода был первоначальный стиль античной живописи по сравнению со стилем Паррасия и Апеллеса, который преимущественно слыл живописцем грации. В новейшее время стилем такого рода был стиль не только Микеланджело, но и Рафаэля, причем по сравнению с мягкостью очертаний и округлостью нежных форм Корреджо строго очерченные формы Рафаэля многим казались жесткими и негибкими, вроде того как, согласно сравнению Винкельмана, ритм Пиндара или строгость Лукреция рядом с грациозностью Горация и

мяткостью Тибулла могут показаться грубыми или неотделанными. Это я говорю не в осуждение Корреджо; в своей сфере он первый и единственный (мало того, этот божественный человек есть, собственно, художник среди всех художников), как Микеланджело в своей сфере, в рисунке, хотя наивысшая и истинно абсолютная сущность искусства была явлена только в Рафаэле. То, что каждая из особенных форм в свою очередь абсолютна в самой себе и может развиться в самостоятельный мир, — это необходимо и, как мы обнаружим еще впоследствии, верно и с исторической точки зрения. Но ни одна форма в своем особенном не развивается в абсолютность без того, чтобы не охватить собой также и все остальные, хотя и в подчинении целому. Как мы уже наблюдали в отношении музыки, все это искусство устремляется в гармонию, которая сама по себе есть только форма музыки, хотя она, развившись из ритма, сделалась даже независимой. Но в живописи может встретиться такой случай, когда в ней, как в искусстве самом по себе идеальном, идеальное необходимым образом устремится к преобладанию. Если, таким образом, иметь в виду живопись в живописи, то это — светотень, и если исходя из этого рассматривать ее как особое искусство, то, как уже было сказано, Корреджо и есть, собственно, художник κατ' ἐξουσίαν.

Мы уже выше объяснили, что эмпирическая истина есть последнее требование в искусстве, ибо в первую очередь искусство призвано изображать истину, которая превышает чувств. Таким образом, если светотень есть сама по себе необходимая форма, без которой живопись как искусство вообще немыслима, то, напротив, воздушная перспектива, поскольку она имеет в виду эмпирическую истину, не может быть отнесена к сущностной стороне искусства; употреблять ее иначе, чем в полном подчинении, как у Корреджо, — значит ею злоупотреблять. Угасание красок в отдалении основано на том эмпирическом и потому случайном обстоятельстве, что между нами и предметами находится прозрачная помутняющая среда (линейная перспектива, не имеющая отношения к краскам, основана на общих законах пространства и касается величины и фигуры, т. е.

общих определений тел); во всяком случае верно, что такая картина, где соблюдена воздушная перспектива, будет менее напоминать нам, что созерцаемое нами есть произведение искусства, чем та, где этого нет; но, если сделать этот принцип всеобщим, искусства вообще не было бы, а коль скоро он не может быть всеобщим, то иллюзия, т. е. отождествление истины с видимостью вплоть до чувственной истины, вообще не может быть целью искусства. Также и древние — по всему тому, что мы о них знаем, — не соблюдали воздушной перспективы. Точно так же не соблюдали ее и художники XIV и XV столетий, например Пьетро Перуджино, учитель Рафаэля (картины в Дрездене). Да и в картинах Рафаэля воздушная перспектива соблюдается только отчасти.

Светотень относится к действиям общего света на плоскости, порождающим видимость телесного. Свет в светотени есть всего лишь то, что *освещает* тело и вызывает лишь *действие* тела, не будучи самим этим телом по-настоящему. Итак, *третья* форма и здесь, как всегда, определяет третье измерение или же делает свет телесным, изображая, таким образом, свет и тело как нечто воистину единое. Эта форма есть *колорит*. Колорит относится не к общему свету целого, более яркому или более темному; его основу составляют локальные цвета предметов, хотя последние, как это было отмечено уже по отношению к светотени, в свою очередь оказывают обратное действие на общий свет и имеют определяющее влияние на явления светотени.

В дальнейшем мы должны будем еще более точно определять ступени бракосочетания света с телом. Именно поэтому я хочу высказать здесь лишь самые общие соображения.

У неорганических тел, у *минералов* большей частью еще сохранились самые изначальные, простые и чистые цвета. Наиболее общее красительное средство в природе, по-видимому, металлы, а там, где характер металличности полностью исчезает, она переходит в полную прозрачность. Своеобразный колорит и живая окраска проявляются впервые лишь в цветах и в некоторых плодах *растений*, затем в оперении *птиц*, которое само по себе есть образование наподобие растений, в цветных покро-

вах *зверей* и т. д. Сколь бы простым ни казалось искусство колорита при одноцветных телах, все же трудно его создать со всеми возможными определениями индивидуальности, ибо помимо цвета должны быть отражены еще и качества, например тусклости или блеска.

Высшее обручение света с материей, при котором сущность становится всецело материей и всецело светом, совершается в той продукции, которая есть [человеческая] *плоть*. Плоть есть истинный хаос всех цветов и именно поэтому не сходна ни с одним из них преимущественно, но представляет собой нераздельнейшее и прекраснейшее смешение всех их. Однако этот в полной мере единственный в своем роде цвет к тому же и не неизменен подобно другим видам цветов, но наделен жизнью и подвижностью. Внутреннее движение гнева, стыда, томления и т. д. как бы приводит это цветное море в движение и заставляет его волны биться то слабее, то сильнее.

Итак, это — высшая задача колорита.

(Я напомним здесь следующее. Каждая форма искусства сама соответствует какому-нибудь измерению, и в каждой форме искусства ее сущность; субстанция есть то, что в наибольшей степени соответствует ее измерению. Так, мы нашли, что в музыке ритм есть истинная субстанция этого искусства, поскольку последнее подчиняется первому измерению. Такова в живописи светотень; и хотя колорит есть третье измерение, коль скоро в нем свет и материя не только по видимости, но и в действительности совпадают, однако при всем том светотень все же есть субстанция живописи, как таковой, поскольку последняя сама коренится лишь во втором измерении.)

Кто видел картины *Тициана* — а в отношении колорита его можно поставить на первое место, — тот невольно испытывает такое впечатление и чувство, что немислимо более совершенное отождествление света и материи, чем то, которого он достиг.

Шире применяется искусство колорита в более крупных композициях, где наивысшее завершение колорита *в целом* представляет собой то, что можно назвать цветовой гармонией. Требование здесь таково: не только

сохранить в отношении цвета права единичного, но и заставить целое в свою очередь производить гармоничное впечатление и заставлять душу как бы парить в высшем наслаждении между нарушенным и восстановленным равновесием, одновременно в движении и покое.

Уже отсюда ясно, что гармонию в картине определяет не просто характер освещения, а также неодинаковая приглушенность цветов при помощи воздуха. Гармония и гармоническое действие ни в какой мере не зависят от *степени* интенсивности, как это многие воображают, но от *характера* и *качества* цветов. Своим характером и качеством краски могут создать гораздо более высокую согласованность, нежели посредством такого равновесия, которое основано лишь на степени интенсивности. Только в отношении качества возможны высшие противоположности, но именно поэтому также и высший вид тождества. Основы гармонии следует искать в изначальной системе цветов и в требованиях глаза, о чем уже ранее шла речь.

Свет — положительный полюс красоты и эманация вечной красоты в природе. Однако он обнаруживается и проявляется только в борьбе с ночью, которая, как вечная основа всякого существования, сама не *есть*, хотя и обнаруживается как сила через свое неизменное противодействие. Вещи, поскольку они сродни ночи или тяжести, находятся в тройном отношении к свету. Во-первых, они отмежевываются от света как чистые отрицания и, как таковые, в нем проявляются. Это есть общий *контур* (Umriß). Во-вторых, посредством действия и противодействия света и тени производится *более высокая видимость телесности*. Глаз, собственно, видит не тела, но лишь их идеальный набросок (Entwurf) в свете, и, таким образом, уже естественное выявление тела посредством света покоится на светотени. Третье отношение есть отношение абсолютной неразличимости материи и света, где, однако, именно поэтому в материи вспыхивает *высшая красота* и бессмертное всецело вмещается в смертном. Этим трем отношениям соответствуют три необходимые формы того искусства, которое изображает предметы только в свете и посредством света: рисунок, который намечает только отрицание, толь-

ко контур, благодаря чему предмет выделяется как нечто особенное; светотень, показывающая тело, *как таковое*, все же в свете и потому в тождестве, и, наконец, колорит в своем наивысшем завершении, превращающий материю в свет и свет в материю не только на поверхности, но насквозь до самых недр.

Уже эти отношения формы указывают на высшие отношения между предметами, которые живопись может избрать для своего изображения.

Живопись есть первое искусство, которое имеет дело с образами, а поэтому также и с истинными предметами. Музыка в своем высшем смысле выражает лишь становление вещей, вечное облечение единства во множество. Живопись изображает уже ставшие вещи. Именно поэтому в связи с ней преимущественно должна идти речь *о предметах*, ибо предмет обозначает здесь одновременно и ступень самого искусства.

Можно установить все ступени в соответствии с различным отношением света к телесным вещам. Существуют три противоположные категории, или определения, света в отношении к вещам. Свет может быть либо внешним, неподвижным, неорганическим, либо внутренним, подвижным, органическим. Между этими двумя крайностями находятся все возможные отношения света.

Низшая ступень есть та, на которой изображаются вполне неорганические предметы, без внутренней жизни, без подвижных красок. Принцип живописи может здесь обнаружиться самое большее в том расположении, в силу которого вещи, не находясь в беспорядке, все же оказываются расположенными с приятной непринужденностью, что дает возможность изобразить их в ракурсах, прикрывающими друг друга и отбрасывающими друг на друга тени и рефлекс¹³³, что дает нюансы красок. Такие картины называются *натюрморгами* (Still-Leben); и сколь бы подчиненное место они ни занимали, я не знаю, не следует ли их рассматривать как своего рода символические картины, ибо они намекают на что-то более высокое, отображая следы деятельности и жизни, при этом неизображаемых. Во всяком случае единственная прелесть в поэзии такого рода картин может заключаться лишь в том, что они позво-

ляют нам почувствовать дух того, кто создал данное расположение [вещей].

Своего рода поэтический натюрморт дан в одной из сцен гётевского «Фауста», когда герой, находясь в комнате Маргариты, рисует царящий в ней дух порядка, довольства и изобилия в бедности.

Вторую ступень изображения составило бы изображение тех предметов, цвет которых внешний, [т. е.] хотя и органический, но неподвижный. Таковы *изображения цветов и плодов*. Нельзя отрицать, что по своей свежести цветы и плоды полны жизни и что по отношению к ним возможна конкретная живопись. Однако, с другой стороны, такого рода изображение может иметь значение для искусства лишь при аллегорическом или символическом употреблении. Краски сами по себе символичны: природный инстинкт возвел их в символы надежды, томления, любви и т. д. Поскольку цветы обнаруживают эти краски в природной простоте, они уже сами по себе способны стать характерными, так что в их подборе бесхитростная душа может выразить свои мирные глубины. Если бы было возможно вложить в подбор цветов так много значения, чтобы через них действительно можно было бы познать чье-нибудь внутреннее состояние, то такого рода картины следовало бы отнести к аллегорическим.

Третью ступень составляет изображение цвета, поскольку он подвижен, органичен, но все же имеет внешний характер. Такова *анималистическая живопись*. Цвет подвижен, отчасти поскольку одушевленные существа вообще обладают самостоятельностью движений и изменений, отчасти же поскольку неприкрытые части тела животных, каков глаз, заключают в себе действительно подвижный, живой огонь. Однако все же цвет сохраняет при этом свой внешний характер, ибо телесный цвет, как таковой, у животных не обнаруживается и воспроизведение его должно, таким образом, ограничиваться изображением их цветных покровов, их движений, а у более могучих пород животных — также блеска их глаз и выражающегося в них состояния.

Звериная природа вообще и отдельные тела зверей сами по себе обладают символическим значением. Сама

их природа становится в них символической. Следовательно, картины с изображением животных могут иметь художественную ценность либо только благодаря выделению символического смысла фигур путем *выразительного* (kräftige) изображения, либо потому, что эти фигуры связаны с чем-то более высоким. Некоторые голландские художники спустились до изображения птичьих дворов. Если такого рода живопись в некотором смысле может быть терпима, то лишь ввиду того, что и по птичьему двору можно умозаключить о внутреннем состоянии дома, о бедности или богатстве хозяина. Более высокую цену и значение получают картины с сюжетами животных, когда на них животные изображаются действительно в движении и в борьбе либо между собой, либо с человеком. Самую низкую ступень исторической живописи представляют *охотничьи сценки*.

Следующая ступень искусства та, где свет внешне неорганичен, но подвижен и постольку полон жизни. Это *пейзажная живопись*. В этом жанре помимо предмета, т. е. тела, сам свет, как таковой, становится предметом. Этот жанр не только нуждается для картины в пространстве, но даже определенно направлен на изображение пространства как такового. Предметы ранее названных жанров, какими бы подчиненными они ни оказывались в другом отношении, все же значимы сами по себе и для себя; для них возможно действительно объективное изображение. В пейзажной живописи возможно исключительно субъективное изображение, ибо пейзаж имеет реальность лишь в глазу созерцающего. Пейзажная живопись необходимым образом направлена на эмпирическую действительность, ч. наивысшее, на что она способна, — воспользоваться *последней* как покровом, сквозь который она дает просвечивать более высокому виду истины. Но изображается именно только покров, в то время как истинный предмет — идея остается бесформенной, и уже дело созерцающего извлечь ее из благоухающей и бесформенной сущности. Нельзя отрицать того, что отношения всеобщего света к развернутому целому предметов вызывают определенные состояния души в зависимости от того, разлит ли этот свет над

природой более явно или болсе прикровенно, сильное и резче или слабее и как бы расплывчатее, что [это отношение света к вещам] косвенным образом пробуждают идеи или, вернее, призраки идей и нередко снимают с наших глаз то *покрывало*, которое скрывает от нас незримый мир. Однако всякое созерцание такого рода приводит обратно к субъекту. Мы видим, что, чем беднее поэзия какого-либо народа, тем более она тяготеет к этой бесформенной сущности. У Гомера была полная возможность описания ландшафтов, но у него нет и следа этого! Напротив, песни Оссиана¹³⁴ полны описаний туманного мира и бесформенной природы, которые его окружали. Красота пейзажа зависит от такого множества случайностей, что трудно, даже невозможно придать ей в искусстве ту же необходимость, которую содержит, например, любая органическая фигура. Не внутренние, но внешние и насильственные причины определяют форму и крутизну гор или изгибы долины. Положим, художник обладает глубокими познаниями относительно земли, так что в самом пейзаже, который он перед нами развертывает в своей картине, он поистине умеет обрисовать нам основы и законы ее образования, течение реки, формирующее горы и долины, или мощь подземного огня, изливающего на местность разоренке и одновременно потоки изобилия; пусть художник и сумел бы изобразить все это, но даже тот момент света, который он выбирает, степень освещения или дымки, определяющая целое, все же остается случайностью; и так как художник здесь именно *ее* изображает и делает предметом (ведь случайность других видов живописи подчеркнуто проявляется лишь как акциденция предмета), поскольку он вообще рассматривает и изображает как нечто независимое и самостоятельное то, что принадлежит простой видимости, то он в силу этого подчинен не поддающейся изменению случайности и в самой живописи до некоторой степени снижается до более низкой ступени, до бесформенного искусства.

Рисунок в пейзажной живописи, как таковой, собственно, вовсе не выступает; в ней все основывается

на искусстве воздушной перспективы, т. е. на светотени всецело эмпирического характера.

Итак, пейзаж следует рассматривать как всецело эмпирический вид искусства. Единство, которое может находиться в произведении этой живописи, возвращается к субъекту; это единство настроения вызывается в нас силой света и его чудесной борьбой с тенью и почью во всеобщей природе.— Чувство *объективной бессодержательности* (*Bedeutungslosigkeit*) пейзажа побудило художника придать ему более объективное значение, оживив его присутствием людей. Разумеется, это имеет второстепенное значение, подобно тому как в высших формах искусства истинный художник отвергнет возможность придать своей картине дополнительную прелесть присоединением к ней пейзажа, ибо вполне достаточным предметом для него будет человеческий образ с его высоким значением и бесконечной значительностью. В приведенном случае, когда пейзажная живопись оживляет картины изображением людей, должна все же чувствоваться необходимость в ее связи с ними. Уже один вид пейзажа, в особенности же цвет неба, дает представление о климате, ибо северная страна словно что-то замышляет в глухую ночь против ясности южного неба. Это даст возможность опытному глазу судить об облике тех людей, которые населяют эти страны. Поэтому люди среди ландшафта должны быть либо представлены как выросшие на этом самом месте, как исконные жители, либо же изображаться в качестве чужестранцев, путников. Таким способом в пейзаже могут быть соединены в новом смысле близость и отдаленность и могут быть вызваны своеобразные чувства, коренящиеся в представлениях о близком и далеком.

Последняя и высшая ступень явлений цвета та, где они раскрываются как внутренние, органические, живые и подвижные. Во всей полноте это встречается лишь *в человеческой фигуре*, и потому человеческая фигура — последний и совершеннейший предмет живописного изображения; здесь искусство вступает в такую сферу, где, собственно, только и начинаются его абсолютные творения и раскрывается его истинный мир.

Низшая ступень и здесь только простое подражание природе; и там, где ей ставится определенная цель и где намечена полная согласованность образа с предметом, возникает *портрет*. Время от времени оспаривали художественную ценность портрета; кажется, однако, что нужно только договориться о понятии портрета, и оценка будет единодушной. Говорят, что портрет есть рабское подражание природе; и в самом деле, если не сводить искусство вообще к простому подражанию и не считать величайшими тех художников, которые словно с помощью микроскопа не пропускают ни единой поры на коже, то при таком понимании портрета не может быть сомнения в том, что он занимает весьма подчиненное место. Если же под портретом разуметь такое изображение, которое, подражая природе, одновременно становится истолкователем его смысла, обнажает и делает видимой внутреннюю суть образа, то во всяком случае придется признать значительную художественную ценность портрета в искусстве. Портретная живопись как искусство, разумеется, преимущественно сведена была бы к таким предметам, где пужно усмотреть символический смысл и где можно увидеть, что природа следовала разумному плану и ставила себе как бы целью выразить определенную идею. Истинное искусство портрета заключалось бы в том, чтобы сосредоточить в одном моменте идею человека, рассеянную по отдельным движениям и мгновениям жизни, и этим достигнуть, чтобы портрет, в то время как он, с одной стороны, облагорожен искусством, с другой стороны, более походил бы на человека, т. е. на идею человека, чем сам человек в отдельные моменты. Плиний рассказывает об Эвфраноре, что он написал Париса (что, правда, не было портретом) таким образом, что одновременно можно было видеть и судью трех богинь, и похитителя Елены, и того, кто умертвил Ахилла¹³⁵. Такое изображение *всего* человека в его отдельных проявлениях оказалось бы самой высокой, хотя, как это вполне понятно, труднейшей задачей портретной живописи.— Что касается вопроса, следует ли изображать человека в состоянии покоя или движения, очевидно, что, как правило, должно быть

отдано предпочтение состоянию возможно бóльшего покоя, ввиду того что любое возможное движение нарушает универсальность образа и фиксирует человека в определенный момент. Единственно допустимое исключение имеется там, где действие составляет столь тесное единство с существом человека, что оно может служить характеристикой этого последнего. Например, представить музыканта, занятого своим искусством, было бы предпочтительнее, скажем, изображения поэта с пером в руке, поскольку музыкальный талант стоит изолированнее и больше всего связан с существом того, кто им обладает. Сверх того, требование, которому портрет необходимым образом должен удовлетворять, сводится к соблюдению высшей истины; ее только не следует искать в мелочах и *голой* эмпирии. Таковы картины старых мастеров, преимущественно наших немецких художников, как-то Гольбейна; вероятно, никто не смог бы смотреть без волнения на одну из его картин, находящуюся в Дрездене, с изображением базельского бургомистра и его семейства, причем бургомистр молится пресвятой деве¹³⁶, — не смог бы смотреть без волнения не только потому (замечу это мимоходом), что в этой картине, как и в других сходных картинах, можно признать подлинный старый немецкий стиль, гораздо более родственный итальянскому, чем нидерландскому, и заключающий в себе зародыш чего-то более высокого (этот стиль, безусловно, смог бы развиваться, если бы Германия не попала в особо тяжелое положение), но и потому, что эта картина имеет нравственный смысл и подобно всем прочим картинам этого же стиля вызывает в созерцающем образе доброго старого времени, строгих нравов, серьезности и благочестия.

Замечу еще, что лучшие исторические живописцы, как-то Леонардо да Винчи, Корреджо, Рафаэль, — все писали портреты, и к тому же известно, что Рафаэль во многих своих самостоятельных композициях дал настоящие портреты.

Наконец, мы переходим к последней художественной ступени живописи.

Высшее стремление духа — породить *идеи*, возвышающиеся над материальным и конечным. «Идея красоты, — говорит Вилкельман, — это как будто дух, огнем извлеченный из материи и стремящийся породить существо по подобию первого разумного создания, задуманного в божественном разуме».

Мы должны установить, какими средствами обладает живопись для удовлетворения этого стремления и для изображения идей.

Так как вообще изобразительное искусство есть изображение общего через особенное, то оно располагает лишь двумя возможностями, посредством которых может постигнуть идеи и представить их в действительном и зримом образе. Либо оно предоставляет общему быть обозначенным через особенное, либо особенное, обозначая общее, одновременно есть *само* это общее. Первая форма изображения — *аллегорическая*, вторая — *символическая* (согласно тем дефинициям, которые по этому вопросу уже были даны ранее).

Я здесь еще кое-что добавлю относительно *аллегории* вообще и затем буду особо говорить об аллегории в живописи.

Аллегорию вообще можно сравнить с *общим* языком, который в противоположность отдельным языкам опирается не на произвольные, но на естественные и объективно значимые обозначения. Аллегория есть выражение идей через действительные конкретные образы и поэтому есть язык искусства, в особенности же искусства изобразительного, которое, будучи, по выражению одного древнего поэта, немой поэзией, должно давать представление о своих мыслях как бы в личном их воплощении через образы. Однако строгое понятие аллегории, из которого мы исходим, сводится к тому, что изображаемое обозначает нечто иное, а не само себя, указывает на нечто, что отлично от него.

Следует отличать аллегорию как от языка, так и от *иероглифа*. Так как равным образом и иероглифы не только вообще произвольны и не необходимо связаны с сущностным соотношением обозначенного и обозначающего, но, сверх того, скорее объясняются потребностью, чем высшим замыслом, если указывают на

красоту самое по себе и для себя, то для иероглифов достаточно, если они указывают на предмет лишь в общих чертах, безразлично, в красивом ли или отталкивающем виде. Напротив, от аллегории требуется, чтобы каждый знак или изображение не только были связаны с предметом аллегорического образа, но чтобы они были задуманы и выполнены свободно и с целью дать нечто прекрасное. Сама природа аллегорична во всех тех творениях, в которые она не вложила бесконечное понятие их самих как жизненное начало и начало самостоятельности. В таком смысле поистине аллегоричен цветок, окраска которого только указывает на внутреннюю природу или на замысел природы, или, что то же самое, лишь намечает идею. Инстинктивное тяготение к аллегории обнаружилось и в том, что основа всех языков, в особенности у древних народностей, аллегорична. Остановимся только на самом общем соображении: каким образом люди дошли бы до того, чтобы различать в языке предметы по их родам (различие, свойственное всем языкам, за вычетом особо непоэтических) без обладания аллегорическими и как бы наделенными личностью прообразами этих вещей?

Если живопись по преимуществу аллегорична, то основание этого лежит в самой ее природе, ибо живопись еще не есть *истинно* символическое искусство, и там, где она не возвышается до последнего, как она это делает в высшем своем проявлении, она может только обозначать общее через особенное. Однако с точки зрения аллегории в живописи следует различать два случая: либо аллегория используется лишь как *дополнение* к картине, во всем остальном исторической, либо же весь замысел и композиция сами по себе аллегоричны. В первом случае всегда имеет место ущербное, если только аллегорические существа, которые сюда привносятся, сами не смогут иметь в картине историческое значение. Если, например, при изображении отдыха во время бегства в Египет, когда святая дева покоится с младенцем под деревом, склонясь к нему, смотрит на него и одновременно овеивает его, на ветвях будут изображены ангелы, то они должны рассматриваться здесь действительно как исторические предме-

ты; или, когда на одной картине Альбани ¹³⁷, изображающей похищение Елены, Венера выводит Елену за руку из дома Менелая, а на заднем плане воспроизводятся боги любви, радующиеся этому событию, то и они выступают здесь также в качестве исторических существ. Наоборот, если на картине, изображающей смерть короля нашего времени, на смертном одре которого даже, быть может, разложены регалии, на одной стороне ее стоял бы гений с опущенным факелом, это было бы совершенно плоским использованием аллегории, ибо гения никак нельзя было бы истолковать на данной картине исторически; или, когда Пуссен на картине, представляющей брошенного младенца Моисея (в Египте), изображает Нил в образе речного бога, скрывающего свою голову в тростнике, то последнее будет весьма изящной аллегорией, коль скоро этим указывается, что истоки Нила неизвестны; но если, далее, младенец Моисей вкладывается этому речному богу в руки, то такая аллегория уничтожает самый смысл картины, ведь никто при этом не сможет вообразить себе опасности, коль скоро младенец вверен скорее заботам разумного бога, нежели слепой силе бессмысленной стихии.

Словом, по моему мнению, в картине не может быть частичной аллегии, так как это вносит в картину диссонанс; и там, где такое существо, истолковываемое в другом отношении аллегорически, встречается на исторической картине, оно само должно в ней получить исторический смысл, чтобы картина в целом носила характер мифологический.

Чем неограниченнее применяется аллегория, тем шире поле ее значимости в картине. Аллегория не имеет здесь других границ, кроме *общих* границ самого искусства, а именно того, что следует избегать излишества и что идея должна быть изображена возможно проще. Винкельман говорит ¹³⁸: «Простота в аллегориях подобна золоту без примеси и служит доказательством ее доброкачественности, поскольку в таком случае она в состоянии малым объёмить многое; в обратном случае аллегория по большей части признак неясных и незрелых понятий». При простоте дости-

гается отчетливость, которая, правда, относительна и от которой нельзя требовать исключительной общепонятности, той, которую можно было бы усмотреть в малой толчке брюкв, коиими Гвидо Рени наделил кающуюся Магдалину — впрочем, очень красивую, — чтобы намекнуть на строгий образ ее жизни. Ведь зачем художнику вообще напоминать нам о том, что кающаяся Магдалина вкушает земную пищу? Но высшее правило — как во всяком искусстве, так и здесь — есть красота, а также устранение всего безусловно отвратительного, омерзительного и отталкивающего. Неистовую Необходимость, как ее именует Гораций, неистовство воинов у Вергилия или чертовщину Мильтона безуспешно стали бы изображать в живописи. Так, в соборе св. Петра в Риме есть аллегорическая картина, изображающая ересь у ног святых в виде безобразнейшей фигуры, как будто она, будучи представлена в виде прекрасной женской фигуры, не производила бы своей униженной позой гораздо лучшего впечатления.

Впрочем, аллегория в картинах может быть либо физической и касаться предметов природы, либо моральной, либо исторической. — В качестве аллегорического изображения природы следует рассматривать изображение многогрудой Дианы; наоборот, в общеизвестном апофеозе Гомера Природа представлена совсем просто в образе маленького ребенка. — Ночь изображается в развевающемся звездном одеянии, Лето — на бегу и с двумя поднятыми вверх горящими факелами в руках. Разлив Нила, доходящий до 16 футов, что, по старинному мнению, предвещает величайшее плодородие, изображался в виде шестнадцати детей, сидящих на колоссальной фигуре, которая представляла реку.

Я хочу отметить, что, поскольку с течением времени мы лишились сокровищ древней живописи, важнейшие аллегории изобразительного искусства дошли до нас в более мелких памятниках скульптуры на резных камнях. Пластическое искусство не сразу отрешается от пределов живописи; оно во многих формах сохраняет пространство как необходимую задачу и потому наравне с живописью остается в большинстве произ-

ведений лишь значащим, но не подлинно символическим.

Относительно *моральных* аллегорий надо заметить, что они у древних не могут находиться в соответствии с нашими понятиями, ибо древние ценили лишь героические добродетели или те, которые возвышают человеческое достоинство, других же добродетелей не проповедовали и не искали. Вместо терпения и покорности у древних на первый план выступает храбрость и мужественная, гордая добродетель, презирующая мелкие цели и самую жизнь. Во всяком случае у древних мы не находим понятия христианского смирения. Все эти пассивные добродетели, куда относится и раскаяние, пример которого представляет Магдалина, надо искать только в христианских картинах. С другой стороны, и у древних произведения искусства не могли посвящаться пороку, и лишь с очень большими ограничениями были возможны аллегорические изображения последнего. Наиболее знаменитый пример этого — картина Апеллеса «Клевета», описание которой дано Лукьяном¹³⁹. Апеллес создал свою «Клевету» в связи с тем, что один из его товарищей-художников оговорил его перед Птолемеем Филостратом в участии в измене. На его картине справа восседала мужская фигура с длинными ушами и протягивала Клевете руку; последнюю окружали Неведение и Подозрение. С другой стороны к Клевете подступала еще одна фигура, прекрасная, но озлобленная; в правой руке она держала факел, а левой рукой тянула за волосы юношу, который, воздевая к небу руки, призывал богов в свидетели. Впереди Клеветы выступал высокий человек, словно изуродованный долгой болезнью, который олицетворял Зависть. Спутницами самой Клеветы были две женщины, ее наряжавшие и пауськивавшие: Ложь и Коварство. Сзади проходила другая фигура в черной и разорванной одежде, олицетворявшая Раскаяние, причем она с пристыженным и заплаканным видом искала глазами Истину.

Прочие моральные свойства обозначались более отдаленными образами, как, например, молчаливость — посредством розы, ввиду того что она есть цветок любви, любящей молчаливость, или, как говорит один

древний эпиграмматист, потому, что любовь дала розу богу молчания Гарпократу с целью скрыть блудодействия Венеры. Поэтому у древних во время увеселений над столом вешали розы в знак того, что все, что ни говорится, должно, как между друзьями, оставаться в тайне.

К числу *моральных* аллегорий я причисляю все обозначающие общечеловеческие отношения. Судьбу олицетворяла Лахезис, которая крутит веретено, сидя на комической маске, а перед ней стоит трагическая, что намекало на трагикомедию (*vermischten Spiele*) жизни. Преждевременная смерть изображалась в виде Авроры, уносящей ребенка на руках.

Посредством аллегорий, как и символов, живопись может возвыситься до области сверхчувственного. Оживление тела через вдыхание в него души есть, без сомнения, весьма отвлеченное понятие, которое все же сделано чувственным в аллегорически-поэтическом духе. Прометей из глины лепит человека, а Минерва держит над его головой бабочку как образ души, вмещающий все разнообразные представления, которые может пробудить метаморфоза этого существа.

Исторической аллегорией по преимуществу пользуются новые художники, например французские (Рубенс), для прославления деяний своих королей; так, возрождение города милостями князя изображалось на старых монетах в виде женской фигуры, которую мужчина поднимает с земли. Высокий стиль обнаружила картина Аристиды¹⁴⁰, изображавшая афинский народ во всей его самобытности: одновременно легкомысленным и серьезным, храбрым и трусливым, мудрым и недалеким, хотя приходится признать, что мы не в состоянии отчетливо представить себе эту картину.

Теперь следует поговорить еще о живописи *символической*. Здесь я ограничусь самым общим, ввиду того что об этом будет идти речь в отделе о пластическом искусстве. Символическая картина, предмет которой не только обозначает идею, но и *есть она сама*. Вам само собой ясно, что, таким образом, символическая картина целиком совпадает с так называемой исторической и тем самым представляет ее высшую потенцию.

Но здесь опять есть различия в зависимости от предметов живописи. Они могут либо составлять нечто *общечеловеческое* — то, что в жизни всегда повторяется и возобновляется, или же быть сведены всецело к духовным и интеллектуальным *идеям*. К последнему роду принадлежат «Парнас» и «Афинская школа» Рафаэля, изображающая символически всю философию. Но наиболее совершенное символическое изображение обуславливается неизменными и независимыми поэтическими образами определенной *мифологии*. Так, св. Магдалина не только обозначает раскаяние, но есть само живое раскаяние. Так, образ св. Цецилии, небесной покровительницы музыки, есть образ не аллегорический, но символический, поскольку он обладает существованием, независимым от своего значения, но вместе с тем не утрачивает и значения. Таков и образ Христа, коль скоро он наглядно представляет совершенно неповторимое тождество божественной и человеческой природы. Также Мадонна с младенцем есть образ символический. Символический образ предполагает предшествующую ему идею, которая делается символической благодаря тому, что она становится объективно-исторической, созерцаемой как нечто независимое. Как *идея* становится символической, получая *исторический* смысл, так и, обратно, историческое может стать символическим образом только благодаря тому, что оно связывается с идеей и становится выражением идеи; так мы приходим к истинному и высшему понятию *исторической картины*; под последней имеют обыкновение понимать вообще все то, что мы до сих пор обозначали как аллегорию и символ. Но нашей дефиниции само историческое есть только некоторый вид символического.

История, несомненно, есть самый значительный предмет живописи, ведь в ней в самих действиях постигается различие между богами и людьми, этими наиболее достойными предметами живописного изображения. Однако простое изображение некоторого действия самого по себе и для себя никогда не подняло бы живопись на ту высоту, которой в поэзии достигают трагедия или героический эпос. Каждая возможная

история есть сама по себе и для себя единичный факт, который, следовательно, возвышается до художественного изображения лишь благодаря тому, что он становится в то же время значащим и, насколько возможно, выражением идей, общезначимым. Аристотель говорит¹⁴¹, что Гомер охотнее брался за изображение невозможного, но правдоподобного, нежели за то, что имеет лишь характер возможного; с полным правом то же требование предъявляется к картине, т. е. ей надлежит подниматься над уровнем заурядно возможного и мерилom изображения брать более высокую и абсолютную возможность.

Мы сказали, что историческая живопись может быть изображением идей, т. е. живописью символической, отчасти посредством выражения, которое придается отдельным фигурам, отчасти же через то, как протекает изображаемое событие. Что касается первого, то [экспрессия], действующая лишь на одни чувства и не проникающая во внутреннюю сущность духа, удовлетворения не доставляет. Простая красота очертаний не дает полной значительности без глубокого фона, который с первого взгляда нельзя исчерпать до конца. Мы никогда не можем вполне насмотреться на строгую красоту, потому что остается чувство, что можно открыть в ней еще нечто более прекрасное и глубокое. Таковы красоты Рафаэля и древних мастеров, «не игривые и не прельщающие», как выражается Винкельман, «но стройные и преисполненные истинной и изначальной красоты». Такое очарование на все времена прославил Клеопатру, и даже в изображении головы Антония древние сумели вложить эту достойную серьезность.

Итак, существуют достоинство и высота выражения, которые дополняют красоту очертаний или даже, собственно, и делают ее действительно значительной. Умение облагородить обыкновенную природу требуется также и от портретиста, и он может этого достигнуть без ущерба сходству, т. е. не переставая быть подражателем. Идея — вот что неизменно и необходимо должно быть найдено, и, если она выражена на кар-

тине, она может придать даже портрету символический смысл своим высшим очарованием.

Что касается способа изображения самих *событий*, то *наивысшей* нормой — как всюду, так и здесь — будет то, что искусство должно изобразить нам формы высшего мира и предметов в таком виде, в каком они встречаются в этом высшем мире. Царство идей — это царство адекватных и ясных представлений, подобно тому как царство явлений — область несоразмерных, темных и сбивчивых представлений. В царстве явлений форма и материя, деятельность и бытие разделены. В царстве абсолютного они совпадают, высший покой есть высшая деятельность, и обратно. Все эти свойства должны вылиться в то, что стремится быть отображением абсолютного. Вряд ли мы сумели бы их охарактеризовать иначе, чем это уже давно сделал Винкельман, родоначальник всякой пауки об искусстве, взгляды которого еще и до наших дней остаются и всегда будут считаться наиболее выдающимися. Все адекватное и совершенное в наших представлениях выражается в предмете при посредстве того, что Винкельман называет *благородной простотой*, и спокойной мощи, которая для проявления себя как мощи не нуждается в уклонении от равновесия своего бытия — оттого, что Винкельман обозначил как спокойное величие ¹⁴². И здесь для нас образцом оказываются греки. Как морские глубины всегда остаются спокойными, хотя бы поверхность и пребывала в каком угодно быстром и бурном волнении, так и выражение фигур у греков обнаруживает при всяческих страстях спокойную и уравновешенную душу. Даже в выражении боли и телесного оцепенения мы видим, что душа побеждает и подобно божественному свету невозмутимой ясности разлита по образу. Такая душа выразилась в лице и во всем теле Лаокоона (ибо только в пластическом искусстве можно найти подходящие примеры высшего символического стиля). «Боль, — говорит Винкельман в своем превосходном описании этого произведения искусства ¹⁴³, — боль, которая видна во всех мускулах и сухожилиях тела и которую словно сам испытываешь при созерцании одного лишь болезненно втянутого

живота, не говоря уже о лице и других частях, это страдание все же не выдает себя неистовством в лице и во всей позе. Лаокоон не поднимает страшного вопля, как это приписал своему Лаокоону Вергилий; очертания его раскрытого рта этого не допускают — это лишь робкий и сдвленный вздох. Страдание тела и величие души распределены равномерно и как бы уравновешены всем строением фигуры. Лаокоон страдает, но он страдает подобно Софоклову Филоклету; его мука потрясает нас до глубины души, но мы хотели бы сами уметь так переносить муки, как этот великий муж». Этого описания достаточно, чтобы убедиться, что *такое* выражение души уже не может быть взято из опыта, что художник должен был иметь в самом себе эту идею, возвышающуюся над природой, чтобы запечатлеть ее в мраморе. Подобный же образ — Ниоба и ее дочери. Эти последние, в которых Диана мечет свои смертоносные стрелы, представлены в неопишваемом ужасе, ошеломленные, и самое оцепенение приводит здесь вновь к покою и высокому безразличию, всего более совместному с красотой и не искажающему ни единой черты фигуры и формы.

На основании всех этих наблюдений мы можем свести все требования, предъявляемые к картине символического стиля, к единственному — чтобы все было подчинено красоте, ибо последняя неизменно символична. Художник в области изобразительного искусства целиком связан в отношении изображаемых предметов с внешним обликом, ведь только его он может дать. Поэт, не рисуя внешнего облика, доступного созерцанию, не нанесет неизбежного ущерба красоте, допустив при изображении страсти чрезмерно бурные черты, но если ограниченный пределами внешнего созерцания мастер изобразительного искусства не введет себя в известные границы при выражении страстей, он неизбежно оскорбит красоту, и притом ваятель скорее, чем живописец, отчасти потому, что в распоряжении последнего находится много смягчающих средств светотени, отсутствующих у первого, отчасти же потому, что, с другой стороны, все пластическое заключает в себе большую мощь реальности. Необходимость огра-

ничить применительно к живописи те строгие требования, которые должны быть предъявлены пластическому искусству, проявляется, впрочем, уже в том, что она, будучи тоже только аллегорической, не перестает оставаться искусством и, смешавшись с видимостью, может связывать себя и с эмпирическим смелее, чем скульптура,— словом, сохраняет за собой более свободное поле деятельности.

При всех особенно бурных душевных движениях черты искажаются, так же как поза тела и все формы красоты. Покой есть состояние, свойственное красоте, как штиль — ничем не возмущенному морю. Только в состоянии покоя человеческий облик вообще и человеческое лицо могут быть зеркалом истины. И здесь красота указывает на единство и неразличимость как на свою истинную сущность.

Противоположность этому спокойному и большому стилю древние называли «парэнтюрсос»; он порождает низменный стиль, который довольствуется всего лишь неестественными положениями и действиями, вызывающей взвизченностью, резкими, подвижными и кричащими противоположностями. Основные художественные правила новейших теоретиков относительно композиции и того, что они называют использованием контрастов, заключаются в том, чтобы вызывать такую запутанность в изображении. Зато в произведениях этого стиля все в движении; среди них чувствуешь себя, по выражению Винкельмана, словно в обществе, где все хотят говорить одновременно.

Ранее всех других новых художников *Рафаэль* первым достиг этого спокойствия в величии и той высшей символичности в исторической живописи, которая свойственна ей как выражению идей. Только тому, кто воспитал свой дух в этом направлении, откроется высшая красота в спокойствии и величии главных персонажей его картин, а другим они могут показаться безжизненными. К этому роду относится его изображение Аттилы, где представлен момент, когда римский епископ склоняет этого завоевателя к отступлению. Все, что есть в указанной картине возвышенного, каковы папа, его свита и реющие в небесах апостолы

Петр и Павел, задумано в этом духе спокойствия. Папа представлен в тихой уверенности почтенного мужа, умиряющего мятеж одним своим присутствием. Апостолы без всякого бурного движения кажутся угрожающими и устрашающими. В Аттиле видно выражение страха, и покою, и тишине величественной части картины противостоят, с другой стороны, беспокойство и движение, где трубят в поход и все в смятении и замешательстве готовится к отступлению. Вообще что касается высоты замысла, то Рафаэль никак не превзойден; выше, рассматривая в отдельности все особые формы искусства, мы выделили по мастерству рисунка Микеланджело, по искусству светотени — Корреджо, по колориту — Тициана, относительно же Рафаэля мы должны заявить, что он одинаково владел всеми этими формами и потому воистину есть божественный жрец нового искусства. Сила духа Микеланджело непреодолимо и почти исключительно толкала его в рисунке к напряженному, сильному и страшному — только в таких предметах могла проявиться действительная глубина его искусства. Исключительное мастерство светотени Корреджо в отношении предметов ограничивалось нежными, мягкими и приятными предметами, в которых он нуждался, дабы они помогли развернуться искусству светотени и узаконили мягкость очертаний и вкрадчивость форм. Наконец, Тициан, как величайший мастер колорита, тем самым был ограничен сферой реальности и подражания. В душе Рафаэля все эти формы покоились в равновесии, соразмерности и согласии; и, поскольку он не был связан ни с одной [из этих форм] в особенности, дух его оставался свободным для более высокой инвенции, так же как для истинного познания античности в ее своеобразии: единственный из новых художников, он до известной степени достиг этого познания. Его плодовитость никогда не побуждала его переступать границу необходимого, и при всей мягкости его души все же остается непоколебленной строгость его духа. Он отбрасывает все лишнее, достигает наивысшего при помощи простейшего и через это дарует своим творениям столь объективную жизнь, что они предстают всецело самодовлеющими,

развившимися из самих себя и с необходимостью рождающими самих себя. Поэтому, хотя Рафаэль подымается над всем возможным в обыденной жизни, его творения все же правдоподобны; поэтому в их сверхъестественности все же присутствует предельная, переходящая в невидимость естественность, эта последняя примета искусства.

До сих пор шла речь об искусстве исторической живописи как таковом. Следует еще поговорить о *предметах* исторической живописи. — Здесь прежде всего возникает один вопрос, интересовавший не только дилетантов, но и знатоков: с помощью каких средств, находящихся в распоряжении самого искусства, можно в живописи изобразить предмет так, чтобы его можно было признать живописным? При этом вопросе предполагается, что основная проблема исторической картины заключается в действительном, *эмпирическом* сходстве с предметом. Однако это во всяком случае нельзя принять в качестве закона, ведь достаточно обобщить, и само требование окажется нелепым. Например, если бы на вышеназванной картине Рафаэля кто-нибудь в изображении римского епископа захотел усмотреть не только необходимые общие черты характера, но также определенное лицо, которое звали так-то или так-то, то он должен был бы признать самым целесообразным манеру старых живописцев, изображавших выходящие из рта своих фигур ленты с указанием их роли. Итак, требование понятности картины вплоть до ее эмпирической действительности должно всегда быть ограниченным, и символический смысл исторической картины неизбежно возвышается над этой точкой зрения. Высокая красота группы Лаокоона ничего не потеряла бы, если бы мы и не знали от Плиния и Вергилия об имени страдальца. Основное требование состоит в том, чтобы можно было самый предмет усвоить в полноте и в ясной форме. В случае если живопись символична по предмету своего изображения, она уже тем самым принадлежит известному кругу мифологических представлений, знакомство с которым повсеместно предполагается. Если по своему исходному замыслу это картина историческая, то в

распоряжение живописного изображения дается достаточно средств для характеристики эпохи и национальности. И вопрос здесь не в одном соблюдении особенностей покроя одежды, хотя в античных изображениях этим нельзя пренебрегать, поскольку это элемент красоты. Но и в изображениях более позднего времени помимо одежды нужно было отыскивать надлежащие способы для характеристики эпохи, например у обнаженных фигур или при costume, не характерном для того или иного времени. В «Сражении Константина Великого» Рафаэля знака креста совершенно достаточно и без всяких других признаков для разъяснения того, что представлено событие из истории христианства. Что касается тех предметов, которые не могут быть обозначены действительно художественными способами, можно наперед с уверенностью сказать, что они вообще не достойны художественного изображения. Если, например, художникам какого-нибудь современного государства предписано изображать по преимуществу благородные подвиги из отечественной истории, то это требование национального момента (= не-универсальности) столь же странно, как требование изобразить красками нравственную сторону подвигов, и к тому же придется изображать солдат в тех же прусских мундирах. Следует вспомнить то, что мы заметили в исследовании по мифологии: если у нас нет универсальной мифологии, то каждый художник может создать себе специальную мифологию из современного ему материала. Художник не должен включать никаких исторических событий, не входящих в тот круг исторических сведений, который можно назвать общезначимым; с этим условием он должен считаться из гораздо более высоких соображений, чем из простого опасения оказаться непонятым.

Однако к этим более общим условиям исторической картины должно присоединить еще особенное, а именно чтобы одно событие было обусловлено другим, необходимым для его понимания. Сначала можно усомниться в отношении того, не будет ли событие, заслуживающее художественного изображения, настолько весомым само по себе, что через настоящее будет скво-

зить во всяком случае ближайшее прошлое, в чем, например, никто не сможет сомневаться при созерцании группы Лаокоона. Кто чувствует себя к этому неспособным, тому можно было бы рекомендовать способ старых художников, изображавших на заднем плане моменты предшествующей истории и допускаявших воспроизведение героя такого события в многократном виде на одной и той же картине. Другой случай, когда изображаемое событие неизбежно отсылает к более отдаленным и для собственного осмысления нуждается в этих событиях. Мне и это кажется сомнительным, хотя, если бы действительно существовала такая реальная пужда, следовало бы обратиться к использованию приема, примененного в Профилях, т. е. дать цикл исторических изображений, ряд картин, фиксирующих различные моменты связной истории. Конечно, это нельзя понимать слишком строго, как делали некоторые, и требовать действительно абсолютной непрерывности, для которой и бесконечный ряд картин оказался бы недостаточным.

Решающий принцип всего этого исследования о понятности исторических картин есть, *без сомнения*, следующая: знание исторического окружения изображаемого события, согласно всем его одновременным и предшествовавшим условиям, способствует наслаждению от созерцания того или другого произведения искусства, хотя такого рода наслаждение стоит вне целей, преследуемых художником. Его произведение не должно основывать свою прелесть на внеположных [искусству] интересах. Ряд изображений из древних произведений искусства оказывался непонятым, их расшифровали впоследствии путем ученых изысканий; некоторые остаются непонятыми и до наших дней, и в связи с этим обстоятельством их истинно художественная красота ничего не теряет.

Было бы неправильно требовать, чтобы в самой картине давались указания к эмпирико-историческому ее пониманию и чтобы художник превращался для нас как бы в преподавателя истории, однако неправильно и обратное — считать, что картина не обязана доставлять эти сведения, и предполагать научные знания у

зрителя. Последнее ошибочно, во-первых, потому, что неизвестно, где пределы такой учености; во-вторых, потому, что здесь эмпирико-исторической осмысленности придается значение чего-то сущностного, а условием ее считается нечто случайное, какова научная осведомленность зрителя.

Картина должна удовлетворять лишь требованиям внутреннего порядка — быть верной истине и красоте, выразительной и полной смысла *для всех*, так что она во всяком случае может не считаться со случайными впечатлениями, связанными со знанием особых, эмпирических обстоятельств события, которое она изображает. Для искусства будет такой же ошибкой льстить учености, как и невежеству. Кто чувствует влечение к подлинному наслаждению искусством, не поступааясь этим высоким участием своей души в знакомом явлении, тот может сам осознать, как в историческом аспекте им воспринимается эта немая поэзия, которая неизменно и неизбежно остается либо аллегорической, либо символической. Его душа от этого сильнее приходит в движение, художественное же созерцание ничего не получает сверх того, чего оно в состоянии достигнуть и без всех этих знаний.

Мы следовали за живописью вплоть до предельных ее достижений историко-символического характера. Как все человеческое, доходи до предельной высоты в одном направлении, сейчас же начинает падать в другом, так и живопись не избежала этой участи. Вскоре после высших достижений в искусстве на родине его величайших памятников произошло самое необычайное вырождение вкуса, приведшее историческую живопись к низкому и пошлому — к так называемой бамбочиаде. Значителен здесь был нидерландец Питер Лаар, прозванный Бамбоччо¹⁴⁴; в начале XVII столетия он приехал в Рим и снискал большой успех своими пустячками, отличавшимися блестящим колоритом и смелостью кисти; эти произведения вскоре сделались выражением общего вкуса и стали пользоваться таким же благоволением великих мира сего, каким до того пользовалось подлинное искусство. Нужно признаться, что у первых бамбоччиантов не было недостатка в искусной обработ-

ке, и их противоположность серьезно-низменным нидерландским картинам заключалась в том, что бамбоччианты смотрели на себя как на пародию высокого искусства. Необходимое условие для тех, кто к своему искусству относится шутливо, — это обладание мастерством высокого качества. Ошибки тут были еще не такими значительными, как в настоящее время, когда бамбоччиады оказывают общее влияние в поэзии и других искусствах без какой бы то ни было силы, истины и мастерства. Истории этих духовных эпидемий взаимно разъясняют друг друга, хотя несомненно, что все низкопробное, обнаруживаемое нашей эпохой, так же отличается от аналогичных продуктов более ранней эпохи, как вся наша эпоха — от более ранней в отношении искусства вообще. Прежние художники по крайней мере достигали известного мастерства в этом низкопробном [жанре], современные же даже здесь ни в какой мере мастерства не обнаружили. — Низменность *Гогарта*.

Таким образом, мы проследили весь круг живописного изображения, как он от простого подражания мертвым предметам доходит до вершины и оттуда, в другом направлении, снова снижается до области обыденного.

Напомню кратко положения, касающиеся живописи. Последнее положение (дополнение к § 87) было таково: «Особенные формы единства, поскольку они вновь появляются в живописи, — это рисунок, светотень и колорит». Для истолкования приведенного положения необходимо только общее понятие этих трех единств. Рисунок достаточно характеризуется тем, что он был назван реальной формой живописи, светотень — всецело идеальной ее формой. Отсюда непосредственно вытекают все определения каждой из этих форм, равно как и взаимное их отношение. Что касается специально колорита, он есть то, что в полной мере приводит к неразличимости и совпадению видимость и истину, идеальное и реальное. Поэтому я присоединяю здесь лишь те тезисы, которые касаются предметов живописи.

§ 88. *Живопись должна представить свои предметы как формы вещей, какими они изначально даны в иде-*

альном единстве. — Музыка должна представить реальные формы, живопись — вещи, как они даны в чисто идеальном единстве, как таковом. Ведь она улавливает лишь чисто идеальную сторону предметов и совершенно отделяет ее от реальной стороны.

Дополнение 1. Итак, живопись преимущественно стремится к изображению идей с идеальной стороны. — Всякая идея, как и абсолютное, имеет две стороны — реальную и идеальную, или: она одновременно реальна и идеальна, но в реальном она проявляется как нечто иное — как бытие, а не как идея. Таким образом, живопись, поскольку она изображает предметы преимущественно с их идеальной стороны, необходимым образом стремится к изображению идей как таковых.

Дополнение 2. В общем живопись схематизирует, поскольку она, как правило, обозначает все предметы не непосредственно и не сами по себе, но лишь согласно их общей, идеальной стороне. Сосредоточенная в самой себе, или сама по себе, она опять-таки неизбежно аллегорична и символична.

Примечание. Схематизирующее начало составляет общий принцип новой религии. Отсюда преобладание живописи в новом мире. (Почему не пластика? — Мадонна Микеланджело = Юноне.)

§ 89. *Живопись целиком аллегорична в тех предметах, которые изображаются не ради них самих.* — Ведь то, что существует не ради самого себя, а ради чего-то иного, есть обозначение этого иного.

Примечание. Сюда относятся низшие жанры: натюрморт, изображения цветов и плодов, а также в целом и животных. Все эти жанры либо вообще не относятся к искусству, либо имеют аллегорическое значение. Что касается, в частности, произведений с изображением животных, то сама природа, порождая животных, до известной степени аллегорична, она намекает на нечто высшее — на человеческий образ; это несовершенные попытки продуцировать высшую целокупность. Даже свойства, которыми она действительно наделила животное, полностью в нем не обнаруживаются, но лишь намечены, и о них приходится догадываться. Но и известные свойства животного представляют собой

одностороннее проявление свойств всего земного, также и человека, поскольку эти характерные черты находят в человеке свое наиболее совершенное выражение.

§ 90. *Живопись исключительно схематична в пейзаже.* — Ведь в нем изображается не то, что имеет истинный облик и границы и тем самым безгранично; скорее наоборот, ограниченное здесь намечено через неограниченное и бесформенное; оформленное символизировано посредством формы, которая бесформенна. Отсюда схематизм.

§ 91. *Живопись в пределах своих границ достигает символического, поскольку изображаемый предмет не только обозначает идею, но есть она сама.*

§ 92. *Низшей ступенью символического оказывается ступень, удовлетворяющаяся таким символом, которым естественный предмет обладает сам по себе, как таковой, т. е. где происходит простое подражание.*

Дополнение. Поскольку из естественных предметов только облик человека имеет подлинно символическое значение, это относится к *портрету*.

§ 93. *Более высокая ступень символического та, где символический элемент природы становится условием более значительного символизма.* Положение самоочевидно.

§ 94. *Если символический элемент природы становится лишь аллегорией высшей идеи, то возникает аллегория высшего порядка.*

Заметьте себе при этом, что первая ступень символического постольку преодолевается, поскольку символическое становится условием или формой, а не предметом изображения. Аллегорическая картина в этом смысле оказывается низшей ступенью символического, именно поскольку она условием аллегории ставит человеческий облик во всей его красоте, а по своему высшему устремлению живопись аллегорична.

§ 95. *Живопись, безусловно, символична, если она выражает абсолютные идеи в особенном так, что и то и другое абсолютно совпадает.*

§ 96. *Дефиниция.* *Безусловно символическая живопись может вообще именоваться исторической, поскольку символическое, обозначая другое, одновременно есть*

само оно и, следовательно, имеет в себе независимое от идеи историческое существование.

§ 97. Та историческая живопись будет символически-исторической, где идея стоит на первом месте и символ изыскивается для изображения идеи.

Примеры: «Страшный суд» Микеланджело, «Афинская школа» и «Парнас» Рафаэля.

§ 98. Та живопись будет исторически-символической, где символ или история занимает первое место и история превращается в выражение идеи. — Такова историческая живопись в обыкновенном смысле.

§ 99. Символическое находит себе в картине место постольку, поскольку достигнуто выражение абсолютного.

§ 100. Поэтому первое требование к символической картине — адекватность идей, устранение хаотичности в конкретном, то, что Винкельман назвал высокой простотой.

(Заметьте себе, что здесь идет речь лишь о символической картине высокого стиля, но не о живописи вообще, взятой безоговорочно.)

§ 101. Из этого требования само собой вытекает, что бытие и деятельность составляют в предмете единство. — Ведь если через деятельность в предмете запутывается бытие, а через форму — сущность, то упраздняется адекватность представления. Итак, размеренная деятельность, не упраздняющая бытие и равновесие сущности. — «Спокойное величие» Винкельмана.

§ 102. Коль скоро красота есть само по себе или абсолютно символическое, то она есть высший закон живописного изображения.

§ 103. Живопись может изображать низменные вещи лишь постольку, поскольку они, составляя противоположность идеи, все же являются ее отражением и представляют собой символическое наизнанку. — Это положение распространяется и на все виды изображения в области изящного искусства вообще. Изящное искусство может обратиться к сфере низкого, лишь постольку оно и в ней достигает идеала и его совершенно переворачивает. Это переворачивание вообще есть сущность комического. В этом духе и у древних были

комические и низкие изображения. Здесь происходит то же, что и с общим созерцанием мира, соответственно которому можно сказать, что премудрость бога объективируется главным образом в глупости людей. Так, высшая мудрость и внутренняя красота художника могут отобразиться во вздорности или безобразии того, что он изображает, и только в этом смысле безобразное может стать предметом искусства, причем в этом изображении безобразное как бы перестает быть безобразным.

Я перехожу теперь к третьей форме изобразительного искусства и при конструировании последней буду следовать тому же методу, что и при конструировании предыдущих форм.

§ 104. *Лемма. Совершенное объединение или безразличие обоих единств, выраженное в реальном, составляет самую материю, взятую по существу.* — Согласно § 71, материя в качестве потенции есть реальное единство. Но поскольку она в свою очередь заключает в себе все единства, т. е. созерцаемая согласно своей сущности, она = неразличности = третьему единству.

Дополнение. Чтобы понять связь с предшествующим, замечу следующее: конструирование материи покоится на трех потенциях, но последние суть общие категории, так что как материя в отдельном, так и природа в целом покоятся на них же. В первой потенции материя неорганична и подчинена схеме прямой линии, во второй потенции она становится органической, в третьей она составляет выражение разума. Те же потенции снова возвращаются в отношении *целого* материи. Материя в целом опять неорганична и органична, и только в третьей потенции — в человеческом организме — она становится выражением разума. Применив это к рассматриваемому случаю, можно сказать, что музыка — неорганическое искусство, живопись — органическое, ибо она на высшей ступени выражает тождество материи и света. Лишь в третьей форме искусства она становится абсолютным выражением разума.

И вот мы утверждаем: «Совершенная неразличимость обоих единств, выраженная в реальном, составляет материю, созерцаемую согласно своей *сущности*». Ведь *сущность* материи есть разум, непосредственное

выражение которого в веществе есть организм, подобно тому как организм в качестве сущности неорганической материи в ней символизируется. Первая потенция есть голое *неорганическое*, прямолинейное, сцепление. Поэтому для искусства первой потенции, пользующегося для изображения лишь первой потенцией, сцепление воплощается в звуке. Вторая потенция коренится в равенстве света и тела на различных ступенях (*органическое*). Наконец, третья потенция составляет *сущность, по-себе-бытие* первой и второй потенций; ибо поскольку различные потенции отличаются друг от друга только тем, что в первой из них проявляется целое, но в подчинении конечному, а во второй проявляется целое, но в подчинении бесконечности или тождеству, то, таким образом, во всех потенциях *сущность* или *по-себе-бытие* — одно и то же.

§ 105. *Та форма искусства, для которой становится телом неразличимость обоих единств или сущность материи, есть пластика в наиболее общем смысле слова.* — Ибо пластика выявляет свои идеи посредством реальных телесных предметов, тогда как музыка изображает в материи лишь неорганическую сторону (форму, акциденцию), а живопись — чисто органическое как таковое, сущность, чисто идеальную сторону предмета. Пластика представляет в реальной форме одновременно и сущность, и идеальную сторону вещей, следовательно, вообще высшую неразличимость сущности и формы.

Дополнение 1. Пластика как искусство непосредственно подчинена *третьему измерению*.

Дополнение 2. Если музыка в целом есть искусство рефлексии или самосознания, а живопись — подчинения или ощущения, то пластика есть по преимуществу выражение разума или созерцания.

Дополнение 3. Соотношение трех основных форм искусства я могу выразить еще и таким образом. Музыка изображает сущность в ее форме, следовательно, она, так сказать, берет чистую форму, акциденцию вещей как их субстанцию и при помощи ее творит. Живопись, напротив, форму изображает в сущности и, поскольку идеальное также есть сущность, намечает прообразы

вещей сущности. Первое искусство построено на количественном, второе — на качественном. Пластика же со своей стороны представляет субстанцию и акциденцию, причину и следствие, возможность и действительность в их единстве. Она, таким образом, выражает формы отношения (количество и качество как совпадающие).

Дополнение 4. Пластика по существу своему символична. Это непосредственно следует из того, что она не изображает только форму (в этом случае она была бы схематичной), не изображает она также только сущность, или идеальное (в этом случае она была бы аллегоричной), но она изображает и то и другое в безразличии; ни реальное тут не означает идеального, ни идеальное — реального, но и то и другое абсолютно едины.

§ 106. *Пластика сама по себе включает в себя все прочие формы искусства как особенные, или: она в свою очередь есть в себе самой и в обособившихся формах музыка, живопись и пластика.*

Это явствует из того, что пластика представляет по себе-бытие всех остальных форм искусства — то, из чего другие формы вытекают как особенные формы. Музыка и живопись в отдельности также заключают в себе снова все единства. Так, в музыке ритм есть музыка, гармония есть живопись, мелодия — пластическая часть, однако музыка включает в себя эти формы не как обособленные художественные формы, но как свои собственные единства. Точно так же и живопись. Но я утверждаю, что в пластике, как целокупности всех форм изобразительного искусства, эти формы снова выступают также и обособленными друг от друга.

Объяснение. Мы указали, что музыка принимает в качестве формы чистое облечение единства в множество, как таковое. Но как раз единство опять-таки есть потенция материи, созерцаемой согласно своей сущности; таким образом, она может быть выражена телесно. Музыка выявляет это единство не в телесной форме, но как акт и постольку идеально. Но в соответствии с тем, как это самое единство выявлено также в материи реально — в разнообразных телах, оно может и должно и в пластике быть выражено телесно: не только лишь че-

рез форму, но вместе с тем и через сущность именно потому, что сущность и форма совместно составляют тело. Это же самое можно обнаружить и в живописи. И она воспринимает идеальное единство лишь как потенцию и тем самым как форму. Однако эта форма должна быть выражена реально, т. е. телесно, и посредством пластики.

Наперед скажу, что три формы искусства — музыка, живопись и пластика, снова выступая в пластике как обособленные формы, дают архитектуру, барельеф и пластику в узком смысле, т. е. поскольку она изображает округлые фигуры со всех их сторон. Теперь я дам конструирования этих трех форм, согласно намеченному порядку.

§ 107. *Неорганическая форма искусства или музыка в пластике дает архитектуру.* — Доказательство основывается на ряде посредствующих положений, а именно:

То, что архитектура вообще есть некоторый род пластики, самоочевидно, коль скоро она выявляет свои предметы посредством телесных вещей. То, что она при этом есть музыка в пластике¹⁴⁵, явствует из следующего. Вообще говоря, в пластике должна наличествовать такая форма искусства, через которую она стремилась бы обратно к неорганическому. Но ввиду того что пластика органична по своей внутренней сущности, это обратное стремление не сможет произойти ни по какому другому основанию или закону, кроме того, по которому и организм в природе возвращается опять к порождению неорганического. Однако организм возвращается к неорганическому только в продуктах художественного инстинкта животных (положение, доказанное в натурфилософии и здесь взятое лишь как лемма). Таким образом, неорганическая форма в пределах пластики может выявиться лишь в согласии с законом и основанием художественных инстинктов.

Теперь мы должны установить следующее.

В натурфилософии доказано, что так называемый художественный инстинкт животных не представляет собой ничего другого, как определенное направление или модификацию всеобщего влечения к развитию (*Bildungstrieb*); и главное доказательство, которое я могу

привести здесь, есть то, что художественный инстинкт у большинства видов выступает в качестве эквивалента полового инстинкта. Таковы бесполое пчелы, которые вонне продуцируют неорганические массы своих сот. У других видов животных явления художественного инстинкта сопровождают явления метаморфозы или полового развития, так что вместе с развитым полом исчезает и художественный инстинкт. У других видов проявление художественного инстинкта предшествует времени спаривания.— Уже предшествующие наблюдения заставляют нас признать известное тождество в явлениях художественного инстинкта между продуктом и продуцирующим. Пчела продуцирует из себя самой материал для своей постройки, паук и шелковичный червь из себя самих вытягивают нити собственной паутины. Если углубиться еще дальше, то художественный инстинкт целиком сводится к неорганическим отложениям вонне, которые остаются в сцеплении с продуцирующим их животным. Такова продукция полипов, живущих в кораллах, раковины моллюсков и устриц, таковы даже окаменевшие и затвердевшие покровы некоторых насекомых, например рака, которому отказано в художественном инстинкте, поскольку его инстинкт всецело сводится к выращиванию этих покровов. Тождество между порождающим и порожденным обнаруживается здесь до такой степени, что мы, согласно утверждению Стеффенса ¹⁴⁶, можем рассматривать эти продукты как вышедшие наружу скелеты низших пород животных. Лишь на более высоких ступенях развития природе удастся ввести внутрь эту неорганическую массу и подчинить ее законам организма. Там, где до известной степени это достигается, например, у птиц, у которых, впрочем, костная система построена еще крайне несовершенно, неорганическая масса не выявляется уже больше как нечто непосредственно совпадающее с порождающим, но все же в целом она не перестает быть связанной с ним. Художественный инстинкт свободнее проявляется в постройке птицами гнезд: здесь наблюдается видимость выбора и продукция носит печать более высокой внутренней жизни.

Еще дальше заходит эта кажущаяся свобода в создании независимого от самой органической сущности, хотя и принадлежащего ей продукта, каковы постройки бобра.

Если мы сопоставим все факты, то получим самоочевидный закон, по которому органическое повсюду порождает неорганическое лишь в тождестве или в связи с самим собой. Сопоставим это с более высоким фактом — порождением неорганического путем искусства у людей: *неорганическое, поскольку оно само по себе не может иметь символического значения, должно его получить в творчестве — через искусство людей, через связь с человеком и путем отождествления с ним*, а так как эта связь и возможное отождествление при внутренней законченности человеческой природы не может быть непосредственной телесной связью, но только опосредованной, связью через понятие, то по этим причинам пластика, поскольку она творит в сфере неорганического, должна породить нечто внешнее, имеющее отношение к человеку и его потребностям и все же от него независимое и прекрасное само по себе, а так как это может осуществиться лишь в архитектуре, то и явствует, что пластика поэтому должна стать архитектурой.

Различные замечания.

1. Что архитектура = музыке, следует прежде всего из общего понятия неорганического. Ведь музыка есть вообще неорганическая форма искусства.

2. Каким образом искусство, связанное с человеческими нуждами и служащее внеположной ему цели, может быть причислено к изящным искусствам, — вот вопрос, который естественно напрашивается при данном конструировании архитектуры. Изящное искусство абсолютно в себе самом, следовательно, чуждается внешней цели и не есть предмет нужды. На этом основании многие действительно исключали архитектуру. Последующее должно разрешить это мнимое противоречие. Что искусство как изящное искусство не может быть подчинено никакой цели, есть аксиома для правильного понимания; и в той мере, в какой оно действительно подчинено [цели], оно действительно не будет изящным искусством. Например, если бы архитектура

ставила своей целью лишь нужду и пользу, она не была бы изящным искусством. Но для архитектуры как изящного искусства польза и связь с потребностью есть лишь условие, а не принцип. Каждый вид искусства связан с определенной формой проявления, более или менее независимо от него существующей; и только то обстоятельство, что искусство накладывает на эту форму печать и образ красоты, возвышает его до изящного искусства. Что касается архитектуры, *целесообразность* для нее — *форма* проявления, но не сущность; и в той мере, в какой архитектура составляет из формы и сущности нечто единое, причем делает эту связанную с пользой форму вместе с тем формой красоты, она возвышается до изящного искусства. Всякая красота вообще есть неразличимость сущности и формы — изображение абсолютного в особенном. — Как раз особенное, форма, оказывается связанной с потребностью. Однако если искусство вкладывает в эту форму выражение абсолютной сущности, то центр тяжести переносится на самое эту неразличимость формы и самой сущности, но никоим образом не на форму *самое для себя*, и тогда особенное отношение или особенная связь этой формы с пользой и потребностями совершенно отпадает, поскольку она вообще рассматривается лишь в тождестве с сущностью. Таким образом, архитектура как изящное искусство оказывается вне связи с потребностями, это лишь форма (как и в каком отношении; должно быть подробнее рассмотрено в дальнейшем); а форма здесь берется уже не сама по себе, но в ее неразличимости с сущностью.

Еще несколько *замечаний* для разъяснения этого положения:

а) Внешние условия и ограничения никогда не устраняют и не делают невозможным изящное искусство. Пример: фресковая живопись, где предопределено пространство не только определенной величины, но и формы.

б) Есть виды архитектуры, где соображения нужды и полезности целиком отпадают, где творения сами суть выражение независимых от полезности и абсолютных идей и даже символичны, как то происходит в храмовых

пространствах (храм Весты как подобие небесного свода).

с) С соображениями пользы в архитектуре связан, собственно, интерьер здания, однако к нему и требование красоты соответственно предъявляется гораздо более случайным образом по сравнению с внешней стороной здания.

Дополнение. Архитектура необходимым образом строит с помощью арифметических пропорций или, так как она есть музыка в *пространстве*, пропорций геометрических. Доказательство — в дальнейшем.

1. Мы уже ранее доказали, что в природе, науке и искусстве на их различных ступенях прослеживается путь от схематического к аллегории и от нее к символическому. Первоначальный схематизм заключен в числе, где оформленное, особенное символизируется через форму или через само всеобщее. Потому то, что принадлежит области схематизма, подчинено в природе и искусстве арифметическим определениям; итак, архитектура, как музыка в пластике, следует необходимо арифметическим отношениям; поскольку же она есть музыка в пространстве, как бы застывшая музыка, эти отношения оказываются также и геометрическими отношениями.

2. В более низких сферах искусства, равно как и природы, царят арифметические и геометрические отношения. Точно так же и живопись еще всецело подчинена им в области линейной перспективы. На более высоких ступенях как природы, так и искусства, где искусство становится подлинно символическим, оно отбрасывает эти границы простой конечной закономерности; на первый план выступает более высокая закономерность, которая иррациональна для рассудка, может быть постигнута и понята только разумом; таково, например, знание высших соотношений, которые постигает лишь философия, эта символическая наука среди трех основных наук; в природе такова красота формы, постигаемая лишь способностью воображения. Природе здесь недостаточно одного выражения простой конечной закономерности, она становится образом абсолютного тождества, хаосом в абсолютном; все геометрически

правильное исчезает, и выступает закономерность более высокого порядка. В искусстве то же происходит в пластике в собственном смысле; она, будучи более всего независимой от геометрических соотношений, с полной свободой изображает соотношения, присущие красоте, как таковой, и только их припимает во внимание. Поскольку же архитектура есть не что иное, как возвращение пластики в сферу неорганического, то также и в ней геометрическая правильность должна еще раз предъявить свои права, и от нее архитектура освобождается лишь на более высоких ступенях своего развития.

Только что доказанное положение приводит нас лишь к усмотрению зависимости архитектуры от геометрической правильности. Тем самым мы берем архитектуру лишь с ее природной стороны, но еще не как независимое и самостоятельное искусство.

Только становясь выражением *идей*, образом универсума и абсолютного, архитектура может оказаться свободным и изящным искусством. Но реальным образом абсолютного и тем самым непосредственным выражением идей может быть, согласно § 62, лишь органический облик в его завершенном виде. — Правда, музыка, которой среди форм пластики соответствует архитектура, не занимается изображением внешнего облика ввиду того, что она изображает универсум под формами изначального и чистейшего движения в обособлении от материи. Но архитектура есть форма пластики, и если это музыка, то музыка *конкретная*. Она может изображать универсум не только через форму, но одновременно и в ее сущности, и в ее форме.

Органический образ имеет непосредственное отношение к разуму ввиду того, что он есть его ближайшее явление и, собственно, тот же разум, но созерцаемый реально. К неорганическому разум имеет лишь косвенное отношение, именно через организм, составляющий его непосредственную плоть. Таким образом, первая связь архитектуры с разумом никогда не имеет непосредственного характера, и так как она может быть выявлена лишь через понятие организма, то это вообще связь через *понятие*. Но коль скоро архитектура долж-

на быть абсолютным искусством, необходимо, чтобы она и сама по себе, без опосредования составляла тождество с разумом. Это происходит не потому, что в материи выражается лишь понятие цели *вообще*. Ведь и при самом совершенном выражении понятие цели не переходит в объект, как оно и *приходит* не из объекта. Понятие цели не есть непосредственное понятие самого объекта, но понятие чего-то иного, внеположного ему. Напротив, в организме понятие целиком переходит в объект, так что субъективное и объективное, бесконечное и конечное в нем действительно совпадают, и потому организм в себе и по себе оказывается отображением разума. Если бы архитектура могла стать изящным искусством *непосредственно* путем выражения понятия цели, то было бы непонятным, почему этой возможности нет и у прочих искусств, почему наряду с архитекторами не могли бы, например, существовать и художники одежды. Таким образом, должно быть более внутреннее тождество, видимым образом исходящее из самого объекта, подлинное слияние с понятием, и лишь оно превращает архитектуру в изящное искусство. В чисто ремесленном изделии эта связь всегда лишь субъективна. (Здесь окончательный ответ на первый вопрос.)

Несомненно, в чувстве такого взаимоотношения коренится общераспространенный взгляд на архитектуру. В самом деле, пока архитектура идет навстречу лишь голой потребности и всего лишь полезна, она и есть *только* это и не может одновременно быть изящным искусством. Она станет им только тогда, когда делается независимой от такого исключительного служения пользе; и коль скоро она не может стать абсолютно независимой, ибо в конечном счете всегда опять-таки соприкасается с пользой, она станет изящным искусством только в том случае, если вместе с тем окажется независимой *от самой себя*, как бы *потенцией* и свободной имитацией *себя самой*. Тогда, достигнув вместе с видимостью также реальности и пользы, но без того, чтобы иметь их в виду как пользу и реальность, архитектура становится свободным и независимым искусством; созидая предмет из объекта, связанного с целью, т. е. из самого понятия цели вместе с объектом,

архитектура в качестве искусства более высокого порядка добивается объективного тождества субъективности и объективности, понятия и вещи, т. е. чего-то, что *само по себе* обладает реальностью.

Обычное представление об искусстве архитектуры как о неизменном подражании и о строительном искусстве как удовлетворении нужды выводится обыкновенно не так, как мы разъяснили выше, тем не менее это разъяснение должно быть основой архитектуры, если вообще требуется ее обоснование.

В дальнейшем я детализирую этот взгляд; в настоящий момент достаточно было ознакомиться с ним в общих чертах. Коротко говоря, все по видимости свободные формы архитектуры, за которыми никто не станет отрицать подлинной красоты, согласно этому взгляду, оказываются формами более грубого строительного искусства, в особенности строительства из дерева, как наиболее простого и требующего минимальной обработки материала; так, колонны в изящной архитектуре воспроизводят стволы деревьев, которые ставились на земле для поддержки крыш первых жилищ. При своем возникновении такая форма была связана с потребностью; после этого, так как ей стали подражать через свободное искусство и отделку, она возвысилась до художественной формы. Говорят, что триглифы дорического ордера первоначально представляли собой выступающие концы поперечных балок, позднее сохранилась лишь видимость этого без соответствующей реальности; таким образом, эта форма также стала свободной художественной формой.

Сказанного достаточно, чтобы понять в общем данную точку зрения.

То, что в этом воззрении есть верного, сразу бросается в глаза, а именно: архитектура как изящное искусство должна быть потенцией самой себя как искусства потребности, иначе говоря, чтобы быть независимым искусством, она должна взять самое себя в качестве своей формы и своего тела. Как раз об этом мы и говорили. Но каким образом форма, в которой строительное искусство нуждалось с точки зрения ремесла, могла бы непосредственно путем свободного

подражания или пародии — *путем* этого перехода от реального к идеальному — стать сама по себе прекрасной формой? Ответ на этот вопрос нужно искать гораздо глубже, ибо, конечно, невозможно утверждение, будто всякая обусловленная житейской нуждой форма может превратиться в изящную форму единственно потому, что ей подражают, там, где этой нужды нет. Точно так же совершенно невозможно вывести все формы изящной архитектуры из этого простого подражания. Итак, здесь нужен более высокий принцип, который мы теперь должны обосновать. Поэтому я предпосылаю следующие положения.

§ 108. *Архитектура, чтобы быть изящным искусством, должна представить заключающуюся в ней целесообразность как объективную целесообразность, т. е. как объективное тождество понятия и вещи, субъективного и объективного.*

Доказательство. Ведь, согласно § 19, искусство вообще есть только объективное или реальное изображение тождества общего и особенного, субъективного и объективного, притом так, чтобы они в самом предмете были явлены как совпадающие.

§ 109. *Лемма. Объективная целесообразность, или объективное тождество субъективного и объективного, изначально, т. е. вне искусства, дана лишь в организме.* Явствует из доказанного ранее (§ 17).

§ 110. *Архитектура как изящное искусство должны представить организм в качестве сущности неорганического и потому изображать органические формы как преформированные в неорганическом.* — Это и есть тот более высокий принцип, исходя из которого следует оценивать формы архитектуры. Первую часть тезиса надо доказывать так: архитектура, согласно § 107, есть неорганическая форма пластики. Но пластика, согласно второму дополнению к § 105, есть выражение разума как сущности материи. Непосредственный реальный образ разума, как уже было доказано в § 18, выражается в организме. Таким образом, неорганическое не может иметь непосредственного и абсолютного отношения к разуму, т. е. *такого* отношения, которое основывалось бы не на связи с понятием цели, но на непосредствен-

ном тождестве с самим разумом; возможно лишь, чтобы как разум раскрывается в организме в качестве сущности, в качестве внутренней сути его, так и организм раскрывался бы в неорганическом в качестве сущности или основы неорганического. Таким образом, и архитектура не может быть пластикой, т. е. непосредственным выражением разума как абсолютной неразличимости субъективного и объективного, без того, чтобы не изображать организма как сущность, как по-себе-бытие неорганического.

Вторая часть положения вытекает из доказательства первого положения. Коль скоро архитектура, будучи неорганической формой искусства, не должна переступать границ неорганического, она может изображать организм в виде сущности неорганического, только изображая его, как заключающийся в этой сущности, а поэтому и органические формы — как преформированные в неорганическом.

Дальнейшее объяснение того, каким образом архитектура выполняет это требование, будет вытекать из последующего.

Дополнение. То же самое может быть выражено и так: *архитектура как изящное искусство должна представлять неорганическое в качестве аллегорий органического.* — Ведь архитектура должна представить неорганическое как сущность органического, но все же в неорганическом, т. е. таким образом, что неорганическое не будет органическим само по себе, но будет только обозначать это органическое. В этом и заключается природа аллегории.

§ 111. *Архитектура, чтобы быть изящным искусством, должна быть потенцией или имитацией самой себя как полезного искусства.*

Доказательство. Ведь в своем последнем основании архитектура остается подчиненной целесообразности, поскольку неорганическое, как таковое, может быть лишь в опосредованном отношении к разуму, т. е. никоим образом не может иметь символического значения. Таким образом, чтобы, с одной стороны, считаться с необходимостью, с другой же — над ней возвыситься и превратить субъективную целесообразность в объек-

тивную, архитектура должна сделаться объектом самой себя, должна самой себе подражать.

Примечание. Само собой разумеется, что подражание осуществляется лишь постольку, поскольку через него действительно полагается целесообразность в самом объекте.

Можно привести также и другое *доказательство*. Архитектура (§ 110) должна выражать организм как *идею* и сущность неорганического. Согласно *дополнению*, это значит: она должна обозначить органическое через неорганическое, сделать последнее аллегорией первого, но не самим органическим. Таким образом, с одной стороны, архитектура требует *объективного* тождества понятия и вещи, но, с другой стороны, не *абсолютного*, не такого, какое присутствует в самом органическом существе (ибо иначе она была бы скульптурой). Поскольку архитектура лишь подражает самой себе как искусству механическому, формы этого последнего становятся формами архитектуры как искусства необходимости, ведь эти формы суть как бы природные объекты, которые уже имеются налицо независимо от искусства, как такового; и, так как они предназначаются для определенной цели, они выражают объективное тождество понятия и вещи, имеющее благодаря объективности сходство с тождеством органического продукта природы, но, с другой стороны, поскольку это тождество все же первоначально не было *абсолютным* (но было лишь получено посредством механического искусства), они суть лишь намек на органическое, его аллегория.

Итак, если архитектура подражает самой себе как механическому искусству, она *именно тем*, что удовлетворяет требованиям необходимости, выполняет требования искусства. Она независима от потребностей пользы и одновременно все же удовлетворяет их и достигает таким образом совершенного синтеза своей формы, или своего особенного (закрывающегося в том, что архитектура есть искусство, непосредственно связанное с целью), и общего, или абсолютного, в искусстве, сводящегося к *объективному тождеству* субъективного и объективного; итак, она выполняет требова-

ние, которое мы в самом начале (§107, прим. 2) ей поставили.

Дополнение. Сами по себе прекрасны все те формы архитектуры, в которых находит свое выражение аллегория органического через неорганическое, при этом безразлично, порождаются ли они подражанием формам этого искусства как искусства необходимости или же путем свободного творчества.

Это положение можно принять за всеобщий принцип конструирования и оценки всех архитектурных форм. С одной стороны, оно ограничивает принцип, согласно которому архитектура есть пародия механического строительного искусства, тем условием, чтобы его формы через это объективирование стали аллегорией органического; с другой стороны, оно позволяет этому искусству свободно выходить за пределы этого подражания, вследствие чего архитектура выполняет только общее требование — выявление органического, поскольку оно преформировано в неорганическом.

При этом вообще можно еще заметить, что искусство в состоянии подражать неорганическому и в других отношениях лишь в приведенной связи с органическим. Немаловажную часть пластического искусства представляет собой искусство *драпировки* и одевания, а это искусство можно рассматривать как совершеннейшую и прекрасную архитектонику. Но изображать пластически одежду ради ее самой не могло бы быть задачей для искусства. Архитектура представляет собой одну из прекраснейших частей искусства лишь как аллегория органического, намечающая высшие формы органического тела.

§ 112. *Архитектура имеет своим образцом по преимуществу растительный организм*¹⁴⁷. — Ибо, согласно дополнению к § 110, архитектура есть аллегория органического, поскольку органическое есть тождество общего и особенного. Но организм *κατ' ἐξοχήν* есть организм животного и в последнем счете — человеческий организм; растительный организм относится к нему лишь как аллегория. В соответствии с этим архитектура по преимуществу строится по образцу растительного организма.

Примечание. Понять растение как аллегория животного мира можно лучше всего из того, что в нем господствует особенное, а общее, таким образом, предвосхищается через особенное. (Величайшее сходство между человеческим организмом и организмом растения.)

Объяснение. Проследить близкое родство архитектуры с растительным миром можно уже с самой низкой ступени самого грубого искусства, где архитектура обнаруживает как бы лишь инстинктивную склонность к этому первообразу. Так называемое *готическое* строительное искусство являет нам этот инстинкт еще в совершенно грубом виде, причем в нем растительный мир оказывается образцом в не преображенном через искусство состоянии. Достаточно одного взгляда на подлинное произведение готической архитектуры, чтобы усмотреть во всех ее формах в неизменном виде формы растений. Что касается их основного отличия — узкого основания по сравнению с объемом и высотой, то мы должны представить себе готическое здание, например башню-собор в Страсбурге и другие, в виде огромного дерева, которое из сравнительно узкого ствола распускает громадной величины крону, распространяющую свои сучья и ветви во все стороны ввысь. Множество более мелких зданий, прилаженных к главному стволу, каковы боковые башенки и т. д., благодаря которым здание простирается во все стороны в ширину, представляют собой лишь воспроизведение этих сучьев и ветвей дерева, разросшегося как бы в целый город; еще более непосредственно связана с этим первообразом повсюду прилаженная и пагроможденная листва. Боковые пристройки, которые примыкают к настоящим готическим зданиям ближе у земли, вроде боковых капелл в церквях соответствуют корню, который это большое дерево распускает внизу кругом себя. Все особенности готической архитектуры характеризуют эту связь, например так называемые крытые галереи в монастырях изображают ряд деревьев, ветви которых наверху наклонены друг к другу и переплелись друг с другом, образуя таким образом свод.

О истории готического зодчества я лишь замечу, что очевидное заблуждение видеть в готах родоначальников названного стиля, получившего от них свое имя, и утверждать, что они принесли эту форму архитектуры в Италию. Готы, как всецело воинственный народ, не привели с собой в Италию ни архитекторов, ни каких-либо других мастеров, и когда они там обосновались, они использовали местных мастеров. Но у последних вкус уже клонился к упадку, и готы стремились даже воспрепятствовать этому тем, что их короли явно поощряли таланты и покровительствовали художественным занятиям. Распространенный в настоящее время взгляд таков, что привезли эту архитектуру на запад сарацины, и притом прежде всего в Испанию, откуда она и распространилась по Европе. Между прочим, ссылаются на то, что эта архитектура связана с очень жарким климатом, где необходимо было искать тень и прохладу. Однако этот довод можно было бы перевернуть и считать готическую архитектуру гораздо более близкой нам. Тацит говорит о древних германцах, что они не имели храмов, но молились богам под открытым небом, под деревьями¹⁴⁸ (Германия в древнейшие времена была сплошь покрыта лесами); в связи с этим можно предполагать, что при первых шагах цивилизации германцы подражали в строениях, прежде всего в храмах, старому прообразу своих лесов; таким образом, готическое зодчество было в Германии искони туземным, а оттуда распространилось главным образом по Голландии и Англии; в Англии, например, в этом стиле построен Виндзорский дворец, там же находятся чистейшие образцы этой архитектуры, тогда как в других местах, например в Италии, она существовала только в смешении с новыми итальянскими архитектурными формами. Таковы различные возможности, окончательный суд о которых принадлежит исторической науке. Это решение, думается мне, действительно может быть найдено, ибо истоки готической архитектуры лежат еще глубже. Весьма примечательно и бросается в глаза сходство, которое обнаруживается между индийским и готическим зодчеством. Несомненно, это замечание не может пройти мимо внимания того, кто ви-

дел рисунки Ходжеса, изображающие индийские пейзажи и здания. Архитектура храмов и пагод совершенно готического стиля; даже обыкновенные здания не обходятся без стрелок и остроконечных башенок. Листва как архитектурное украшение, несомненно, восточного происхождения. Расточительность восточного вкуса, который всюду избегает границ и стремится к безграничному, несомненно, проглядывает сквозь готическое зодчество, причем индийская архитектура превосходит последнее своей колоссальностью; каждое ее здание, взятое в отдельности, по своему охвату соответствует большому городу, то же усматривается и в исполинской растительности на земле. Ответ на вопрос, каким же образом этот исконный индийский стиль распространился впоследствии по Европе, я должен представить историкам.

В ином направлении нашел свое выражение вкус к грандиозности в зодчестве Египта. Вечно неизменный вид неба, однообразные движения природы влекли этот народ к твердому, неизменному; дух, увековеченный в их пирамидах, равно как и во всем другом, что они нам оставили,— этот направленный на неизменное дух никогда не позволял египтянам строить иначе как с помощью камня. Отсюда кубическая форма всех их построек; поэтому у них не мог образоваться более легкий и округлый стиль, прообраз которого архитектура заимствовала у деревьев и у стволов деревьев, употребленных в первых деревянных постройках.

Переходим к более высокому подражанию растительным формам в более благородной архитектуре.

Готическое зодчество всецело натуралистично, грубо, это простое непосредственное подражание природе, в котором ничто не говорит о преднамеренном свободном искусстве. Первая, еще не отделанная дорическая колонна, представляющая собой отесанный ствол, уже возводит меня в сферу искусства, ибо я вижу в ней, как свободное искусство подражает механической обработке, следовательно, возвышается над пользой и необходимостью, направляясь на прекрасное и значительное. Указанное происхождение дорической колонны и переворот в стиле, подражающем грубой природе,

находят свое выражение в форме колонны. Готический стиль, изображая дерево в неотделанном виде, должен суживать базу и расширять верхнюю часть. Дорическая колонна подобно отесанному стволу шире книзу и суживается постепенно кверху. Растение здесь уже берется в виде аллегии животного царства, а именно поскольку в нем упразднен грубый сколок с природы и этим указано, что растение существует не ради себя самого, но для обозначения чего-то другого. Искусство здесь более совершенным образом выражает природу и как бы исправляет ее. Оно устраняет все излишнее и имеющее лишь индивидуальное значение и оставляет то, что имеет осмысленный характер. Дерево отчасти ради себя самого и в себе самом становится аллегорией органического, стоящего на более высокой ступени: подобно последнему, дерево начинает отграничиваться сверху и снизу посредством капители и базы, отчасти дерево превращается в такую аллегию, будучи связано с целым, обозначая колонну органического целого, и благодаря этому целое начинает возноситься над землей в эфирную высь. Как в природе растение есть лишь пролог и как бы почва для более высокого развития в животном царстве, так оно проявляет себя и здесь: колонна — это опора, как бы ступень, ведущая вверх, к более высокому образованию, которое еще более совершенным образом предвещает формы животной организации; только у своей вершины, там, где колонна соприкасается с более высокими образованиями и как бы переходит в них, ей дозволено показать свою собственную роскошь и обвиться листьями как в коринфской колонне; эти вьющиеся листья, неся на себе более высокое образование, своей легкостью и нежностью свидетельствуют о более высокой природе последнего и как бы заставляют нас забывать, что оно подчиняется законам тяготения.

Теперь мы подошли к тому, чтобы еще точнее показать аллегию более высоко развитого органического в отдельных формах архитектуры.

§ 113. *Аллегория более высоко развитого органического заключается частью в симметрии целого, частью в завершении единичного и целого сверху и снизу, в*

связи с чем оно становится замкнутым в себе миром.— При рассмотрении живописи уже было отмечено, что природа там, где она достигает наивысшей неразличимости и целокупности, т. е. в организме и преимущественно в теле животного, принимает двойную полярность — восточную и западную¹⁴⁹ (по вертикали выступает различимость, *реальная* полярность, по горизонтали — только идеальная). Поэтому природа порождает парными наиболее важные органы, т. е. те, в которых она наиболее достигает этой последней неразличимости, и делит органический продукт на две симметричные половины, которые по замыслу природы более или менее одинаковы. Эта *симметрия*, необходимая так или иначе для архитектурной части живописи, еще более определенным образом необходима в самой архитектуре, а именно: она требуется для полного сходства со строением *человеческого* тела, т. е. чтобы линия, разделяющая обе симметричные половины, шла не горизонтально, но перпендикулярно, сверху вниз. Для всех архитектурных произведений, претендующих на красоту, такая симметрия требуется столь же решительным образом, как в отношении человеческого тела, и нарушение этого правила в архитектуре столь же мало терпимо, как кривое лицо или лицо, которое представляется составленным из двух разных половин.

Вторая форма, обозначающая органическую связь, есть *завершение* целого и единичного *сверху и снизу*.

Природа не завершает ни одного из своих созданий иначе чем решительным снятием последовательности или чистой длины, которое она выражает концентрическим положением. Растение могло бы до бесконечности пускать ростки в направлении длины, могло бы бесконечно пускать почку за почкой; и действительно, каждое растение благодаря обильному притоку сырых соков могло бы постоянно пребывать в этом состоянии почкования, если бы природа не достигала одной определенной точки, в которой она продуцирует все сразу, а не последовательно, как продуцировала ранее. Так она поступает при продуцировании цветка у растения; она здесь образует головку, определенное

завершение. Точно так же природа следует этому закону и в животном царстве: она завершает животное сверху головой, мозгом и здесь этот конец достигается ею только тем, что продуцированное ею ранее (в нервных узлах) в последовательном порядке она продуцирует сразу и придает ему концентрическое положение. То же самое может быть в большей или меньшей степени обнаружено и в формах архитектуры.

Мы уже упоминали, что колонна, построенная преимущественно по схеме растения, в архитектуре выразительно намекает, что само растение есть лишь простое предзнаменование, лишь опора для более высоко развитого органического существа. Но если природа, если высшая наука и искусство всюду стремятся превратить часть в целое и сделать часть абсолютной самое по себе в качестве члена этого целого, то не иначе обстоит дело и в архитектуре. Следовательно, и колонна завершается осмысленным образом. Внизу она получает базу; этим архитектурная форма целиком отрешается от сцепления с землей и свободно стоит на ней подобно животному; в самом деле, если бы колонна не была выразительно закончена снизу, она могла бы представиться как погруженная в землю или уходящая в нее своими корнями и тогда целое вернулось бы обратно к растительной природе. Сверху колонна различными способами заканчивается верхней частью — простой капителью дорического ордера, улиткообразными завитками ионического, где, как бы в пограничной сфере, начинается пролог более высокой формации животного, или концентрическим расположением листьев коринфского ордера.

То же самое мы находим опять-таки в целом, которое снизу завершается колоннами, словно ногами. Средняя часть здания представляет собой туловище, где внешне должна царить величайшая симметрия и где, как и в теле животного, собственно, начинаются настоящие недра, образующие для самих себя новые самостоятельные целые (мы уже заметили, что и здесь в отношении интерьера без ущерба для красоты можно более обращать внимание на практические нужды, чем на симметрию). Чем ближе к вершине, тем большую

значительность получают все формы. Уже самое слово «фронтон» означает «чело» здания. Это место лучших украшений в виде барельефов; «чело» здесь обозначается как некое обиталище мыслей. Внутри целое замыкается перекрытием, которое по своей внутренней конструкции концентрично и образует само себя несущее и сдерживающее целое. Крышу, где она имеется, можно рассматривать как внешний, органически безразличный покров. Но самое совершенное и значительное завершение целого есть крыша, всецело принявшая вид свода, т. е. купол. Здесь концентрическое построение наиболее совершенно, и, поскольку тут отдельные части взаимно друг друга несут и поддерживают, возникает совершеннейшая целокупность, подобие всеобщего, все на себе несущего организма и небесного свода.

§ 114. *Архитектура, будучи музыкой пластики, включает в себе подобно музыке ритмическую, гармоническую и мелодическую стороны.*— Явствует из § 107.

§ 115. *Архитектурный ритм выражается в периодическом подразделении однородного, иными словами, преимущественно в следующих элементах: в уменьшении и постепенном утонении колонн кверху и книзу, в величине расстояний между колоннами, а в дорическом ордере прежде всего в сочетании обломов, образующих карниз, в числе триглифов в одном интервале между колоннами и т. д.*

Объяснение. Утонение колонн происходит в дорическом ордере кверху по прямой линии, у ионического и коринфского линия, по которой колонны утоняются, кривая. Что касается интервалов между колоннами, то, по словам Витрувия¹⁵⁰, у древних были употребительны пять различных видов; из них наиболее красив не слишком малый, не слишком большой интервал, но средний, ибо первый придает целому слишком плотный, второй — слишком тонкий вид. Чтобы усмотреть здесь ритмический элемент, мы должны вспомнить, что этот элемент заключается в периодическом членении однородного. В музыке эти расстояния суть деления во времени, в архитектуре — деления в пространстве. Число триглифов зависит от интервала между колон-

памп, причем оба крайних триглифа в каждом интервале должны точно приходиться над каждой колонной. Членения карниза состоят из различных крупных и мелких частей, из которых они и складываются. Основное требование в том, чтобы они были размещены ритмически, т. е. чтобы большое количество и разнообразие членений не смущало глаз, но, с другой стороны, чтобы не царило слишком большое однообразие в отношении их формы и размеров. Два членения одного и того же вида и размера не должны поэтому лежать непосредственно под или над другим, и целое должно опять-таки до известной степени становиться частью новой группы, как в музыке, где из уже связанных ритмических звеньев создаются вновь еще больше.

Дополнение. В отношении ритмической стороны можно вообще утверждать, что прекрасное одновременно есть также полезное и необходимое. Ведь прекрасное в архитектуре коренится как раз в синтезе общего и особенного в данном искусстве. Особенное же заключается в связи с целью или пользой. Так, например, правило утончения колонны кверху, безусловно, есть также закон безопасности и устойчивости.

§ 116. *Три ордера колонн в свою очередь соотносятся между собой как ритм, гармония и мелодия*, или, иначе говоря, они построены либо главным образом на ритмической, либо на гармонической, либо, наконец, на мелодической основе. (Необходимое и существенное своеобразие обнаруживается при объяснении отдельных форм.)

Дополнение. Дорический ордер есть по преимуществу ритмический. Ритм в музыке — реальная форма, сущностная, необходимая сторона музыки. Таков дорический ордер, заключающий в себе более всего необходимости и менее всего случайности. Между тремя ордерами он оказывается наиболее строгим, реалистическим, мужественным, лишенным развития в ширину. Поэтому на нем легче всего обнаруживается реалистическое происхождение архитектуры из подражания строительному искусству как искусству необходимости. Обычное объяснение, или конструирование, дорическо-

го ордера в его отдельных формах, если исходить из принятого принципа, следующее. В первые времена простейшего строительного искусства люди удовлетворялись одной крышей, дававшей им защиту от солнца, дождя и холода. Несомненно, самым простым способом достигнуть этого было вбить в землю четыре или больше столбов, на которые затем спереди и сзади клались поперечные балки, чтобы соединить ряд вертикальных бревен, поставленных по одной линии, и в то же время создать опору для основных брусьев. Поперечная балка составляла архитрав. Уже на эту поперечную балку клались основные брусья, соединяющие переднюю часть здания с задней, и клались притом на некотором расстоянии друг от друга, чтобы их потом обшить досками. Выступы, или торцы, этих основных брусьев, разумеется, должны были быть видны над поперечной балкой; их сначала отпиливали по отвесу, затем для украшения спереди стали прибивать доски; позднее это даст форму триглифа. Таким образом, триглифы и до настоящего времени остаются идеальным изображением торцов, спереди основных брусьев. В более грубом искусстве промежутки между этими брусьями оставались сначала пустыми; позднее для устранения этого режущего глаз недостатка их точно так же стали закрывать досками, что при подражании в изящной архитектуре и послужило потом поводом к созданию *метопов*; тем самым слишком большой промежуток между поперечными балками и верхними выступающими досками (выступ их для удерживания дождевой воды образовывал карниз) сделался ровной поверхностью, которая и образовала зофор или фриз.— *В общих чертах* я уже ранее говорил, как нужно отнестись к такого рода объяснению. Разумеется, есть необходимость в том, чтобы архитектура для своего превращения в изящное искусство стала идеальной и тем самым отбросила соображения пользы. Но нет никакой необходимости, чтобы искусство, возвышаясь над соображениями пользы, сохраняло более грубые формы, если они не прекрасны сами по себе. Так, с несомненностью очевидно, что дорическая колонна есть отесанный ствол дерева, и поэтому она суживается кверху; но она не была бы

формой изящной архитектуры и не сохранилась бы в последней, если бы она и сама по себе не была осмысленной так, как мы уже показали; ведь она представляет дерево, которое потеряло свои особенные природные свойства и стало предвозвещением чего-то более высокого. Поэтому понятно, что древнейшие колонны этого ордера лишены капителей и базы; они, таким образом, представляют собой еще тот вид строительства, когда отесанными стволами деревьев подпирали непосредственно крышу, помещая их прямо на плоском земляном грунте. Можно сказать, что база и плинт внизу, а капитель наверху не представляют собой ничего другого, как: первые — одну или несколько досок, которые подкладывали для того, чтобы стволы не оседали от давящей сверху тяжести или не страдали от сырости; вторая — доски, положенные сверху одна над другой, чтобы ствол подставлял налегающему грузу большую поверхность. Однако как капитель, так и база все же сохранились в изящной архитектуре по гораздо более высокой причине, чем подражание, т. е. для завершения колонны сверху и снизу по образу органического существа. Это особенно ясно на триглифах, ибо трудно понять, как эта определенная форма могла произойти из концов балок; при этом приходится допускать все же своего рода изобретение, связывая происхождение этой формы ближайшим образом с досками, которые помещались спереди этих выступающих концов и имели форму, позднее воспроизведенную в триглифах. Таким образом, триглифы имеют более или менее независимое и самостоятельное значение.

Я представляю себе это следующим образом.

Вообще архитектура есть застывшая музыка¹⁵¹, каковая мысль не была чужда сказаниям самих греков, что явствует уже из общеизвестного мифа о лире Амфиона, звуками которой он побудил камни соединиться вместе и образовать стены города Фив. Если, таким образом, вообще архитектура есть конкретная музыка и на нее точно так же смотрели и древние, то это имеет особенное значение для архитектуры наиболее ритмической, дорической, или исконно греческой (ведь до-

рическим называлось вообще все исконно греческое); точно так же и древние должны были рассматривать ее преимущественно под этим углом зрения. Итак, не могло им быть чуждо и общее [требование] выразить символически этот ритмический характер через форму, которая преимущественно приближается к форме лиры, каковой формой оказываются так называемые триглифы. Я не хочу настаивать на связи триглифов с лирой Амфиона, но во всяком случае они намекают на древнегреческую лиру, на тетрахорд, изобретение которого некоторые приписывают Аполлону, другие — Меркурию. Древнейшая музыкальная система греков заключала не более четырех тонов при одной октаве, именно основной тон, *tonus maior*, квинту и октаву. Что такая система тонов действительно выражена в триглифах, нельзя уяснить себе без помощи интуиции; поэтому я должен предоставить каждому по своему разумению убедиться в этом. Для подтверждения этого предположения я могу еще привлечь так называемые капли триглифов. Общераспространенное мнение полагает, будто отвесные, спускающиеся вниз борозды врезались в выступающих концах балок первоначально *с той целью*, чтобы воде было легче стекать вниз; при этом ссылаются на висящие вверху капли. Однако число последних не соответствует числу желобков, если борозды представляют собой желобки для стекающей дождевой воды. Так как в системе четырех тонов возможно лишь шесть различных сочетаний тонов или созвучий, то число шесть могло бы здесь означать слияние четырех тонов в шесть созвучий.

Точное соответствие пропорций дорического ордера музыкальным соотношениям явствует еще и из другого. Витрувий определяет отношение ширины к высоте триглифов, как $1 \frac{1}{2}$ или $2 : 3$, что составляет отношение одного из лучших созвучий — квинты; что касается другого отношения — $3 : 4$, приведенного им уже как гораздо менее приятное, то оно соответствует кварте в музыке, которая по благозвучию намного уступает квинте. Не вкладывается ли в архитектурные формы греков при таком толковании слишком много ухищрений и смысла, пусть судят те, кто способен

постичь ясность и сознательность, господствующую во всех других их творениях.

§ 117. *Гармоническая сторона архитектуры преимущественно связана с пропорциями, или соотношениями, и оказывается идеальной формой этого искусства.*

Пропорции в архитектуре применяются, поскольку в них имеется намек на человеческое тело, красота которого основывается именно на пропорциях. Архитектура, которая в заботе о ритме сохраняет еще возвышенную, строгую форму и стремится к истине, через соблюдение гармонии приближается, следовательно, к органически прекрасному, а ввиду того, что по отношению к органически прекрасному архитектура может быть только аллегорической, гармония и есть, собственно, идеальная сторона этого искусства (о гармонии в архитектуре следует читать преимущественно у Витрувия)¹⁵². Тем самым архитектура тесно связывается с музыкой, так что прекрасное здание в сущности есть не что иное, как музыка, воспринимаемая глазом, концерт гармоний и гармонических сочетаний, воспринимаемый не во временной последовательности, а в пространственной связи (симультанный).

Дополнение 1. Гармония есть господствующая сторона архитектуры. Ведь по своей природе архитектура идеальна и аллегорична и в качестве музыки в пространстве примыкает к живописи как идеальной форме искусства, а в живописи — к той ее разновидности, которая главным образом связана с гармонией (не с рисунком), т. е. к пейзажу. Таким образом, поскольку сама архитектура по природе идеальна, в ней господствует гармония как идеальная форма.

Дополнение 2. Ионический ордер по преимуществу гармонический. Доказательство этого лежит в красоте всех пропорций. Этот ордер составляет подлинную точку неразличимости между еще строгим характером дорического ордера и исключительной пышностью коринфского. Витрувий рассказывает о том, как греки-ионийцы, задумав строить храм Дианы в Эфесе, признали недостаточно изящными и красивыми соотношения исконно греческого, или дорического, ордера, которым они пользовались до тех пор, ибо последние ско-

рее соответствовали соотношениям мужской фигуры, так что колонна с капителью (без базы) была в шесть раз выше, чем толщина основания ствола. Таким образом, они придали своему стилю колонн более красивое соотношение, сделав их (вместе с базой) в восемь раз выше толщины ствола, что соответствует пропорциям женской фигуры. По этой же причине они изобрели *волюты*, подражая женской прическе у висков, так же как, далее, провели каннелюры наподобие складок женской одежды.

Несомненно, пропорции дорического ордера соответствуют пропорциям коренастого мужского тела, между тем как отношения ионического ордера — пропорциям женского тела (и притом действительно мужская красота ритмична, женская — гармонична); впрочем, эта аналогия у Витрувия¹⁵³ идет слишком далеко. Так, по моему мнению, завитки ионической капители имеют более общий смысл, чем подражание случайной прическе, что, безусловно, есть не более как догадка Витрувия. Несомненно, эти завитки выражают преформацию органического в неорганическом; они подобно земным окаменелостям намекают на органическое; чем более эти окаменелости напоминают форму животных, тем в более молодых горных образованиях они оказываются и тем ближе к земной поверхности они находятся, точно так же неорганическая масса колонны принимает формы, предугазывающие одушевленное, лишь на грани, отделяющей ее от более высоких образований.

Дорическая колонна, как уже было отмечено, суживается в своем объеме вверх по прямой линии — здесь преобладают длина, застывшая форма, ритм, ионическая же суживается по кривой линии, составляющей гармоническую форму также и в живописи. Таким образом, даже в самой ритмической части ионическая колонна более гармонична.

Эти бесконечно изящные пропорции ионического ордера в своем роде столь же совершенны, как другие в своем, почему и не следует быть в претензии на того немецкого архитектора, который признавал невозможным, чтобы они были изобретены людьми, и потому

считал их внушенными непосредственно богом; из этих пропорций ионического ордера я хочу упомянуть только пропорции его базы или так называемой аттической базы, которая благодаря высоте своих частей, как их приводит Витрувий, выражает совершеннейшую гармонию, т. е. гармоническое трезвучие.

§ 118. *Мелодическая сторона архитектуры возникает из соединения ритмического элемента с гармоническим.*— Вытекает из понятия мелодии, данного в § 81. Наглядно же это можно показать на третьем ордере — коринфском.

Дополнение. Коринфский ордер преимущественно мелодический. Мы уже привели рассказ Витрувия о происхождении ионического ордера (т. е. что это был переход от пропорций мужской фигуры к пропорциям женской); он же говорит, что в коринфском ордере от пропорций женского тела перешли к пропорциям девического тела; даже если эта мысль и не дает полного решения вопроса о происхождении этого ордера, то она все же может превосходно пояснить наш взгляд. Коринфский ордер снова синтезирует гармоническую мягкость ионического ордера с ритмическими формами ордера дорического, как тело молодой девушки сочетает общую мягкость женских форм с большей упругостью и строгостью форм юношеского тела. Уже большая стройность коринфских колонн делает в них ритм заметнее. Известен рассказ Витрувия о том, как они были изобретены. Молодая девушка, которая как раз должна была выйти замуж, умерла, и ее кормилица поставила на ее могилу корзину с несколькими маленькими сосудами, которые эта девушка при жизни любила; и, чтобы они не так скоро испортились от непогоды, что случилось бы, если бы корзина оставалась открытой, она положила на них черепицу. По случайности корзина была поставлена на корень акацифа; и вот оказалось, что весной, когда листья и побеги проросли, они обвили кругом корзину, стоящую на середине корня, а усики растения, наткнувшись на черепицу, должны были загнуться своими кончиками и образовать волюты. Архитектор Каллимах, проходя мимо, увидел корзину, обвитую листьями; и, так как ему эта форма

чрезвычайно понравилась, он воспроизвел ее в тех колоннах, которые позднее делал для коринфян. Ведь известно, что отличительное свойство коринфской колонны — высокая капитель с тремя помещенными друг над другом рядами аканфовых листьев и различными стеблями, пробивающимися между ними, которые наверху, у абака, закручиваются в завитки. Вполне возможно, что зрелище, как о нем рассказал Витрувий, дало какому-нибудь наблюдательному художнику первый повод для такого изобретения, и во всяком случае, если этот сообщенный рассказ и неверен, то выдуман очень мило; но все же, согласно идее, мы должны придать этому украшению из листы более общий смысл. Это есть намек на формы органической природы.

Большая строгость, которой обладает коринфский ордер в смысле ритма, позволяет ему, с другой стороны, скорее стремиться к естественной красоте, подобно тому как естественное убранство (цветы и т. д.) всего более под стать красивой девической фигуре. Напротив, более зрелому женскому возрасту приличествует скорее условный паряд. Предельное объединение крайних противоположностей в коринфском ордере — прямого с круглым, ровного с изогнутым, простого с изысканным — как раз и дает ему ту мелодическую полноту, благодаря которой он выделяется среди остальных.

Следовало бы еще поговорить об особых *украшениях* в архитектуре, о произведениях более высокого пластического искусства, которые, как барельефы, украшают фронтоны или, как статуи, — вход или отдельные вершины здания. Но поскольку выше уже указано, как в архитектуре могут предвосхищаться более высокие органические формы, то существенное по этому вопросу сказано. Архитектура употребляет для украшений также свои собственные, более мелкие формы, каковы щиты, которые помещались в метопах, так же как и головы быков. По-видимому, это происходило в подражание действительно привешивавшимся щитам; таковы, например, были щиты из марафонской добычи в дельфийском храме Аполлона.

Было бы также излишним еще упоминать более мелкие формы архитектуры, поскольку они находят

свое выражение в вазах, кубках, канделябрах и т. д. Я перехожу поэтому ко второй форме пластики.

§ 119. *Живопись в пластике есть барельеф.*— Ибо барельеф, хотя, с одной стороны, и представляет свои предметы телесными, однако, с другой — дает их в их видимости и пуждается подобно живописи в фоне или в присоединении пространства.

Ограничение, поставленное живописи как раз тем, что она помимо вещей должна изображать и пространство, в котором они выявляются, здесь еще не преодолено; или, если угодно, пластика добровольно возвращается в эти границы. Как поэтому, так и ввиду того, что он изображает видимость, барельеф должен рассматриваться как живопись в пластике.

Примечание. Следует указать на различие между *горельефом* и *барельефом*. Они отличаются друг от друга тем, что у первого, т. е. высокого рельефа, фигуры сильно и более чем на половину своей толщины выступают из фона, а, в барельефе они не отделяются от фона даже на половину своей толщины. Так как эти две формы отличаются друг от друга не по существу, то собственно барельеф, или плоский рельеф, можно взять за образец этого рода, поскольку он лучше всего выявляет его особенное своеобразие.

§ 120. *Барельеф в пределах пластики следует рассматривать как совершенно идеальную форму искусства.*— Это вытекает из того, что он = живописи. Мы целиком исчерпаем его природу, если покажем этот идеальный характер в его отдельных признаках.

Можно заранее предположить, что барельеф в своем роде должен быть идеальнее самой живописи, коль скоро он стремится обратно от более возвышенной формы искусства, какова пластика, к более низкой. Все же он во всяком случае имеет свое основание в природе, а именно в том, что он дает свои фигуры только наполовину, а не целиком, как в пластике, притом в виде плоского рельефа. Если мы не обходим какую-нибудь фигуру кругом, то мы видим только обращенную к нам половину, даже в том случае, когда фигура стоит свободно, по крайней мере на однородном фоне воздуха. То, что фигуры делаются не выдающимися, но лишь

плоскими, имеет, можно сказать, свое основание в том, что действительные тела, которые мы видим на известном от себя расстоянии, не бывают рельефны вполне, поскольку такая рельефность зависит от светотени, слабеющей благодаря воздуху.

Оставлять столь же неопределенным и *контур* значило бы, с одной стороны, вовсе не считаться с характером пластики, принуждая ее иметь дело с воздушной перспективой, а с другой — сделать фигуру при однородности заднего плана совершенно расплывчатой.

Итак, в этих пределах барельеф коренится в природе. Во всем остальном в большинстве своих правил это условное искусство, которое определенно требует, чтобы зритель заранее сделал известные допущения (наподобие правил игры), чтобы путем мнимых средств достигнуть нужного эффекта. Таково взаимное согласие художника и знатока.

Те, кто предъявляют к живописи требование иллюзорности и считают ее совершенной в той мере, в какой она заставляет нас принять эмпирическую видимость за истину, т. е. вводит нас в обман, должны были бы, исходя из этого принципа, требовать художественного развития барельефа. — Нечто об *условностях*:

а) Насколько возможно, нужно изображать в профиль; следует по возможности избегать ракурсов, так как они связаны с неразрешимыми затруднениями, говорить о которых здесь было бы слишком долго; вот почему барельефы у древних изображают в большинстве случаев такие объекты, которые по своей природе допускают положение в профиль, каковы шествия воинов, жрецов, жертвенных животных, движущиеся *в одном направлении*.

б) Так как в случае более сложных предметов невозможно обходиться без таких положений, при которых члены выступают вперед или уходят вглубь, и становится необходимой группировка, барельеф идет на то, чтобы изображать такие предметы разделенными на части, т. е. лишь намекать на целое при помощи отдельных элементов. У дрезденской Паллады, одного из превосходнейших памятников древнейшей, суровой, строгой художественной формы, на одной из полос, опускаю-

щейся вдоль ее одеяния, представлено в двенадцати отдельных изображениях, совсем мелко укрощение кентавров Минервой. Таким образом, барельеф и в этой своей особенности постоянно предполагает со стороны зрителя сознательность и высшее художественное чутье, не нуждающееся в грубом обмане чувств.

с) Мы уже ранее отметили, что барельеф не принимает во внимание линейной перспективы. Он никогда не стремится к иллюзии, даже в той мере, в какой это делает живопись. Барельеф проявляет себя всецело свободным, идеальным искусством также и в том, что он требует от наблюдателя представлять себе каждую фигуру находящейся прямо против него и судить о ней исходя из ее середины. Если фигуры действительно должны быть представлены на разных расстояниях, то в этом случае их дают в иной, несколько поднятой плоскости и делают немного менее крупными и более плоскими, что соответствует уменьшающемуся в связи с расстоянием затенению.

д) Фон, который барельеф делит с живописью, требует здесь значительно менее тщательного исполнения, нежели в живописи. Обыкновенно он только намечен и никогда не дан в перспективе.

§ 121. *Барельефу необходимо присуща тенденция к объединению с другими формами искусства, и преимущественно с архитектурой.* — Ибо он всецело есть идеальная форма и потому необходимо стремится к соединению с реальной формой, какова архитектура, подобно тому как и эта последняя сама в свою очередь проявляет стремление стать возможно более идеальной.

Примечание. Барельеф украшает не одни только крупные и колоссальные сооружения архитектуры, но также и менее значительные по размерам: саркофаги, урны, кубки и т. д. Наиболее древний пример — щит Ахилла у Гомера. Архитектура гораздо более непосредственно соединяется с барельефом, нежели с живописью, которая представляет собой более значительное *μετάβασις εἰς ἄλλο γένος*. Барельеф более сродни архитектуре, потому что ему по природе свойственно иметь однородный фон, который живопись принимает лишь добровольно ради соединения с архитектурой.

Дополнение. Особого рода барельефы представляют собой также монеты и резные камни: с глубокой резьбой и камеи. Что касается последних, то достаточно указать на ту общую категорию, к которой они принадлежат. Перейдем теперь к пластике в собственном смысле, или к скульптуре.

§ 122. *Пластика* κατ' ἐξοχήν *есть скульптура, поскольку она изображает свои идеи при помощи органических предметов, со всех сторон независимых, т. е. абсолютных.* — Ведь первым она отличается от архитектуры, вторым — от барельефа, изображающего свои объекты в соединении с каким-нибудь фоном.

Дополнение 1. Пластическое произведение искусства, как таковое, есть образ универсума, заключающий свое пространство в себе самом и не имеющий внеположного себе пространства.

Дополнение 2. В пластике отпадает всякое ограничение известной точкой зрения, и пластическое произведение этим самым возвышается до такой самостоятельности, которой нет у произведения живописи.

§ 123. *Пластика как непосредственное выражение разума выражает свои идеи по преимуществу посредством человеческой фигуры.*

Доказательство. Согласно § 105, пластика есть та форма искусства, для которой сущность материи становится телом. Однако сущность материи есть разум, а его наиболее непосредственное реальное отображение — совершеннейший организм; поскольку же последний существует лишь в человеческой фигуре, то [его отображение есть] человеческая фигура.

Примечание. Если бы прежде всего пластика захотела найти себе выражение в неорганических формах, то она стала бы или им точно подражать, или рассматривать их самих в качестве простой аллегии органического. В первом случае не было бы основания для подражания, ибо в неорганической природе нет настоящих индивидуумов и, таким образом, подражание не породило бы ничего отличительного по сравнению с тем, чему оно подражает, и доставило бы себе только лишний труд, приобретая посредством искусства во втором издании то, чем она естественным путем полно-

стью владеет и без помощи искусства. Во втором случае пластика совпала бы с архитектурой. Если бы, далее, пластика захотела изображать такие органические существа, каковы *растения*, то этим она снова вернулась бы к архитектуре. Ведь и растение также не имеет определенно выраженного индивидуального характера, но лишь родовый характер; поэтому здесь, как и в отношении неорганического, не было бы основания для реального подражания (иное дело идеальное подражание в живописи, передающей цвета при помощи света и теней); если бы пластика захотела изобразить растение как аллгорию более совершенного, чем оно, животного организма, то она опять-таки совпала бы с архитектурой. Если, наконец, пластика подражает высшим породам животных, то и здесь ее возможности сильно ограничены изображаемым предметом. Ведь и в животном царстве каждое животное обладает лишь родовым характером, но не *индивидуальным*. Поэтому, когда пластическое искусство создает фигуры животных, то это возможно лишь при следующих условиях:

а) В качестве наиболее общего условия можно рассматривать то обстоятельство, что, хотя животное и не имеет индивидуального характера, все же самый вид здесь оказывается индивидуумом. Все разнообразные характеры животных, которые всегда одинаковы для целых пород, суть отрицания или ограничения абсолютного характера земли; они явлены как особенные именно потому, что они не выражают целокупности, которая явлена только в человеке. Итак, каждый род здесь есть индивидуум; между тем, наоборот, в роде человеческого каждый индивидуум более или менее составляет особый род или по крайней мере должен составлять, если ему надлежит стать предметом художественного изображения. Лев, например, только великодушен, т. е. вся порода имеет характер одного индивидуума, лисица только хитра и труслива, тигр свиреп. Таким образом, если индивидуум человеческого рода может быть изображен постольку, поскольку он, как индивидуум, есть одновременно и род, то в животном скульптура может изображать, правда, всегда только род, но род именно постольку, поскольку он сам по себе в сущности есть

индивидуум. Эта особенность характера животных дает, например, основание к их использованию в баснях, где животное никогда не выступает в качестве индивидуума, но в качестве известного рода. Басня не говорит «некая лисица», но «лисица», «некий лев», но «лев».

б) Другое условие, позволяющее скульптуре изображать фигуры животных, определяется связью животных с человеком; под таким углом зрения животные появляются в скульптуре в соединении с другими произведениями, например архитектуры; таковы старинные львы на площади св. Марка в Венеции или другие фигуры животных, которые помещаются, как стражи, перед входами во дворцы или церкви; сюда относятся также имеющие более символический или значительный смысл фигуры сфинксов. Таковы и четыре коня колесницы как архитектурного украшения наверху здания — храма, портала и т. д. Разумеется, пластика вправе создавать такие фигуры животных, которые неразрывно связаны с основной темой изображения, например в барельефах, где представлены жертвоприношения: таковы же змеи в группе Лаокоона.

в) Иногда пластика изображает животных в качестве атрибутов или эмблем, каковы орел у ног Юпитера, который часто восседал и на вершине его храмов, тигр в шествии Вакха, кони в колеснице солнца и т. д.

Символическое значение человеческой фигуры ¹⁵⁴.

Во-первых, вертикальное положение при полнейшем освобождении от земли. — В органическом царстве природы вертикальное положение свойственно только растению, но растение связано с землей. В животном царстве, представляющем переходную ступень от растения к человеку, очень резко выступает горизонтальное положение (постепенное перевертывание растения). Горизонтальное положение выражает зависимость от земли. Та часть тела, которая включает в себе органы питания, образует поистине груз, тянущий все тело книзу. Таким образом, смысл вертикального положения действительно таков, как он характеризуется уже в «Метаморфозах» Овидия.

Os homini sublime dedit caelumque tueri
Jussit, et erectos ad sidera tollere voltus ¹⁵⁵

Во-вторых, симметричное построение, и притом такое, что линия, разделяющая обе половины, направлена также перпендикулярно по отношению к земле. Она выражает собой уничтожение полярности востока и запада; чем самостоятельнее какой-нибудь орган, тем определеннее достигается указанная противоположность без действительного противопоставления. Существует сфера метаморфозы, в которой, например, глаз (в качестве органа света глаз есть высшее выражение неразличимости востока и запада) возникает просто где попало и часто без определенной симметрии; также удивительно, что в тех органах, которые имеют непосредственное отношение к общей восточно-западной полярности, например в органах дыхания, сердце, печени и селезенке, указанная противоположность проявляется как действительное противопоставление.

В-третьих, определенное подчинение обеих систем — системы питания и воспроизведения и системы свободного движения — высшей, чье обиталище голова. Эти различные системы имеют и сами по себе символическое значение, но в полной мере достигают его лишь при таком подчинении, как в человеческой фигуре. Человеческая фигура относится к фигурам животных как первообраз, по отношению к которому фигуры животных суть лишь различным образом искаженные подобия. — Значение отдельных систем таково: человек подобно всем органическим существам постольку является промежуточным существом, поскольку он ископни помещается между жидким и твердым. Остальные виды существ живут только на *дне* воздушного моря; человек свободнее всех в нем поднимается. Так как природа человека сама по себе выражает соединение неба с землей, то при переходе от одного к другому оно выражается и в его фигуре. *Голова* означает небо и по преимуществу солнце. Подобно тому как земля управляется воздействиями неба, так и голова своими воздействиями управляет всем телом, и, что есть солнце в планетной системе, тем же оказывается голова по отношению к остальным членам. *Грудь* и относящиеся к ней органы означают переход от неба к земле и постольку знаменуют воздух. Дыхание, при котором грудь поочередно

поднимается и опускается, указывает на первое чередование отношений между небом и землей. В *сердце* косность стремления, направленного всецело на самость, впервые разрешается в относительное сцепление; поэтому сердце есть первое вместилище страсти, склонности и вожделения, очаг жизненного пламени. Но чтобы это пламя, возгорающееся от соприкосновения противоположностей, охлаждалось, как говорит платоновский Тимей¹⁵⁶, ему приданы легкие, или органы дыхания. *Полость* обозначает свод, образуемый небом над землей, между тем как собственно *живот* и *чресла* обозначают действующую в недрах земли воспроизводящую силу, почему они непрерывно поглощают собственную материю и готовят ее к более высокому развитию, проявляющемуся лишь ближе к поверхности и к действию солнца.

Эти три системы составляют основу и сущность человеческого тела. Кроме того, человеку были еще необходимы вспомогательные органы, под которыми я разумею *ноги* и *руки*. Ноги выражают полное освобождение от земли, и, так как они соединяют близкое с далеким, они характеризуют человека как видимый образ божества, для которого нет ничего близкого и ничего далекого. Гомер описывает поступь Юноны как равную по быстроте человеческой мысли, когда человек в одно мгновение пробегает множество отдаленных стран, в которых он побывал, и говорит: здесь я был, был я и там¹⁵⁷. Быстрота Аталанты описывается так, будто она в своем беге не оставляет следов на песке, на который ступила ее нога¹⁵⁸. (Ватиканский Аполлон.) Руки обозначают художественный инстинкт универсума и всемогущество природы, которая все преобразует и оформляет. В дальнейшем мы обнаружим, что в соответствии именно с этим своим смыслом отдельные части человеческого тела строятся и в пластическом искусстве.

В-четвертых, человеческая фигура даже и в состоянии покоя указывает на замкнутую и абсолютно уравновешенную систему движения. Даже в ее покое можно усмотреть, что, если она начнет двигаться, это произойдет при полнейшем равновесии целого. И в этом также обнаруживается символический смысл человеческой фи-

гуры как образа универсума. Как универсум проявляет вовне лишь совершенную гармонию, равновесие своего облика и ритм своих движений, напротив, оставляя невидимыми тайные пружины жизни и скрывая в глубине очаг возникновения и созидания, подобно этому устроено и человеческое тело. — *Мышечная система* заставляет воспринимать тело извне лишь как замкнутую систему движений, и потому она — символ всеобщего строения мира. Ассимилирующие органы и пружины движения скрыты в этой системе; мало того, в образах богов отсутствует даже малейший намек на жилы или нервы. Эта особенность является причиной значительной роли, которую мышечная система играет в живописи и преимущественно в пластике. Попробуем сравнить мышечную систему с системой общего движения небесных тел, или, как это однажды делает Винкельман, с ландшафтом, или даже с тем покоем и в то же время движением, которое неизменно обнаруживается на гладкой поверхности моря, — всегда будет бросаться в глаза та же особенность. При созерцании красивого ландшафта мы усматриваем лишь результат, не будучи в состоянии постигнуть внутренние причины и неизменно действующие двигатели всего осуществляющегося; мы любуемся внешним выражением равновесия внутренних сил. То же самое наблюдается и в мышечной системе. В своем описании прекрасного торса Геркулеса Винкельман говорит¹⁵⁹: «Я вижу здесь превосходнейшее строение костей этого тела, происхождение мускулатуры и основу ее состава и движения, и все это обнаруживается подобно ландшафту, открывающемуся для взора с вершины гор, над которым природа излила разнообразнейшие сокровища своих красот. Как сияющие их вершины мягкими склонами теряются в низинах долин, то узких, то широко раскинувшихся, так же многообразно, великолепно и красиво вздымаются холмы мускулов, вокруг которых извиваются незаметные глубины наподобие потока Меандра¹⁶⁰, обнаруживаемые не столько глазом, сколько осязанием». В другом месте он сравнивает игру мускулов той же фигуры с первыми движениями моря, причина которых еще остается неизвестной. «Как в возникающем движении моря, — говорит

он ¹⁶¹,— когда гладкая до того поверхность начинает подниматься в туманном беспокойстве играющих волн, когда одна волна поглощается другой и затем вновь из нее выкатывается, таким же мягко вздымающимся и плавно несущимся движением один мускул переливается здесь в другой, а поднимающийся между ними третий, видимо усиливающий их движение, теряется в них, и наш взор словно поглощается вместе с ним». Одним словом, человеческая фигура потому преимущественно есть образ земли и универсума в уменьшенном их виде, что жизнь, как продукт внутренних двигательных сил, сосредоточивается на поверхности и распространяется по ней как чистая красота. Здесь уже нет ничего, что бы говорило о практических потребностях и нужде; это свободнейший плод внутренней и скрытой необходимости, вольная игра, более не напоминающая о породивших ее причинах, радующая сама по себе и для себя. При этом необходимо учесть и то, что человеческая фигура обходится без внешних покровов, которыми наделены животные, что она на самой своей поверхности продолжает быть только *органом*, непосредственной чувствительностью с непосредственной способностью реакции. Некоторые философы считали первородную человеческую паготу недостатком, унижительной уступкой природы. Из предшествующего явствует, имеются ли к тому основания.

К внешнему проявлению жизни относятся также и органы чувств, и между ними преимущественно *око*, через которое проглядывает как бы внутренний свет природы и которое наряду с челом составляет драгоценнейшее достояние, заключенное в голове как во вместилище благороднейших органов.

Человеческая фигура сама по себе есть образ универсума ¹⁶² помимо той выразительности, которую она может приобрести в состоянии действия, когда внутренние душевные движения вызывают в ней как бы внешний отзвук. Своим первоначальным устройством она составляет совершеннейшее орудие (*Medium*) душевных проявлений, и так как искусство вообще, а пластика преимущественно должны изображать идеи, возвышающиеся над материей, но все же во внешнем

выявлении, то ни один вообще объект не оказывается более соответствующим изобразительному искусству, чем человеческая фигура, этот непосредственный отпечаток души и разума.

§ 124. *Пластическое искусство познается преимущественно в трех категориях. Первая — истина, или чистая необходимость, проявляющаяся в изображении индивидуальных форм. Вторая — грация¹⁶³ (Anmut), коренящаяся в соразмерности и пропорциях. Третья как синтез двух первых есть сама совершенная красота.*

Примечание. Под необходимым, или красотой форм, можно вообще разуметь реальную форму, т. е. чисто ритмическую сторону или рисунок в пластике. Грация, или красота пропорций, составляет идеальную сторону; она соответствует светотени в живописи (хотя и есть нечто от нее совершенно отличное) и гармонии в музыке. Совершенная красота, т. е. красота и форм, и пропорций, есть специфически пластический элемент в самой пластике.

Объяснение, которое я дам этим положениям, должно быть почти всецело историческим. В самом деле, приведенные категории — те самые, которые действительно прошло искусство в своем развитии (у греков). Винкельман говорит¹⁶⁴, что самый ранний стиль был в рисунке выразителен, но резок, мощен, но лишен грации и вообще таков, что выразительная сила уменьшалась в нем красоту. Уже из этого описания, а еще больше из созерцания таких произведений, каковы резные камни того времени, ясно, что в них преобладали чистая необходимость, строгость и истина. Строгость, определенность должны во всех художественных устремлениях предшествовать грации. Мы видим, что это имело место в живописи и что те мастера, которые создали эпоху Рафаэля, писали свои произведения с величайшей строгостью и тщанием, простиравшимся до мелочей. Также и в пластике должен был предшествовать этот резкий стиль, прежде чем созрели сладкие плоды искусства. Таков путь, на который в пластике вступил Микеланджело, но этот путь не был продолжен. Зарождение искусства с легкими, витающими, едва обозначенными чертами указывает на поверхностный

художественный инстинкт. Рисунок может достигнуть правды и красоты форм лишь посредством применения энергичных черт, хотя бы жестких и строго ограниченных (Эсхил). — Благоустроенные государства начинают со строгих законов и через это становятся великими. Упомянутый древнейший стиль греческого искусства основывался на действительной системе правил и именно потому был еще жестким и малоподвижным, как все то, что происходит по правилам. Первый шаг к тому, чтобы возвыситься до искусства и преодолеть природу, заключается в том, что уже больше нет необходимости обращаться непосредственно к подражанию природе и что вместо единичного эмпирического образца уже имешь перед собой как бы тип закономерности, лежащий в основании самой природы при созидании. Такая система правил есть как бы духовный первообраз, который постигается лишь *чистым* рассудком. Однако, в виду того что это все же только *составленная* (*gemachtes*) система, искусство этим отдалается от того рода истины, которую природа сообщает своим продуктам. И вот из этого наиболее древнего и сурового стиля возник прежде всего *высокий* (*große*) стиль¹⁶⁵; согласно характеристике Винкельмана, он, правда, изжил неподатливость первого стиля, превратил жесткость и внезапные скачки в формах в мягкие очертания, умерил напряженные позы и действия, сделав их более зрелыми и спокойными, но все же он заслуживает названия высокого, потому что необходимое и истинное осталось в нем преобладающим. Оказалась устраненной лишь традиционная и постольку идеальная система прежних творений, но в сравнении с мягкостью и грациозностью позднейших произведений в нем еще оставались прямолинейность, ритмичность, так что сами древние еще называли этот стиль угловатым. К этому стилю относятся произведения Фидия и Поликлета. Правильности и истине форм была до известной степени принесена в жертву красота; величавость и внушительность форм по сравнению с волнообразными очертаниями грациозного стиля должны были представляться жесткими, как и в живописи даже Рафаэль может казаться жестким рядом с Корреджо или Гвидо Рени. По Винкельману,

самый выдающийся памятник этого высокого стиля — группа Ниобы, не столько благодаря внешней суровости, сколько благодаря как бы предвечному (*unerschaffep*) понятию красоты и высокой простоты, в ней царящей. Я приведу слова Винкельмана, чтобы показать, насколько этот ученейший из знатоков познал высшее в искусстве. «Эта красота,— говорит он ¹⁶⁶,— есть как бы воспринятая без помощи чувств идея, которая возникает в высоком рассудке и счастливом воображении, когда последнее в своем созерцании поднимается почти до божественной красоты; и возникает она в таком тесном единстве формы и очертания, что кажется не созданной трудом, но пробудившейся подобно мысли и навеянной одним *дуновением*».

Сторона чистой необходимости, или ритмическая сторона пластики, относится к красоте форм и облика, гармоническая часть связана с мерой и пропорцией. Когда мера и пропорция приняты во внимание, проявляется грациозный или чувственно-прекрасный стиль, который, охватывая одновременно и ритмическую красоту, непосредственно возвышается до совершенной красоты. Я и здесь целиком следую объяснениям Винкельмана, считая совершенно невозможной попытку достигнуть более высоких начал в тех отделах искусства, которые он разработал. Отличительный признак этого стиля по сравнению с высоким стилем привлекательность или *грация* ¹⁶⁷, чувственно-прекрасное. К этому присоединилось требование избегать в рисунке всего угловатого; доселе угловатость была еще господствующей в произведениях Поликлета и величайших мастеров. «Мастера высокого стиля,— говорит Винкельман,— искали красоту лишь в завершенной согласованности частей и в величественности выражения, причем искали скорее действительно прекрасное (под этим он подразумевает духовную красоту), чем миловидное или чувственно-прекрасное» ¹⁶⁸.

Однако высшая красота подобно абсолютному остается всегда равной себе и всецело единой. Все наметившиеся при созерцании высшей красоты образы должны были поэтому более или менее приблизиться к упомянутому единому и в связи с этим оказаться равными

и однородными, как о том можно судить по головам Ниобы и ее дочерей — они кажутся, так сказать, только количественно отличными именно по возрасту и степени, но не по роду красоты. Вообще там, где добивались только большого, мощного, не изящного, но самого *по себе* высокого, внутреннего душевного равновесия, удаленности от аффектов и страстей, этот чувственный род красоты, который мы именуем грацией, не был ни желанным, ни употребительным. Однако это не следует понимать так, будто произведения более ранних художников были лишены грации. Это до известной степени можно было бы сказать лишь о наиболее древнем, суровом стиле, но и в отношении грации мы должны допустить различие между более духовной и более чувственной грацией. Первые последователи великих художников высокого стиля знали только первый вид грации и владели ею, смягчая высокие красоты в творениях своих *наставников*, и этим достигали большего разнообразия; об этих творениях Винкельман говорит¹⁶⁹, что они представляли собой идеи, отвлеченные от природы, и формы, созданные по научной системе.

Ведь понятие каждой вещи одно, и что не соответствует природе со свойственным ей многообразием, но сделано согласно понятию, необходимо есть такое же единство, как и понятие.

Относительно двух видов грации¹⁷⁰ Винкельман говорит, что с ними дело обстоит точно так же, как с Венерой, имеющей тоже двойную природу. Одна из них подобно небесной Венере высшего происхождения, создана гармонией, она устойчива и неизменна как вечные законы гармонии. Вторая подобно Венере, рожденной Дионей, более подчинена материи, она дочь времени, простая спутница первой. Вторая грация, не унижая себя, нисходит со своей высоты и кротко открывает себя тем, кто на нее обратит внимание. Но другая замкнута в самой себе, не напрашивается, хочет, чтобы ее искали, и слишком возвышенна, чтобы стать очень чувственной. Именно такая особо высокая и духовная грация присутствует в произведениях великих и старых художников — в олимпийском Юпитере Фидия, в группе Ниобы и др.

Второй художественный стиль присоединил к первому, т. е. к духовной грации, чувственную, обозначаемую в мифологии поясом Венеры. Этот вид грации проявился сначала в живописи (через Паррасия), что и понятно, так как это искусство более непосредственно тяготеет к чувственному. Первым, кто выразил его в мраморе и бронзе, был Пракситель, родившийся, как и Апеллес, этот живописец грации, в Ионии, которая поэзии дала Гомера и архитектуре — гармонический ордер.

Уже из предшествующего изложения явствует, что подлинные мастера прекрасного стиля непосредственно перешли от высокой, ритмической красоты к совершенной красоте, соединяющей верность форм с привлекательностью пропорций, и что лишенная высокой красоты, не более чем чувственная грация развернулась лишь тогда, когда искусство, дойдя по этим двум ступеням до своего кульминационного пункта, начало вновь опускаться в противоположном направлении. Во всяком случае если существуют творения истинного искусства, которые кажутся по преимуществу посвященными чувственной грации, то причину этого нужно искать скорее в изображаемом предмете, нежели в искусстве. Так, если Юпитер Фидия — это произведение высокого стиля, то Венера Праксителя, бесспорно, творение, отмеченное чувственной грацией. Блестящий пример синтеза высокой и духовной красоты, в которой проявляется не страсть, но только величие души, с чувственной грацией дает группа *Лаокоона*. Винкельман обратил преимущественное внимание на сдержанность ее экспрессии¹⁷¹. Гёте в одной статье в «Прописях» указал, что эта группа отмечена также некоторой чувственной грацией, присущей ей как в частности, так и в целом¹⁷².

До сих пор мы рассмотрели обе категории пластики — реальное, или необходимое, и идеальное, или грацию, — только в общих чертах. Теперь мы должны показать, каким образом выражает себя каждая из них в отдельности.

Как уже указано в самом тезисе, реальное, или необходимое, основывается на истинности и верности

форм. Под этой истинностью здесь имеется в виду никоим образом не эмпирическая, но высшая истина, которая основывается на абстрактных понятиях, обособленных от природы и особенного и постигаемых чистым разумом (это мы напомним в порядке *примечания*), какова истина в творениях древнейшего стиля. Истина в ее наивысшем смысле есть сущность самих вещей, в природе же сущность, облеченная в форму, становится более или менее запутанной и непознаваемой через особенность. Поэтому истина в таком высшем смысле может непосредственно возникнуть не из подражания природе, но только из системы понятий, благодаря чему первоначально образуется более суровый и угловатый стиль, пока эта система правил сама вновь не станет природой и не появится грация, ибо признак грации — легкость, а все, что происходит при посредстве природы, говорит древний автор, происходит с легкостью. Как уже было доказано в § 20, высший вид истинности самой по себе составляет нечто единое с красотой, а поэтому мастера высокого стиля могли непосредственно достигнуть духовной красоты, стремясь именно к такого рода истинности. Они подражали не индивидуальному, где всегда в большей или меньшей степени находятся формы, которые можно обнаружить в более совершенном виде, но общему понятию, в соответствии с которым не мог бы существовать ни один отдельный или особенный предмет. Как наука должна отбросить все личное — склонность и заинтересованность, чтобы достигнуть истины самой по себе, так и эти мастера достигли ее тем, что устранили из своих произведений все отвечающее личной склонности.

Перейдем теперь к частностям. Указанная абстрактная истинность в создании отдельных форм человеческого тела основывалась преимущественно на том, чтобы выразить телесно перевес духа, т. е. дать перевес тем органам, которые указывают на более возвышенные духовные связи, над другими органами, в большей мере имеющими чувственный характер. Этим объясняется так называемый греческий профиль, который указывает не на что иное, как на преобладание более благородных частей головы по сравнению с менее бла-

городными. На этом основывается свойственное высокому стилю выделение глаз, достигавшееся тем, что последние всегда изображались более глубокими, чем это встречается в природе. Это действительно происходило вследствие того, что тогда руководствовались понятиями совершенно отвлеченного характера, чтобы дать в указанной части больше света и тени и благодаря этому изобразить глаз более живо и эффектно, так как он терялся бы, в особенности у очень крупных фигур. И в отношении глаза в прежние времена не стремились к подражанию, но лишь к символическому обозначению природы (что доказывает только что сказанное); результатом было и то, что зрачок, например, начали специально обозначать лишь в произведениях искусства более позднего времени. Прежде, как было сказано, красота форм единичных предметов заключалась преимущественно в уменьшении всех тех частей, которые имели ближайшее отношение к питанию и вообще ко всему животному или сладострастному, например слишком большого размера женской груди; сами греческие женщины в жизни старались искусственными способами их уменьшить. Наоборот, мужская грудь специально изображалась в мощно развитых формах, а именно в известной степени в обратном отношении к значительности головы и лба. Головы Нептуна, грудь которого имела священный смысл, вырезались на камнях вместе с грудью; реже это наблюдается у других богов. Чрево у более высоких божеств воспроизводилось без настоящего живота, который сохранялся только у Силена и фавнов. Помимо общего уменьшения отдельных частей [тела] греческие художники стремились также подражать в искусстве тем смешанным фигурам, наполовину мужским и наполовину женским, которые создавала азиатская изнеженность путем оскотления мальчиков в нежном возрасте; таким образом художники воспроизводили до некоторой степени состояние нераздельности и тождества полов, каковое относится к наивысшему, чего может достигнуть искусство, и состоит в своего рода равновесии, которое есть не простое уничтожение, но действительное слияние обоих противоборствующих характеров.

Что касается второй стороны пластического искусства, т. е. *меры и соотношений частей*, то это один из самых трудных отделов, который хуже всего выяснен теоретически. Несомненно, греческие художники имели свои определенные правила в области соотношений (в целом и в отдельных частях); только из такой теории пропорций¹⁷³ становится понятным взаимное согласие произведений древних, которые почти все словно вышли из одной школы. (Древние теоретики до нас не дошли.) Хотя новые теоретики по этому поводу и сделали эмпирические обобщения на основе творений древних, но общих основ или дедукций этих соотношений из таких общих основ не имеется, и сам Винкельман по этому вопросу включил в свою историю искусства указания Менгса¹⁷⁴, которые, по свидетельству самих художников, весьма невразумительны. Итак, что касается практики искусства, то до наших дней приходится отсылать *новичка* в искусстве лишь к эмпирическому наблюдению над пропорциями лучших творений древности, коль скоро в новое время в отличие от древних не выработалось никакой настоящей художественной школы и системы искусства. Теория обнаруживает здесь пробел, для заполнения которого все еще требуются гораздо более значительные изыскания: они должны охватить не только этот особенный вопрос — пропорции человеческой фигуры, но общий закон всех пропорций природы.

Последняя, совершенная красота возникает из соединения двух первых видов — красоты форм и красоты пропорций. Величайший образец этой красоты среди сохранившихся произведений древности — та статуя Аполлона, о которой Винкельман говорит, что она представляет между другими изваяниями высший идеал искусства. «Художник, — говорит он¹⁷⁵, — построил это произведение всецело на идеале, и он взял от материи ровно столько, сколько было нужно, чтобы выполнить и явить свой замысел. Его фигура превышает человеческий рост, и его поза свидетельствует о том величии, которым он преисполнен. Вечная весна, подобная весне блаженного Элизнума, облакает привлекательной моло-

достью чарующую зрелость этой цветущей мужественной фигуры и играет на гордом строении его членов».

Во всех произведениях этого рода вообще проявляются значительность и величие, *смягченные*, но не приниженные *грацией*, и, обратно, привлекательность, одухотворенная высшей и духовной красотой, становится в то же время возвышенной и строгой.

§ 125. *Пластическое искусство есть завершенное облечение бесконечного в конечное.* Ибо любое единство, например единство облечения бесконечного в конечное, в своем завершенном виде заключает в себе другое единство. Пластика среди прочих реальных форм искусства есть та единственная форма, которая вполне уравнивает реальное единство, единство формы, с идеальным единством, единством сущности (согласно § 105). В связи с этим оно есть также завершенное облечение бесконечного в конечное.

Примечание. (Музыка есть облечение единства в многообразие, *как таковое, как в форму*, а потому реально; живопись есть облечение формы в сущность, как таковую, поэтому исключительно *идеальна*.)

Дополнение 1. Пластическому искусству преимущественно свойственно возвышенное. — В соответствии с понятием возвышенного, согласно § 65. Ведь возвышенное есть в самом деле истинный универсум, созерцаемый в относительном. Однако облечение бесконечного в конечное в пластике действительно не может быть завершено без того, чтобы само конечное, как таковое, одновременно не было и относительно бесконечным. Таким образом, по преимуществу в пластике относительно или чувственно бесконечное становится символом самого по себе и абсолютно бесконечного.

Человеческая фигура, составляющая важнейший предмет пластики, чтобы быть действительным, видимым выражением разума, должна сделаться бескопечной через безусловно конечное в ней и быть особым универсумом, как это было доказано в предшествующем.

Примечание. Самое замечательное действие искусства, в особенности же пластического, то, что абсолютно великое, *само по себе бесконечное* охватывается конеч-

ным и измеряется как бы *одним* взглядом. Это и есть то, посредством чего чувственно выражается обличение бесконечного в конечное. Само по себе и абсолютно великое, охваченное конечным в связи с этим не оказывается *ограниченным* и ничего не теряет в своем величии из-за того, что оно раскрывается духу во всей осязательности конечного, но скорее как раз благодаря этой осязательности делается для нас очевидным все его величие. По большей части к этому и сводится то, что Винкельман называет *высшей простотой* в искусстве. Можно было бы сказать, что эта простота в величии, с которой перед нами предстает высокое произведение искусства, есть как бы внешнее выражение того внутреннего обличения бесконечного в конечное, которое составляет сущность художественного произведения. Все великое кажется выполненным с простотой, между тем как все прерывное и все, что приходится рассматривать по частям, дает нам впечатление незначительности, а при полной перегруженности — мелочности.

Дополнение 2. Первое положение можно выразить и так: пластическое искусство изображает высшее соприкосновение жизни и смерти. — Ведь бесконечное составляет начало всякой жизни и есть нечто само по себе живое, конечное же, или форма, мертво. Поскольку то и другое в произведениях пластики переходит в высшее единство, жизнь и смерть встречаются здесь как бы на вершине своего объединения. Универсум, как и человек, есть смешение бессмертного и смертного, жизни и смерти. Но в вечной идее то, что кажется нам смертным, приведено к абсолютному тождеству с бессмертным и есть лишь форма самого по себе бесконечного. Такого рода проявления заключены в пластических произведениях, как об этом говорит Винкельман в приведенном ранее месте: творец Аполлона взял для этого произведения лишь столько материала, сколько ему было нужно, чтобы выразить свой внутренний замысел. Материя и понятие здесь действительно совпадают; первая есть лишь преобразованное в объективность понятие, т. е. оно же, только созерцаемое с другой стороны.

§ 126. *В пластике геометрическая закономерность перестает преобладать.*— Ибо здесь не конечная, доступная простому рассудку закономерность, но бесконечная, постигаемая только разумом, которая одновременно есть свобода. Относительно конечной закономерности пластика трансцендентна.

Живопись еще подчинена ей (геометрической закономерности) ввиду того, что она изображает конечную, ограниченную действительность. Живопись единственно потому должна соблюдать линейную перспективу, что она ограничена конечной точкой зрения. Пластика имеет дело со всесторонней, а потому бесконечной действительностью. Как формы человеческого тела сами по себе и для себя нельзя определить конечной закономерностью, так и формы пластического художественного произведения. Если бы кто-нибудь пожелал выразить формы прекрасного тела посредством линий, то это были бы такие линии, которые постоянно меняют свой центр и при своем продолжении никогда не опишут правильной фигуры вроде круга. Этим достигается большее разнообразие и одновременно большее единство. Большее разнообразие, ибо тот же круг всегда равен себе самому. Большее единство, ибо если допустить, что строение тела складывается из форм подобных кругу, то одна форма исключала бы другую, ни одна не вытекала бы из другой непрерывным образом, в то время как в прекрасном органическом теле каждая форма проявляется как непосредственное истечение из другой именно потому, что *ни одна* в отдельности не ограничена.

§ 127. *Пластика преимущественно может творить в колоссальных формах.*— А именно: по сравнению с живописью и барельефом. *Основание:* ведь пластика творит совершенно независимо от пространства, тогда как живопись и барельеф должны изображать его вместе с предметом. Если бы живопись захотела творить в колоссальных формах, то она либо должна была бы вместе с предметом увеличивать и то пространство, которым она наделяет предмет, либо этого не делать. В первом случае соотношение осталось бы неизменным, во втором случае, поскольку соотносеи-

ность с пространством нельзя устранить, возникло бы лишь бесформенное, но никоим образом не великое. Ввиду того что оценка размеров коренится в сопоставлении с данным эмпирическим пространством, искусство может создавать колоссальное, не впадая в бесформенное, лишь поскольку оно само свободно в своих созданиях от ограничений со стороны пространства, внеположного предмету.

Примечание. Ведь пространство, которое случайно окружает изображаемый предмет, будь оно большим или незначительным, не влияет на оценку его размеров. — В новое время возражали по поводу колоссального Фидиева Юпитера, указывая, что если бы он поднялся со своего трона (он был представлен сидящим), то ему пришлось бы выбить крышу храма, и усматривали в этом ошибку. Рассуждение это совершенно нехудожественного порядка. Всякое пластическое произведение составляет особый мир, заключающий подобно универсуму свое пространство в самом себе, причем его следует оценивать и обсуждать лишь из него самого; внеположное ему пространство для него случайно и ничего не может прибавить к его оценке.

§ 128. *Пластика изображает свои предметы в виде форм вещей как они взяты в абсолютном взаимопроникновении реального и идеального.*

Было доказано (§ 83), что формы музыки суть формы вещей как они существуют в реальном единстве, формы живописи — как они преобразованы в идеальном единстве (§ 88). Так как (по § 105) пластика — это форма искусства, в которой абсолютное воссоединение обоих единств становится объективным, то она и изображает свои предметы как формы вещей, какими они взяты в абсолютном воссоединении реального и идеального.

Объяснение. Относительно живописи в первом дополнении к § 88 было доказано, что она преимущественно имеет дело с изображением идей, как таковых. Ведь всякая идея, как совершенное подобие абсолютного, имеет, как и абсолютное, две стороны — реальную и идеальную. Взятые со стороны реально-

го, идеи явлены в виде вещей; лишь с идеальной стороны они явлены как *идеи*, хотя то, в чем обе стороны совпадают, само опять-таки есть идея. Таким образом, живопись по преимуществу изображает идеи как *идеи*, т. е. с идеальной стороны, а пластика — так, что они одновременно оказываются целиком идеей и целиком вещью. Живопись никоим образом не хочет выдавать свои предметы за реальные, но хочет, чтобы они рассматривались как идеальные. Пластика, воспроизводя свои предметы как идеи, все же одновременно дает их и как вещи, и наоборот; она, таким образом, действительно изображает *абсолютно идеальное* одновременно как *абсолютно реальное*, и это, несомненно, есть та вершина изобразительного искусства, которая вновь возвращает его к *источнику* всякого искусства и всех идей, всякой истины и красоты, т. е. к божеству.

§ 129. *Пластика может удовлетворить себя самое в своих наивысших притязаниях исключительно изображением богов.*— Ибо она преимущественно изображает абсолютные идеи, которые в своей идеальности одновременно реальны. Но идеи, созерцаемые реально, суть боги (§ 28). Пластика, таким образом, преимущественно нуждается в божественных естествах (Naturgen) и т. д.

Объяснение. Смысл этого утверждения не эмпирического характера, именно будто пластическое искусство никогда не достигло бы надлежащей высоты, если бы не изображало богов. Вне всякого сомнения верно, что та же необходимость, которая заставляла греческих мастеров работать над изображениями богов, вынуждала их более непосредственно возвышаться над материей, проникать в царство отвлеченного и бесплотного и отыскивать сверхчувственное и отмежеванное от уцербной и зависимой природы. Но смысл нашего взгляда заключается, собственно, в том, что пластика сама по себе должна изображать богов даже в случае, если она хочет удовлетворить только *самое себя* и свои особенные притязания. Ведь ее особенная задача как раз и есть изображение абсолютно идеального в то же время как реального, а следовательно, воспроизведение

неразличимости, которое само по себе может присутствовать только в божественных естествах.

Итак, можно сказать, что всякое значительное произведение пластики само по себе есть некоторое божество, хотя бы для него и не существовало имени, и что если бы пластика, предоставленная самой себе, изобразила как действительные все возможности, заключенные в высшей и абсолютной неразличимости, то этим она сама по себе должна была бы осуществить весь круг образов богов и изобрести этих богов даже в том случае, если бы их не было. С другой стороны, нужно сказать, что (согласно тому, что было доказано в § 30) коль скоро сущность греческого политеизма состояла в чистом ограничении, с одной стороны, и нераздельной абсолютности — с другой, и так как, далее, этот мир богов образовал в себе самом опять-таки некоторую целокупность, замкнутую систему, то именно этим и пластическому искусству была дана возможность ограничить себя на первых порах своего развития, заключить все свои объекты в строго обособленные друг от друга формы и составить такую же замкнутую в самой себе систему божественных образов, какая до того имелаась в мифологии. Именно потому пластическое искусство греков и образует для себя свой особый мир, который, будучи законченным с внутренней стороны, не нуждается также и ни в чем внешнем, в нем все возможности выполнены, все формы обособлены и строго установлены. Облик Юпитера, Нептуна и всех мужских божеств был раз навсегда определен, так же как и облик женских божеств (полнейшее сходство голов на всех монетах). Благодаря этому искусство сделалось как бы каноническим и следовало образцам; в нем более не оставалось выбора, господствовала необходимость.

§ 130. *На произведениях пластического искусства преимущественно лежит отпечаток своеобразия идей в их абсолютности.* — Непосредственный вывод из предшествующего.

Объяснение. Сущность идей такова, что в них возможность и действительность в любое время или, лучше сказать, вне времени совпадают, что они на самом

деле и сразу суть все то, чем они могут быть. Отсюда возникает предельное удовлетворение и — ввиду того что в этом состоянии немислим никакой недостаток, никакой изъясн, нет ничего такого, что могло бы вывести идеи из состояния покоя, — предельное равновесие, предельное спокойствие при предельной деятельности.

Это своеобразие, каконо здесь указано, есть своеобразие пластических образов богов, т. е. каждого в своем роде. Каждый образ есть нечто законченное, каждый покоится в предельном удовлетворении, но при этом не кажется бездеятельным. Лишь та деятельность, которая нарушает душевное равновесие, те серьезность и забота, которые покрывают морщинами чело смертного, равно как и веселье, и вожделенне, которые возникают в связи с такой деятельностью, исчезли с их ликов. В этом высоком равнодушии возможность не может предварять действительность; поэтому «вместе с влечениями потухают также и малейшие проявления воли, если она одновременно не оказывается действием и удовлетворением». Эти пластические образы божеств представляют собой сущности, которые пребывают всецело ради самих себя и всецело в себе самих. Внешне они кажутся неограниченными, ибо они как бы суть вне пространства, но заключают его в себе, как замкнутое творение. Находясь вне сферы чуждых прикосновений, они и в своих действительных ограничениях обнаруживают совершенство и абсолютность. Именно благодаря этому совершенному и абсолютному характеру божества самодовлеющи.

§ 131. *Высший закон всех пластических произведений есть неразличимость, абсолютное равновесие возможности и действительности.* — Непосредственно вытекает из предшествующего. Этот закон имеет общий характер, ибо особо значительное пластическое произведение уже само по себе есть бог, даже если оно должно изображать смертное существо. Также и человек, когда он страдает, то должен страдать, как страдал бы бог, если бы он на это был способен. Уже из понятия о богах следует, что они кажутся свободными от всякого страдания, и только Прометей, прообраз вся-

кого трагического искусства, страдает, будучи богом. И так, божественным образом самим по себе не свойственно такое выражение, которое бы обнаруживало отсутствие внутреннего душевного равновесия.

При конструировании живописи (§ 87) мы утверждали, что и в ее произведениях выразительность должна быть умеренной. Однако в живописи это происходит не в такой непосредственной форме, как в пластике. Живопись должна умерять выразительность, чтобы она не шла в ущерб красоте; под красотой здесь подразумевается *идеальная* красота, грация, к чему живопись, как идеальная форма, преимущественно стремится. Однако в пластике умеренная выразительность и внешний вид, позволяющий распознать внутренне уравновешенное состояние души, сами по себе необходимы, ибо ее призвание быть образом божественной природы и обитающей в ней неразличимости. Это главное, а красота есть необходимое и непосредственное следствие или проявление этого. — Так красота и истина в их абсолютной форме опираются на общее основание — неразличимость.

Я приведу только несколько примеров этого спокойного выражения, возвышающегося над бурной страстью, в греческих статуях, будь то изображение богов или смертных существ.

Высший первообраз спокойствия и неразличимости — отец богов; поэтому он изображается неизменно радостным, как бы недоступным для внешних воздействий. Большую деятельность можно приписать Аполлону, ибо он представляет среди богов *идеальное*. Эта большая деятельность получает свое выражение в величии его походки, смелом движении его тела, в котором играет вечная красота. Но и в нем также воплотилась высшая красота в глубочайшем спокойствии. «Не какие-либо жилы или сухожилия, — говорит Винкельман ¹⁷⁶, — разжигают и волнуют это тело, но небесный дух, который, словно излившись плавным потоком, как бы заполнил все грани этой фигуры».

Аполлон представлен преследующим Пифона, на котором он впервые испробовал свой лук; изображено, как бог настигает его своей мощной поступью и пора-

жаст, но он не прикован к своей жертве. «Удовлетворенный, он с гордостью направляет свой взор, полный величия, далеко за пределы своей победы. На его губах выражение презрения, недовольство, которое в нем скрыто, видно по его раздувшимся ноздрям, и на челе его отпечаток того же недовольства. Но умиротворенность, которая овеивает его тело своим божественным спокойствием, остается непоколебленной и т. д.»¹⁷⁷

О замечательнейших образцах уравновешенности при выражении чувств в изображении человеческой деятельности и страдания — Лаокооны и Ниобы — уже была речь в связи с живописью. Но по поводу *Ниобы* я еще хочу заметить, что она уже по самой теме относится к значительнейшим произведениям. Пластика изображает в ней, так сказать, самое себя, и Ниоба, быть может, такой же первообраз для пластики, как Прометей для трагедии. Всякая жизнь коренится в соединении того, что само по себе бесконечно, с конечным, и сущность жизни проявляется лишь в противоположности того и другого. Где возникает высочайшее, или абсолютное, единство этого соединения, там в относительном смысле царит смерть, но именно поэтому опять-таки высшая жизнь. Поскольку вообще задача пластического искусства — изображение этого высшего единства, абсолютная жизнь, отображения которой это искусство показывает, сама по себе и в сравнении с явлением есть смерть. Но в Ниобе искусство само открыло эту тайну тем, что оно показывает высшую красоту в смерти, причем оно позволяет лишь в смерти добиться *того* спокойствия, которое свойственно одной лишь божественной природе, *для смертной же* природы недостижимо; этим как бы указывается, что в отношении к смертному переход красоты к высшей жизни должен проявиться как смерть. Итак, искусство здесь вдвойне символично, а именно: оно становится истолкованием самого себя, так что то, к чему стремится всякое искусство, находится здесь в изображении Ниобы перед глазами.

Примечание о связи с живописью. Живопись — чисто идеальная форма искусства. Сущность идеального = деятельности. Поэтому в живописи допускается

больше деятельности и более сильное выражение страсти. Имется лишь одно ограничение — не упразднить чувственной красоты, привлекательности и грации. Высшую же красоту в смысле величественности и красоту, изначально пребывающую в качестве полной неразличимости бесконечного и конечного только в боге,— эту красоту можно изобразить лишь в пластике.

Еще несколько определений пластического искусства.

В связи с бесконечной повторностью всею во всем следует предвидеть, что в пластике κατ' ἐξοχήν должны в свою очередь снова выступить все пластические формы, хотя и в весьма ограниченной степени. Сюда относятся следующие положения.

§ 132. *Архитектоническая часть пластики, поскольку она в рамках пластики существует в подчиненном состоянии, есть драпировка или одеяние.*

Драпировка архитектурна потому, что она есть так или иначе лишь аллегория или намек (ἔχο) форм органического образа. Именно этот намек обуславливается противоположностью между складками и гладкостью, т. е. отсутствием складок. Выступающая часть тела, с обеих сторон которой спадает свободное одеяние, по природе не может быть без складок, и они приходятся там, где есть впадина. В произведениях старого стиля складки *по преимуществу* ниспадают прямо. В произведениях искусства изящного, завершенного стиля складки скорее ложились дугообразно и для разнообразия обрывались, но так, чтобы они подобно ветвям как бы разворачивались из одного общего ствола и растекались нежной волной. В самом деле, нет лучшей и более красивой архитектоники, нежели форма завершенной драпировки в греческих произведениях. Искусство изображения обнаженного тела здесь как бы возводит себя на высшую ступень, позволяя познать органическую форму даже сквозь инородную среду; и, чем менее непосредственно и с чем большим опосредованием тело здесь изображается, тем совершеннее оказывается эта сторона искусства. Между тем драпировка все же всегда остается подчиненной изображению

обнаженного тела, истинной и первой любви искусства. Искусство отвергает покровы в той мере, в какой они служат всего лишь средством и не могут сами в свою очередь быть обращены в аллегорию красоты; ведь искусство, безусловно, создано для высшего чувства и отвергает низменное даже там, где оно не облечено ни в какой покров. Ни один народ не обладал таким высоким чувством прекрасного, как греки, и ни один народ не был более далек от той лживой и нецеломудренной стыдливости, которая именуется приличием. Поэтому у драпировки в произведениях искусства не могло быть цели, лежащей вне искусства, и драпировка применялась только ради красоты, не из так называемых нравственных соображений; поэтому греческую одежду можно назвать единственно прекрасной.

§ 133. *Живописная сторона пластики, поскольку она в пластике находит себе применение, должна быть отнесена к составлению групп или объединению ряда фигур в одном общем действии.*— Ведь если бы в какой-нибудь большой композиции нельзя было избежать того, чтобы одни фигуры заслонялись другими и для созерцания целого была бы необходима определенная точка зрения, то этим пластика поставила бы себе границы подобно живописи. Однако по самой сути дела ясно, что пластика в отношении композиции должна быть необходимо ограничена небольшим числом фигур, и это возможно для нее тем более, что она единственное изобразительное искусство, которое довольствуется внешним обликом самим по себе и для себя и не нуждается ни в чем другом, помимо него. Живопись во всяком случае должна изображать фон и менее удовлетворяется одной фигурой уже по одному тому, что она должна оттенить пространство. Но именно потому, что живопись присоединяет к своим предметам также фон, она в то же время располагает и средствами для связывания их друг с другом; тогда как если бы пластика, где каждая фигура замкнута сама по себе и со всех сторон, захотела связать слишком большое число фигур посредством внешней среды, например, пьедестала, на котором они помещаются, то тем самым она прида-ла бы слишком большое значение чисто внешнему.

Итак, можно утверждать, что именно абсолютный характер пластики — основание того, что она не распространяется на более сложные композиции, а все ее величие связано не с пространственным охватом, но исключительно с завершенностью и замкнутостью предмета и составляет нечто значительное, что расценивается не эмпирически, но по идее. Как природа достигает завершенности каждого из своих органических произведений тем, что она упраздняет длину и ширину и располагает все концентрически, точно так же и изобразительное искусство в пластике как в своем кульминационном пункте находит завершение в том, что все стягивает к центру и, *кажуцимся образом* себя ограничивая, расширяется до полноты.

Я заканчиваю конструирование пластики несколькими **ОБЩИМИ ЗАМЕЧАНИЯМИ ОБ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ВООБЩЕ.**

Мы с самого начала занимались конструированием изобразительного искусства вообще как реальной стороны мира искусства, причем лежащее в его основании единство оказалось облечением тождества в различимость. Несомненно, это единство в завершенном виде палицо там, где общее целиком оказывается особенным, а особенное — целиком общим. Это преимущественно встречается в пластике. Таким образом, мы можем быть твердо уверены в том, что завершили конструирование изобразительного искусства, т. е. привели его обратно к исходной точке. Общий круг, который охватывает формы изобразительного искусства, есть круг реального единства, которое, представленное в своем по-себе-бытии есть снова неразличимость. Благодаря приведению к различимости из единства выступают реальная и идеальная формы: первая — в виде музыки, вторая — в виде живописи. Само единство завершенно выражает себя как неразличимость лишь в пластике.

Можно было бы противопоставить устоявшейся нами последовательности трех основных искусств иную, а именно следующую. Допустим и предположим, мог бы кто-нибудь сказать, что изобразительное искусство соответствует реальному единству и в своих формах должно конструироваться в соответствии с формами последнего;

в таком случае пластика в системе искусств необходимым образом будет соответствовать материи в природе и обозначать первую потенцию изобразительных искусств. По-себе-бытие искусства подобно по-себе-бытию природы облекается здесь всецело в материю и тело. Через вторую потенцию материя становится идеальной: в природе — через свет, в искусстве — через живопись. Наконец, в третьей — реальное и идеальное совпадают; связанное или облеченное в реальность или материю становится звоном или звуком, в искусстве — музыкой и пением. Таким образом, здесь абсолютный познавательный акт более или менее освобождается от уз материи и, полагая ее только в качестве акциденции, объективируется и познается как акт облечения вечной субъективности в объективность. Итак, здесь порядок обратный принятому нами. Этот другой порядок представляется приемлемым еще и в том отношении, что он делает переход изобразительного искусства к словесному более непосредственным и устойчивым. Материя постепенно разрешается в идеальное: уже в живописи — в относительно-идеальное, в свет; в музыке, а затем еще более в речи и поэзии — в истинно идеальное, в совершеннейшее выявление абсолютного познавательного акта.

Недоразумение, лежащее в основе такой последовательности, связано с ошибочным пониманием потенций в философии. Теория потенций заключается не в том, что они образуют подлинно *реальные* противоположности, но в том, что они суть общие формы, которые одинаковым образом возвращаются во всех предметах. Так, потенция органического ни в каком случае не есть просто само органическое существо; она столь же необходимо и определенно присутствует и в самой материи, лишь с той оговоркой, что здесь она подчинена неорганическому. Материя неорганична, но в то же время органична и разумна и тем самым есть образ общего универсума¹⁷⁸. Пластика как третья потенция изобразительного искусства представляет именно то, что дает в материи выражение разума, *в развитом виде*, и она здесь проходит даже через различные ступени, причем, например, в качестве архитектуры она доводит мате-

рию, или неорганическое, лишь до аллегории органического и опосредованно — разума. Таким образом, пластика, хотя она и подпадает под первую потенцию, поскольку приемлет материю как свое тело, все же в пределах этой первой потенции, т. е. между прочими представителями последней, оказалась бы в свою очередь третьей потенцией, выявляя разум как сущность материи. Таким образом, как *природа* в своем отношении к универсуму в целом в свою очередь представляет первую потенцию, точно так же и изобразительное искусство по отношению к миру искусства в целом занимало бы место первой потенции.

Но решающими в вопросе о распорядке трех основных форм изобразительного искусства будут следующие соображения.

Всякое изобразительное искусство в целом есть облечение бесконечного в конечное, идеального в реальное. Так как оно, таким образом, вообще имеет целью превращение идеального в реальное, то совершеннейшее проявление идеального как некоторого реального, абсолютное превращение первого во второе должно обозначить вершину всякого изобразительного искусства.

Самоочевидно, что искусство, поскольку оно *реально*, следовательно, поскольку оно облачает бесконечное в конечное, также и является как *реальное*, тогда как в обратном отношении к этому превращению искусство проявляется еще как более или менее идеальное. Так, в музыке облечение идеального в реальное явлено еще только *как акт*, как пропешествие, но не как бытие и представляет собой лишь относительное тождество. В живописи идеальное уже сосредоточилось в известных контурах и форме, но еще без того, чтобы проявиться в качестве чего-то реального; живопись дает лишь предварительный набросок реального. Наконец, в пластике бесконечное целиком превращается в конечное, жизнь переходит в смерть, дух — в материю; но именно потому, и **только** потому, что произведение пластического искусства всецело и абсолютно *реально*, оно в свою очередь абсолютно идеально. Таким образом, установленная нами последовательность и есть последовательность, основанная на самом предмете, и мы встретимся

с подобного рода взаимоотношением и в идеальной стороне — в поэзии, в которой равным образом высшая потенция покоится на превращении идеального бытия в полное бытие, в как бы *действительно* представленную реальность, в противоположность которой лирика, например, оказывается гораздо более идеальной.

Этим завершается круг изобразительных искусств. Теперь мы обратимся к идеальной стороне мира искусства, составляющей поэзию в узком смысле, а именно поэзию, поскольку она выражается в речи и языке.

Напоминаю здесь следующие основные положения.

1. Согласно той аргументации, которая была приведена в самом начале (§ 8), универсум распадается на две стороны: они соответствуют обоим единствам в абсолютном. В одном из упомянутых единств, рассматриваемом *для себя*, абсолютное проявляется лишь как *основание* существования, ибо это то единство, в котором абсолютное воплощает свое вечное единство в различии. Во втором — абсолютное явлено как *сущность*, как абсолютность, ибо, подобно тому как там (в первом единстве) сущность преобразуется в форму, здесь, наоборот, форма — в сущность. Следовательно, там преобладает форма, здесь — сущность.

2. Обе стороны абсолютно-идеального по своей сущности совпадают; ведь то, что, с одной стороны, получает реальное выражение, с другой — выражено только идеально, и наоборот; следовательно, обе стороны, рассматриваемые порознь, являются только различными способами выражения одного и того же.

Природа в своей отмежеванности от другого единства (в котором форма преобразуется в сущность) явлена скорее как сотворенное, идеальная же природа — как творящее, но именно поэтому в одном содержится то, что и в другом, и притом с необходимостью. Согласно § 74 (общее дополнение), природа есть пластическая сторона, ее образ — это Ниоба пластического искусства, застывающая со своими детьми в камне, идеальный же мир есть поэзия универсума. Там божественное начало облекается в другое — в бытие; здесь оно проявляется как то, что оно есть на самом деле, — как жизнь и деятельность. Однако это различие есть в свою очередь

простая разница формы, как это раньше было доказано в отношении изобразительного и словесного искусства. Природа, взятая сама по себе, составляет в свою очередь нечто изначальное; это первая поэма божественного воображения. Древние, а вслед за ними и новейшие мыслители именовали реальный мир *natura rerum*¹⁷⁸, рождением вещей. В нем вечные вещи, т. е. идеи, впервые становятся действительными, и, будучи разомкнутым миром идей, он заключает в себе подлинные первообразы поэзии. Все различие между изобразительным и словесным искусством может поэтому сводиться лишь к следующему.

Всякое искусство есть непосредственное подобие абсолютного продуцирования или абсолютного самоутверждения; только изобразительное искусство не позволяет этому творчеству *быть явленным* в качестве чего-то идеального, но посредством чего-то другого и, следовательно, в качестве чего-то реального. Напротив, поэзия, будучи по существу тем же самым, что и изобразительное искусство, дает этому абсолютному познавательному акту проявиться непосредственно как познавательному акту и есть поэтому более высокая потенция изобразительного искусства, поскольку оно еще сохраняет в самом отображении природу и характер идеального, сущности, общего. То, посредством чего изобразительное искусство выражает свои идеи, есть нечто само по себе конкретное; то, посредством чего словесное искусство выражает свои идеи, есть нечто само по себе *общее*, т. е. язык. Поэтому поэзии по преимуществу дарована имя поэзии¹⁷⁹, т. е. *созидания*, ибо ее творения явлены не как бытие, но как продуцирование. Вот почему поэзию можно рассматривать как сущность всякого искусства, приблизительно так же, как в душе можно усмотреть сущность тела. Однако о поэзии, поскольку она есть создательница *идей* и тем самым источник всякого искусства, уже шла речь при конструировании мифологии. Согласно принятому нами методу, здесь в противоположность изобразительному искусству может, таким образом, идти речь только о поэзии, поскольку она сама есть *особенная* форма искусства и, следовательно, та поэзия, которая оказывается проявлением по-себе-

бытия всякого искусства. Однако даже в пределах такого ограничения поэзия совершенно безграничный предмет и этим тоже отличается от изобразительного искусства. Приведем лишь один пример: в *пластике* вообще нет противоположности между античным и новым, а во всех поэтических жанрах, напротив, она выступает. Античная поэзия так же рационально ограничена и тождественна самой себе, как античное искусство. Наоборот, поэзия нового времени безгранична, а отчасти и иррациональна в столь разнообразных формах всех ее направлений и видов, как это свойственно искусству нового времени в целом. И эта черта безграничности покоится на том, что поэзия есть идеальная сторона искусства, как пластика составляет его реальную сторону. Ведь идеальное = бесконечному.

Противоположность между античным и новым в только что приведенном отношении можно было бы выразить и так: древние поэтичны (*redend*) в пластике и, напротив, пластичны в поэзии. Речь — самое спокойное и непосредственное выражение разума. Всякое другое действие более причастно телесному. В картинах новых художников присутствует экспрессия насильственного, телесного действия. Картины античных художников, поскольку они отмечены настроением спокойствия, именно поэтому действительно поэтичны. С другой стороны, античные авторы даже и в поэзии пластичны и, таким образом, гораздо полнее выражают родство и внутреннее тождество словесного изобразительного искусства, чем новейшие.

Внутренняя безграничность в поэзии также влечет за собой различие в научной ее трактовке. Поскольку природа рациональна и может быть представлена в соответствии с определенным образцом, история же иррациональна, неисчерпаема и выявляет свои скрытые законы только в своих обнаружениях, точно так же обстоит дело и с изобразительным и со словесным искусством. Если в природе необходимость в качестве общего начала преобладает над особенным, а в идеальном мире особенное, наоборот, освободившись от пут, свободно стремится к бесконечному, то таково же отношение изобразительного и словесного искусства. Поэтому в отно-

шении поэзии, во-первых, невозможно путем конструирования вводить общее в особенные формы, как в изобразительном искусстве. Ведь особенное обладает здесь большей силой и свободой. Общее, которое здесь может проявиться, можно скорее выразить лишь в общих чертах. Наоборот, чем менее настоятельно здесь общее определяет особенное, тем больше, во-вторых, требуется, чтобы единичное было выявлено в своей абсолютности. Поэтому изображение здесь скорее сведется к характеристике индивидуумов.

Впрочем, я не буду слишком долго останавливаться на частностях, а остановлюсь только на главном; по этой же причине я не могу более приводить отдельные тезисы, но буду излагать свои взгляды в целом.

Итак, прежде всего мне следует ответить на вопрос: *благодаря чему речь становится поэтической?* При решении этого вопроса нужно будет остановиться: а) на по-себе-бытии поэзии, в той мере, в какой это не было установлено предшествующим, б) на формах, которыми поэзия, как таковая, отличается от речи, т. е. прежде всего на ритме, стихосложении и т. д. Вслед за этим нам предстоит конструировать отдельные единства, заключающиеся в основном единстве поэзии, иначе говоря, роды и виды стихотворного искусства, из которых главное значение имеют формы лирическая, эпическая и драматическая, и затем порознь остановиться на каждой из этих форм.

Если мы обратимся к обычным теоретикам изящных искусств, то для них немалое затруднение составляет дать понятие или так называемую дефиницию поэзии, а в тех дефинициях, которые они дают, не выражена даже форма поэзии, не говоря уже о ее сущности. Но главное, что ведет к пониманию поэзии, это, несомненно, выяснение ее *сущности*, ибо форма вытекает только из последней, так что только *такая* форма может соответствовать *такой* сущности.

По-себе-бытие поэзии то же, что и всякого искусства, — это изображение абсолютного, или универсума, в некотором особенном. Если бы с точки зрения некоторых особенных поэтических жанров можно было возразить в данном отношении, то это бы только доказало,

что эти так называемые поэтические жанры сами по себе не обладают поэтической реальностью. Как вообще ничто не может быть произведением искусства, если оно косвенно или непосредственно не есть отражение бесконечного, так, в частности, ничто не может быть *стихотворением* или поэтическим, если не изображает нечто абсолютное, т. е. само абсолютное в его отношении к какому-либо особенному. Впрочем, каким должно быть это особенное, этим еще не определено. Поэтический смысл заключается именно в том, чтобы для претворения в действительность, в реальность ни в чем не нуждаться, кроме возможности. То, что возможно в поэтическом смысле, именно поэтому безусловно действительно, подобно тому как в философии то, что идеально — реально. Источник всего непоэтического, как и источник всего нефилософского, — эмпиризм, или невозможность признать что-либо за истинное и реальное, если оно не дано в опыте.

О великих предметах, входящих в круг поэзии, — о мире идей, который для искусств есть мир богов, об универсуме, о природе — мы говорили уже в учении о мифологии. Что касается той необходимости мифологии для всякого искусства, которую мы там доказали, то такая необходимость имеет преимущественное значение для поэзии. Мы точно так же там показали, в какой мере и новое время имеет свою мифологию и каким образом из наличного материала мифологии все разрастается или создается заново. Разъяснить эти общие основные положения можно будет лишь применительно к отдельным видам поэзии.

Общая *форма* поэзии есть вообще та форма, которая представляет идеи в речи и языке. Что касается основы и значения языка, то я напомним § 73, где было доказано, что язык есть наиболее сообразный символ абсолютного познавательного акта. Ведь, с одной стороны, познавательный акт проявляется в языке *идеально*, а не реально, как в бытии, но с другой — он интегрируется некоторым реальным, не переставая оставаться идеальным. Что касается специально отношения слова к звону вообще, я напомним следующее. Закон = чистому облечению бесконечного в конечное, взятому, как таковое.

В языке это облечение завершается, и здесь же начинается царство противоположного единства. Поэтому слово есть как бы наиболее потенцированная материя, возникшая из облечения бесконечного в конечное. Материя есть слово бога, вошедшее в конечное. Это слово, познаваемое в звоне благодаря ряду отличий (в различии тонов) и остающееся неорганическим, т. е. еще не нашедшим соответствующей телесной оболочки, обретает ее в языке. Как в цвете человеческого тела исчезают все оттенки цветов и возникает высшая неразличимость их всех, так же речь есть доведенная до неразличимости материя всех тонов и звуков.— Как это явствует уже из хода общей философии, необходимо, чтобы высшее воплощение и связанность разума одновременно оказались моментом его освобождения. В человеческом организме заключена высшая точка сосредоточения универсума и обитающего в нем интеллекта. Но именно в человеке интеллект прорывается к свободе. Поэтому-то здесь звон, тон проявляется как выражение бесконечного в конечном, а именно как выражение завершенного облечения, в языке, который к простому звону относится точно так же, как материя органического тела в сочетании со светом относится к всеобщей материи.

Язык сам по себе есть только хаос, из которого поэзия должна построить тело для своих идей. Поэтическое художественное произведение подобно всякому другому должно быть абсолютностью в особенном, некотором универсуме, небесным телом. Это возможно не иначе как путем обособления *речи*, в которой находит себе выражение произведение искусства, от целокупности языка. Но это обособление, с одной стороны, и абсолютность — с другой, невозможны без того, чтобы речь не заключала в самой себе свое собственное независимое движение и тем самым свое время подобно небесному телу; этим она отмежевывается от всего остального, причем следует определенной *внутренней* закономерности. Созерцаемая извне, речь разворачивается свободно и независимо, и лишь в себе самой она упорядочена и подчинена закономерности. Тому, в силу чего небесное тело внутри себя определяется и заключает в

себе время, соответствует в искусстве ритм, и притом как в музыке, так и в словесном искусстве. Раз музыке, как и речи, свойственно движение во времени, то музыкальные и литературные произведения не могут представлять собой замкнутого целого, если они оказываются подчиненными времени, а не подчиняют скорее время самим себе и не заключают его внутри себя. Такое господство над временем и подчинение его = *ритму*.

Ритм вообще есть облечение тождества в различие; таким образом, он заключает в себе смену, но самостоятельно упорядоченную, подчиненную тождеству того, в чем она происходит (относительно общего понятия ритма следует обратиться к сказанному о нем в связи с музыкой).

Я предварительно беру ритм в его наиболее общем значении, именно поскольку он вообще есть внутренняя закономерность последовательности тонов. Однако в этом своем наиболее широком значении он заключает в себе две формы: первую можно назвать ритмом в более узком смысле, так как она, будучи облечением единства в многообразии, соответствует категории количества; другая в противоположность первой должна соответствовать категории качества. Легко усмотреть, что ритм в более узком смысле усташапливает *последовательность движения тонов по законам количества*; что касается формы, соответствующей качеству, то конкретнее ее следует определить так: нужно исходить из того, что в звуках кроме продолжительности или количества имеется только различие большей или меньшей высоты тона, а согласно тому, что мы ранее доказали относительно речи, различие тонов в речи устранено и изъято (ведь в *пениш*, которое в свою очередь есть музыка, достигнутое в языке тождество вновь разлагается и речь возвращается к первичным тонам). Итак, в речи, как таковой, нет ни высоких, ни низких тонов, и элементы слов так же мало могут быть тонами, как элементы (Einheiten) органического тела — цветами, и коль скоро элементы слов уже суть органические члены, т. е. слоги, и качественный их состав не может быть сведен к большей или меньшей высоте тонов, то не остается ничего иного, как усматривать качество в выделении одного

слога повышением голоса (благодаря чему с этим слогом связывается целый ряд других слогов и это единство делается заметным для слуха) и, наоборот, в снижении других слогов путем понижения голоса. Но это то, что называется *ударением*.

Я перехожу теперь к *отдельным видам поэзии*¹⁸⁰, причем предпосылаю следующие общие соображения.

Стихотворение вообще есть некоторое *целое*¹⁸¹, содержащее в себе самое свое время и свою энергию (*Schwungkraft*), представляя, таким образом, нечто обособленное от языка в целом и полностью замкнутое в себе самом.

Непосредственным следствием этого в-себе-бытия речи через ритм и меру слогов оказывается то, что язык и в другом отношении должен быть своеобразным и отличаться от обыденного языка. Своим ритмом речь свидетельствует, что ее цель абсолютно в ней самой; было бы противоречием, если бы она, будучи выделенной, должна была приспособливаться к обычным рассудочным целям языка и подражала всем языковым формам, для того имеющимся. Поэтический язык скорее стремится и в своих частях быть возможно более абсолютным¹⁸² (отсутствие логической закономерности, исключение связующих частиц). Кроме того, всякая поэзия при самом своем возникновении создается для восприятия слухом, будь то лирическая поэзия, эпическая или драматическая. Воодушевление всего непосредственное проявляется здесь как вдохновение, которое не позволяет одержимому им помыслить о внешних целях. Внимая лишь голосу бога, такой человек движется как бы вне обычной закономерности — движется смело и все же уверенно и легко. Лишь предрассудок полагает, будто поэзия не может говорить ни на каком другом языке, кроме обычного языка прозы (Готшед, Виланд).

Вообще проза, чтобы попутно дать ее дефиницию, есть язык, находящийся в распоряжении рассудка и сформированный в согласии с целями последнего. В поэзии все основано на границах, на строгой отмежеванности форм. Проза в этом отношении есть неразличимость, и ее главный недостаток тот, что она хочет из этой неразличимости выйти, в связи с чем возникают

ублюдки поэтической прозы. Поэзия отличается от прозы не только своим ритмом, но языком, с одной стороны, более простым, с другой — более красивым. Под этим не разумеется дикое пламя вдохновения, находящее себе выражение в бессодержательной высокопарности языка, которую древние называли парентюрсос. Правда, существуют критики, которые говорят о диком пламени даже у Гомера.

Простота есть в поэзии, как и в изобразительном искусстве, наивысшее, и Дионисий Галикарнасский¹⁸³, лучший ценитель искусства между древними, выразительно показывает заслугу поэтического *синтеза* в одном месте «Одиссеи»: оно, по его словам, полно самых обыденных выражений, которыми мог бы пользоваться хотя бы любой крестьянин или ремесленник.

Конечно, в этом отношении от эпоса отличается «любовь» выражения в лирике, а также и в драме, поскольку она в большей своей части лирична. Однако и здесь вдохновение выражается скорее в смелых отступлениях от логической или механической последовательности мыслей, нежели в высокопарных словах. Язык становится более высоким орудием, ему дозволены сжатые обороты, непривычные слова, своеобразные флексии слов, однако все в пределах истинного воодушевления.

Кроме того, в теориях поэзии принято также говорить о *метафорах*, *тропах* и прочих украшениях речи; сюда относятся также эпитеты, сравнения и аллегории. Что касается метафор, то они скорее относятся к риторике. Риторика может ставить себе целью выражать свои мысли образно, чтобы сделаться нагляднее или чтобы вводить в обман и вызывать страсть. Поэзия никогда не имеет цели, помимо самой себя, хотя то чувство, которое в ней заключено, она вызывает и вне себя. Платон сравнивает действие поэзии с действием магнита¹⁸⁴ и т. д.

Итак, в поэзии все, что относится к украшению речи, подчиняется высшему и главному принципу красоты; именно поэтому, сверх указанного требования, нельзя установить никакого общего закона об употреблении образов, троп и т. д.

Конструирование отдельных видов поэзии

Сущность всякого искусства, как изображения абсолютного в особенном, сводится к безусловному ограничению, с одной стороны, и нераздельной абсолютности — с другой. Уже в природной поэзии элементы должны быть расчленены, а *искусство* появляется в своем законченном виде лишь вместе со строгим разграничением форм. И здесь опять-таки наиболее строго ограничена во всех формах поэзия античная; в современной поэзии скорее формы переходят одна в другую и носят более смешанный характер; этим объясняется большое количество переходных видов.

Если бы мы захотели в исследовании различных произведений следовать естественному или историческому порядку, то мы должны были бы начать с эпоса как тождества и перейти затем к лирической и драматической поэзии. Однако здесь мы всецело должны руководствоваться научным порядком, а коль скоро в уже намеченной иерархии (*Stufenfolge*) потенция первой идет потенция особенного или различности, второй — потенция тождества, третьей — та, где единство и различимость, общее и особенное совпадают, то мы и здесь будем следовать этой иерархии и начнем с лирического искусства.

Что *лирическая* поэзия из трех видов поэзии соответствует *реальной* форме, явствует уже из того, что ее название указывает на аналогию с музыкой. Однако еще определеннее это можно доказать следующим образом.

В форме, которая соответствует облечению бесконечного в конечное, как раз и должно преобладать конечное, различимость, особенное. Именно это мы и находим в лирической поэзии. Она в сравнении со всяким другим видом искусства более непосредственно вытекает из субъекта, а следовательно, из особенного, безразлично, выражает ли она состояние субъекта, как-то поэта, или же заимствует у субъективности повод к объективному изображению. Она именно поэтому и в данном отношении опять-таки может быть названа субъективным родом искусства, если понимать субъективность в смысле особенного.

Во всяком другом виде поэтических произведений, несмотря на его внутреннее тождество, все же возможна смена состояний; в лирике, как и во всяком музыкальном сочинении, преобладает только один тон, одно основное чувство; и как в музыке именно из-за преобладания особенного все тона, связанные с преобладающим, в свою очередь могут быть только *различиями*, так и в лирике каждое движение выявляется опять-таки в виде различия. Лирическая поэзия подчиняется больше всего ритму, находится от него в полной зависимости, прямо-таки следует ему в своем движении. Она избегает однообразных ритмов, тогда как эпос и в этом отношении движется в пределах высшего тождества.

Лирическое произведение вообще есть изображение бесконечного или общего в особенном. Так, любая ода Пиндара исходит из особенного предмета и особенного события, но отклоняется от него к общему, например переходит к кругу позднейших мифологических образов и, возвращаясь от них обратно к особенному, порождает известного рода тождество того и другого, подлинное изображение общего в особенном.

Поскольку лирическая поэзия — самый субъективный вид поэзии, в ней по необходимости преобладает свобода. Это вид поэзии, имеющий наименее принудительный характер. Ей разрешаются самые смелые отклонения от обычной последовательности мысли, причем требуется лишь связь в душе поэта или слушателя, а не связь объективного, или внешнего, характера. В эпосе все строго непрерывно, в лирическом произведении непрерывность устранена, как в музыке, где имеется постоянное разнообразие и где невозможна подлинная непрерывность между одним тоном и следующим, тогда как, наоборот, в цветах все различия сливаются в одну общую массу, точно отлитые из одного куска.

По-себе-бытие всякой лирической поэзии есть изображение бесконечного в конечном, но коль скоро она движется лишь в порядке последовательности, то благодаря этому возникает *противоположность* бесконечного и конечного, как бы внутреннее начало жизни и движения. В эпосе бесконечное и конечное, безусловно, совпадают, поэтому в нем нет и намека на бесконечное,

что не означает, будто бесконечного там нет; но оно пребывает в единстве совместно с конечным. В лирическом стихотворении противоположность проявлена. Поэтому основные предметы лирического стихотворения имеют *моральный*, воинственный, вообще страстный характер.

Вообще говоря, страсть — отличительное свойство конечного или особенного в противоположность общему. В наиболее чистом и первоначальном виде этот характер лирического искусства представлен опять-таки в *античной поэзии* как по своему происхождению, так и по качеству (*Beschaffenheit*). Возникновение и первоначальное развитие лирической поэзии в Греции по времени совпадает с расцветом свободы и установлением республиканского строя. Первоначально поэзия была связана с законами и служила их устной передаче. Вскоре, как лирическое искусство, она стала вдохновляться славой, свободой и изящными пирами. Она стала душой общественной жизни, украшением празднеств. Сила, которая до этого была целиком направлена на внешнюю сторону и терялась в объективном тождестве — в эпосе, обратилась вовнутрь, начала себя ограничивать; в связи с этим пробуждающимся сознанием и наступившим дифференцированием зародились первые лирические мотивы, которые вскоре развились в высшее разнообразие. Ритмический характер греческих государств, благоразумие греков, направленное всецело на себя, на условия собственного существования и деятельности, вызвали к жизни более благородные страсти, достойные лирической музыки. Одновременно с лирикой и музыка стала оживлять празднества и общественную жизнь. У Гомера даже жертвоприношения и богослужение еще не сопровождаются музыкой. Тождеству гомеровского эпоса принадлежит и героический принцип, принцип царской власти и господства.

Лирическая поэзия начинается с Каллипа и Архилоха уже после того, как эпос окончательно выработался; по сравнению с эпосом лирическое искусство представляет собой исключительно республиканскую поэзию вплоть до своего окончательного завершения у Пиндара¹⁸⁵.

О лирических песнях древних мы судим либо по историческому преданию, либо по дошедшим до нас отрывкам, кое-что сохранилось и целиком. Почти все эти песни связаны с общественной и народной жизнью; даже те лирические произведения древних, которые скорее относятся к частным случаям, выражают общительность в том виде, как она могла появиться и развиться только в свободном и крупном государстве. Все указывает на то, что бутон, еще не распустившийся в эпосе, раскрылся и началось развитие более свободной формы жизни.

Итак, и в своеобразии лирической поэзии греки объективны, реальны, не замкнуты.

Как мы уже отметили, песни, которыми прославляли законы свободных государств, были первой ритмической лирикой; это происходило еще при Солоне. Вполне объективную страсть «разжигали» брачные песни Тиртея. Алкей возглавлял заговор против тиранов и боролся с ними не только мечом, но и песней. Относительно целого ряда лирических поэтов того времени рассказывают, что они были призваны по совету богов, чтобы усмирить раздоры сограждан. Другие из этих поэтов пользовались почетом при дворах правителей и тиранов того времени. В таком положении был, например, Арион у Периадра. Времена певничности закончились тем, что певцы перестали довольствоваться малым, как было у гомеровских певцов; они стали требовать вознаграждения, выгод, уважения за талант. Пиндар, лира которого звучала во время публичных состязаний, и в этом — объективном — смысле был цветом греческой лирики. Он предвосхитил культуру века Перикла; более грубый республиканский строй уже сменился господством просвещенных; Пиндар с вдохновением лирического поэта соединяет важность пифагорействующего философа, в связи с чем известно предание, будто он сочувствовал учению Пифагора. (Пластичность, как бы драматичность Пиндаровых од.)

Но этот объективный стиль греческой лирики опять-таки определяется границами характера данного жанра в целом с его интересом к интимному, индивидуальному, к современной действительности. Эпос рассказывает

о прошлом. Лирическое стихотворение воспевает настоящее и доходит до увековечения его наиболее индивидуальных и преходящих цветов — наслаждения, красоты, любви к тому или иному юноше, как в стихах Алкумана и Сафо, и далее вплоть до частных: красивых глаз, волос, отдельных членов тела, как в стихах Анакреона.

Дионисий Галикарнасский считает наиболее желательным для эпоса то, чтобы автор *не* проявлялся. Напротив, лирическое искусство есть специальная форма самосозерцания и самосознания подобно музыке, где находит свое выражение не образ, но душа, не предмет, но только настроение.

Момент *различия*, разделения и обособления, заключающийся в лирике, как таковой, выражается в лирическом искусстве греков не менее определенным образом, чем все остальные. Полное развитие всех видов ритма, так что для драмы ничего не оставалось. Резкая обособленность всех лирических жанров в отношении как внешних особенностей ритма, так и внутреннего разнообразия материала, языка и т. д., резкая разобщенность различных стилей лирического искусства, ионического, дорического и др.

В отношении лирического искусства мы снова сталкиваемся с общей противоположностью античного и нового.

Как высший расцвет лирического искусства греков падает на время возникновения республиканского строя, высшего расцвета общественной жизни, так и возникновение новой лирики в XIV столетии совпадает с эпохой общественных смут и общего распада республиканского союза и государств в Италии. По мере того как исчезала общественная жизнь, все начинало сосредоточиваться на внутренних переживаниях. Счастливые времена, которыми Италия была обязана ряду просвещенных государей, главным образом семейству Медичи, наступили позднее и оказались на пользу романтическому эпосу, получившему свое полное развитие у Ариосто. Данте и Петрарка, основоположники лирической поэзии, жили во времена смут и общественного распада, и их стихи там, где они касаются этих внешних обстоятельств, громко свидетельствуют о бедствиях той эпохи

Поэзия древних преимущественно прославляла мужественные добродетели, которые возникают в связи с войнами и общественной жизнью. Из всех сердечных связей преобладала дружба мужчин, а женская любовь занимала безусловно подчиненное место. Новая лирика при самом своем возникновении была посвящена любви со всеми теми чувствами, которые в понимании нового времени с ней связаны. Первым источником вдохновения для *Данте* была любовь к молодой девушке, к Беатриче. Он увековечил историю этой любви в сонетах, канцонах и прозаических произведениях, перемешанных со стихами, т. е. преимущественно в «*Vita nuova*». Лишь более значительные события его позднейшей жизни — изгнание из Флоренции, бедствия и злодеяния века в конце концов побудили его божественный дух к созданию его величайшего произведения — «*Divina Commedia*», хотя основой и началом этой поэмы остается Беатриче.

Вся жизнь *Петрарки* была целиком посвящена той духовной любви, которая довольствуется обожанием. Эта гармоническая душа, украшенная цветом образованности и благороднейших добродетелей своего времени, была необходима, чтобы довести итальянскую поэзию до высшей ступени лирической красоты, чистоты и превосходства. Было бы совершенно ошибочно видеть в *Петрарке* расплывчатого и тающего от любви поэта, ибо его формы столь же строги, точны и определены, как в своем роде формы *Данте*.

К их кругу следует присоединить и *Боккаччо*, коль скоро муза его поэзии также любовь.

Дух нового времени, который в общих чертах был изображен уже ранее, вносит ограничение в тематику новой лирики. Лирика в новых государствах уже более не могла быть изображением и спутником общественной и народной жизни — жизни в ее органическом целом. Для лирики не оставалось никаких иных сюжетов, кроме исключительно субъективных, отдельных, мгновенных чувств, в которых лирическая поэзия затерялась даже в лучших своих излияниях позднейшего времени; из них лишь весьма отдаленно проглядывает жизнь в целом или устойчивые чувства, обусловленные внеш-

ними обстоятельствами, как в стихах Петрарки, где целое составляет известное лирическое или драматическое единство.

Сонеты Петрарки не только в частностях, но и в целом суть произведения искусства (сонет способен на чисто архитектурную красоту).

Нельзя не признать, однако, что наука, искусство, поэзия обязаны своим происхождением духовному слову, откуда их негеронический склад, равно как и любовные истории, обращается скорее к женщинам, чем к пезамужним девицам.

Далее, лирическая поэзия распадается на стихи морального, дидактического и политического содержания неизменно с перевесом рефлексии, субъективности, ибо объективная сторона жизни ей недоступна. Из лирических стихотворений лишь религиозные имеют отношение к общественной жизни, ибо общественная жизнь проявлялась только в церкви. — Теперь мы переходим к эпосу.

Вообще говоря, лирическое произведение означает первую потенцию идеального ряда, т. е. потенцию рефлексии, знания, сознания. Поэтому лирика всецело подчинена рефлексии. Вторая потенция идеального мира вообще есть потенция *действия*, самого по себе объективного, как знание — потенция субъективного. Формы искусства суть вообще формы вещей самих по себе, поэтому поэзия, соответствующая идеальному единству, должна не только вообще изображать внешнюю сторону действий, но действие как нечто абсолютное, т. е. каково оно само по себе.

Действие, рассматриваемое абсолютно или объективно, есть история. Итак, задача второго рода такова: *быть картиной истории, какова она по себе или в абсолютном.*

Что этот род поэзии есть *эпос*, будет наиболее определенным образом явствовать из того, что все черты, которые предстоит вывести из приведенной характеристики, объединены и сосредоточены в эпосе.

1. Отличительное свойство эпоса не в том, что он вообще изображает только действие, историю, но в том, что последние явлены в *тождестве абсолютности*. Дей-

ствование, рассматриваемое объективно или в качестве истории, есть в своем по-себе-бытии *чистое* тождество, без противоположения бесконечного и конечного. Ведь в самом по-себе-бытии, простым явлением чего оказывается всякое действие, конечное пребывает в бесконечном и, следовательно, вне различия с ним. Различие возможно только там, где конечное есть нечто для себя самого, где оно реально, т. е. поскольку бесконечное представлено в конечном. Противоположность особенного и общего по отношению к действию выражается как противоположность свободы и необходимости. Но и последние совпадают в по-себе-бытии действия. Если, таким образом, в эпосе нет противоположности бесконечного и конечного, то в нем и не может быть изображения борьбы между свободой и необходимостью. И то и другое представляется заключенным в общем единстве.

Борьба свободы и необходимости решается только судьбой и как бы вызывает ее. Всякая противоположность между необходимостью и свободой сосредоточена только в особенном — в различии. Через отношение различия особенного тождество становится к нему в положение основания и проявляется поэтому как судьба. В действии, взятом в его по-себе-бытии как абсолютном тождестве, нет судьбы.

Таким образом, первое определение эпоса может быть таково: *эпос изображает действие в тождестве свободы и необходимости без противоположности бесконечного и конечного, без борьбы и именно поэтому без судьбы.*

В высшей степени примечательно, что если сравнить гомеровский эпос даже с самыми ранними произведениями лирической поэзии, то мы в нем не сможем найти никакого намека на бесконечное. Жизнь и действия людей, рассматриваемые с одной стороны, протекают в конечном, в его чистой форме, по именно потому также в абсолютном тождестве свободы и необходимости. Оболочка, облекающая, как в почке, и то и другое, еще не прорвалась, нигде нет протеста против судьбы, хотя и есть противодействие богам, которые ведь и сами не сверхприродны и не внеприродны, но втянуты в круг

человеческих событий. Можно было бы возразить, что и Гомеру уже известны черные Керы и рок, которому подчинен сам Зевс и прочие боги. Это верно, но рок именно потому еще не *явлен* как судьба, что ему не оказывают сопротивления. Боги и люди, весь мир, который охватывается эпосом, изображается в высшем тождестве с ним. В этом отношении особенное значение имеет то место в 16-й песне «Илиады»¹⁸⁶, где Зевс хочет вырвать своего любимого Сарпедона из рук Патрокла и спасти его от смерти, а Гера обращается к нему с напоминанием:

Смертного мужа, издревле уже обреченного року,
Ты свободить совершенно от смерти печальной желаешь?

Гера ссылается здесь на то, что в случае если бы Зевс похитил Сарпедона живым, то и остальные боги захотели бы того же для своих сыновей, и продолжает:

Сколько ты сына ни любишь и в сердце его ни жалеешь,
Нынче емупусти на побоище брани великой
Нашть...
После, когда Сарпедона оставит душа, повели ты
Смерти и кроткому Сну бездыханное тело героя
С чуждой земли перенести в плодоносную Ликии землю.
Там и братья и други его погребут и воздвигнут
В память могилу и столы, с подобающей честью умершим.

В этом месте рок рисуется в мягких тонах кроткой необходимости, против которой еще не возникает ни мятежа, ни противодействия, ибо и Зевс повинуетея Гере и

Росу кровавую с неба послал на троянскую землю,
Чествуя сына героя...

В еще гораздо меньшей степени свойственно героям «Илиады» какое-нибудь негодование или сопротивление судьбе; здесь эпос очень отчетливо оказывается между двумя видами поэзии, т. е. между лирикой, где царит одна лишь борьба между бесконечным и конечным, раздор между свободой и необходимостью без полного и не-субъективного примирения, и трагедией, где одновременно представлены и спор, и судьба. Тождество, которое царило в эпосе еще в скрытом виде и как кроткая сила, раздражается резкими и мощными ударами там,

где ему противостоит борьба. Во всяком случае с этой точки зрения трагедию можно рассматривать как синтез лирики и эпоса; ведь эпическое тождество в ней через самое противоположность становится судьбой. В эпосе по сравнению с трагедией нет, следовательно, борьбы против бесконечного, но также нет и судьбы.

2. Действование в своем *по-себе-бытии* вневременно, ибо всякое время есть только различие возможного и действительного, и каждое проявляющееся вовне действование состоит лишь из разложения на части того тождества, в котором все происходит одновременно. Эпос должен быть изображением этой вневременности. Как это возможно? — Поэзия, будучи речью, связана со временем; всякое поэтическое изображение неизбежно имеет характер последовательности. Итак, здесь как будто неразрешимое противоречие¹⁸⁷. Оно устраняется следующим образом. Поэзия сама по себе должна пребывать как бы вне времени, не должна быть причастна времени; она поэтому должна вкладывать все время, всю последовательность всецело в изображаемый предмет и таким путем сама оставаться спокойной и парить над предметом своего изображения, не поддаваясь потоку последовательной смены. Таким образом в *по-себе-бытии* всякого действования, на место которого вступает поэзия, времени нет, оно присутствует лишь в *предметах, как таковых*, и всякая идея, выделяясь в качестве предмета из этого *по-себе-бытия*, вступает в сферу времени. Следовательно, сам эпос должен быть спокойным, в то время как предмет — подвижным. — Представим себе обратное, т. е. пусть эпос будет изображением спокойствия через движение, так, чтобы движение проникало в поэзию, а покой — в предмет; при таком положении вещей тотчас упразднится бы эпический характер и возникла бы описательная поэзия, так называемая поэтическая картина, которая далека от эпоса, как ничто другое. Нестественное зрелище, когда видишь, что поэт при описании напрягается и движется, между тем как предмет продолжает оставаться неподвижным. Поэтому даже там, где эпос описывает нечто покоящееся, последнее необходимо заставить двигаться и развиваться. Пример:

щит Ахилла¹⁸⁸, хотя, впрочем, и по другим причинам это место «Илиады» считается позднейшей вставкой.

Если мы проанализируем тип, который лежит в основе художественных форм, мы найдем, что эпос в поэзии соответствует картине в ряду изобразительных искусств. Как эпос, так и картина являются изображением особенного в общем, конечного в бесконечном. Как в картине свет и не-свет сливаются в единую тождественную массу, так и в эпосе сливаются особенное и общность. Как в картине господствует плоскость, так и эпос распространяется во все стороны подобно океану, объединяющему страны и народы. Как понимать эту связь? Можно было бы возразить, что предмет картины остается в спокойном состоянии, между тем как сюжет эпоса, наоборот, непрерывно развивается. Однако в этом возражении то, что составляет простую границу живописи, принято за ее сущность. При объективном созерцании то в картине, что можно назвать ее сюжетом, причастно развитию; дан лишь — субъективно — фиксированный момент, но у эмоционально насыщенных сюжетов, вообще в исторических картинах, мы видим, что следующий момент меняет всю ситуацию; однако этот следующий момент не изображен, все фигуры на картине остаются в своем положении; это эмпирический момент, превращенный в вечность. В то же время в связи с этим лишь случайным с данной точки зрения ограничением нельзя сказать, чтобы сюжет находился в состоянии покоя, скорее он развивается, но только у нас ускользает следующий за этим момент. Таково же положение вещей и в эпосе. В эпосе развертывание целиком включается в сюжет, который вечно подвижен, а элемент покоя включен в форму изображения, как в картине, где непрерывно развивающийся процесс делается неподвижным лишь в изображении. Остановка, которая в картине оказывается элементом сюжета, делается здесь постоянным субъекта; в этом причина той подлежащей еще и дальнейшему объяснению особенности эпоса, что для него и мгновение ценно, что он не спешит именно потому, что субъект пребывает в покое, как бы не захвачен временем, пребывает вне времени.

Итак, мы могли бы так охарактеризовать способ, посредством которого эпос оказывается изображением вневременности действия в его по-себе-бытии: то, что само находится вне времени, обнимает все временное в себе, и, наоборот, именно поэтому оно безразлично ко времени. *Эта неразличимость в отношении времени есть основная особенность эпоса.* Эпос есть то же, что абсолютное единство, в пределах которого все существует, становится и меняется, хотя само единство не подчиняется смене. Цепь причин и действий уходит в бесконечность, но то, что заключает в себе этот последовательный ряд, в этот ряд не включается, а пребывает вне всякого времени.

Дальнейшие положения сами по себе очевидны и до известной степени оказываются простым следствием только что приведенных. Именно:

3. Поскольку абсолютное определяется не экстенсивностью, но идеей и поскольку ввиду этого все одинаково абсолютно в своем по-себе-бытии и целое не более абсолютно, нежели часть, то и это положение должно распространиться на эпос. Итак, в эпосе как начало, так и конец одинаково абсолютны, и раз вообще то, что представляется безусловленным, оказывается, как явление, *случайностью*, то начало и конец даны в виде чего-то *случайного*. Таким образом, случайный характер начала и конца в эпосе есть выражение его бесконечности и абсолютности. Естественно, что певец, который хотел начать Троянскую войну с яйца Леды, в связи с этим вошел в разговорку. Прогрессивная и регрессивная обусловленность идет вразрез с природой и идеей эпоса. В последовательности вещей, как она первоначально представляется в абсолютном, все есть абсолютное начало, но именно поэтому здесь и нет никакого начала. Эпос по своей конституции, коль скоро его начало абсолютно, именно поэтому оказывается частью, которую мы как будто подслушали в абсолютном; будучи сама по себе абсолютной, она опять-таки составляет лишь фрагмент абсолютного и необозримого целого, подобно тому как океан, ограниченный одним только небом, непосредственно указывает на бесконечное. «Илиада» начата

абсолютно — с намерения воспеть гнев Ахилла — и завершена столь же абсолютно, коль скоро нет никакого основания кончать смертью Гектора (известно, что обе последние песни суть позднейшие дополнения, и если их присоединить к тому целому, которое мы имеем под именем «Илиады», то и в этих песнях нет достаточных данных, чтобы видеть в них конец). Так же абсолютно начинается и «Одиссея». — Если понять, как глубоко эта абсолютность, явленная как случайность, коренится в самой сущности эпоса, то одного этого будет достаточно, чтобы новейшее вольфгангское воззрение на Гомера не казалось столь страшным и неприемлемым, как оно представляется толпе. Последняя заимствовала из ходячих теорий известные тезисы об искусственности эпоса и не может совместить с ними ту случайность, с которой — по ее разумению вольфгангской гипотезы — возникли поэмы Гомера. Правда, такая грубая случайность оказывается устранимой, если проникнуться идеей, что целый род может одновременно равняться одному индивидууму (о чем уже ранее шла речь в теории мифологии); но и та случайность, которой действительно было обусловлено возникновение гомеровских песен, совпадает здесь с необходимым и искусством, коль скоро эпосу в силу его природы должна быть свойственна видимость случайности. Это в дальнейшем подтверждается еще следующими положениями.

4. Неразличимость в отношении времени необходимо должна иметь своим следствием также равнодушие в использовании времени, так что в том времени, которое охватывает эпос, все находит себе место — самое великое и самое малое, самое незначительное и самое значительное. Благодаря этому возникает впечатление устойчивости и картина тождества всех вещей в абсолютном гораздо более совершенна, чем в обыденных явлениях. Все, что относится к этой повседневности: самые незначительные на первый взгляд действия еды, питья, вставания, отхода ко сну и одевания, — все описывается с надлежащей обстоятельностью, как и любой иной предмет. Все одинаково значительно и незначительно, одинаково велико и ничтожно. Преиму-

пещественно этим поэзия и сам поэт как бы делаются в эпосе причастными к божественной природе, для которой и большое, и малое одинаковы и которая с таким же спокойствием созерцает, по слову поэта, и разрушение царств, и разрушение муравьиной кучи.

5. В *по-себе-бытии* действия все вещи и все события пребывают в равновесии, ни одно не вытесняется другим, потому что ни одно не оказывается больше другого. Здесь все абсолютно, как будто бы ему ничего и не предшествовало и не будет за ним следовать. То же самое и в эпосе. Поэт должен отдаться настоящему без душевного раздвоения, без воспоминаний о прошедшем и без забегания в будущее; ему некуда спешить, так как и в движении он пребывает в покое, предоставляя движение лишь предмету.

Наконец, все получает свое объяснение в том, что поэзия или поэт дарит надо всем как высшее, недоступное чувству существо. Только в пределах того круга событий, которые описываются в его художественном произведении, одно событие толкает и вытесняет другое, одна страсть — другую; сам он никогда не входит в этот круг и благодаря этому становится богом и совершеннейшим образом божественной природы. Его ничто не теснит, он предоставляет всему спокойно совершаться, он не предупреждает хода событий, ибо сам ими не захвачен, он спокойно взирает на все с высоты, ибо ничто из происходящего его не поглощает. Он сам ничего не переживает в связи с изображаемым предметом, который поэтому может быть возвышеннейшим и низменнейшим, самым необыкновенным и самым обыденным, трагическим и комическим, без того, чтобы *сам поэт* от этого становился высоким или низким, трагическим или комическим. Любая страсть относится к самому предмету; Ахилл плачет и скорбит об утраченном друге Патрокле, но сам поэт при этом не оказывается ни растроганным, ни нерастроганным, ибо он вообще не проявляется. Под широким небосводом целого наряду с блистательными образами героев находит себе место и Терсит, как рядом с великими тенями подземного мира в

«Одиссее» дано на земле место и богоравному свинопасу, и Одиссеевой собаке.

Этому духовному ритму, зыблемому в вечном равновесии души, должен соответствовать такой же ритм, воспринимаемый слухом. Аристотель называет *гекзаметр* наиболее устойчивым и полновесным из всех видов метра. Ритм гекзаметра не порывист, в нем нет элемента страстности, с другой стороны, он не тягуч или замедлен; в этом равновесии медлительности и поступательного движения выражается та неразличимость, которая лежит в основе всего эпоса. Так как, кроме того, гекзаметр в своем тождестве допускает большое разнообразие, то благодаря этому ему легче примениться к сюжету, не причиняя последнему никакого насилия, и постольку он самый объективный метр.

Таковы самые главные и характерные признаки эпического произведения; более подробный критический и исторический анализ эпоса вы сможете найти в рецензии А. В. Шлегеля на «Германа и Доротею» Гёте¹⁸⁹.

Еще ряд замечаний о некоторых особенных формах эпоса, каковы речи, сравнения и эпизоды.

Диалог по своей природе и предоставленный себе тяготеет к лирике, ибо он преимущественно исходит из самосознания и направлен на самосознание. Таким образом, речь меняла бы характер самого эпоса, если бы, напротив, ее характер не определялся в соответствии с характером эпоса. Итак, это изменение должно определяться по противоположности с *собственным* характером речи. Последний заключается в том, что она ограничивает себя поставленной целью и потому спешит ее достигнуть: резкость и краткость там, где должна быть выражена страсть. Все это умеряется в эпосе и оказывается подчиненным основному ее характеру. Даже в самой страстной речи, как и в обыкновенном повествовании, сохраняется эпическая полнота и обстоятельность, употребление эпитетов, делающие язык насыщенным.— Подобным образом обстоит дело и со *сравнениями*. В лирическом стихотворении и в трагедии уподобления часто походят на молнии: они вне-

запно озаряют темноту и затем снова поглощаются ночью. В эпосе сравнения живут самостоятельной жизнью, это своего рода малый эпос.— Наконец, что касается *эпизодов*, то и они прежде всего отражают равнодушие певца в отношении своих сюжетов, даже самых значительных, они свидетельствуют, что он не боится потеряться перед величайшей запутанностью событий и не боится потерять из виду главный сюжет среди побочных. Итак, эпизод есть часть эпоса, необходимая, чтобы сделать его совершенным изображением жизни.

В обычных теориях уюминается еще о *чудесном* как необходимом рычаге эпопеи. Но это можно утверждать только относительно эпопеи в ее новых образцах; что же касается эпоса вообще, то в основании такой теории лежит совершенно превратный взгляд на античный эпос. Для северных варваров гомеровские боги и их действия могли казаться только чудом, подобно тому как похожие на этих варваров критики считают нарочито риторическим и поэтическим пафосом, если Гомер, вместо того чтобы сказать: «Сверкнула молния», говорил: «Зевс метнул молнии».

Грекам, в особенности античному эпосу, чудесное совершенно чуждо, ибо их боги пребывают в самой природе.

Что касается, собственно, самого эпического *материала*, то в сказанном о характере эпоса — что он является изображением самого абсолютного — уже заложена необходимость *действительно всеобщего* материала; поскольку же последний может существовать только благодаря мифологии, эпос *без мифологии* немислим. Более того, тождество эпоса и мифологии так велико, что мифология получает подлинную объективность лишь в самом эпосе. Так как эпос — наиболее объективный и общий вид поэзии, то он больше всего объединяется с материалом всей поэзии. Итак, поскольку мифология едина, то при неразрывности материи и формы в закономерном развитии, каково развитие греческой поэзии, эпос в свою очередь может быть только единым, может следовать общему закону явлений разве лишь тем, что в своем тождестве он рас-

крывается в виде двух различных единств. «Илиада» и «Одиссея» — две стороны единого творения. Различие авторов здесь во внимание не принимается; они по самой своей природе едины, а потому и объединены именем Гомера, которое само аллегорично и имеет свой смысл. Иные видели в противоположности «Илиады» и «Одиссеи» противоположность восходящего и заходящего солнца. Я был бы склонен назвать «Илиаду» центробежной, «Одиссею» — центростремительной поэмой.

Что касается принадлежащих *новому времени* поэтических произведений в духе античного эпоса, то для перехода к ним я хочу сделать краткое сопоставление *Вергилия с Гомером*.

Почти по всем приведенным пунктам можно противопоставить Вергилия Гомеру. Во-первых, что касается отсутствия судьбы в эпосе, то сразу бросается в глаза, что Вергилий скорее, напротив, стремился вовлечь судьбу в действие посредством своего рода трагической завязки. Так же мало выполняется требование вкладывать в эпосе движение только в сюжет, ибо Вергилий нередко спускается до участия в своих сюжетах. В «Энеиде» мы вовсе не находим возвышенной случайности эпоса, начало и конец которого столь же неопределенны, как темная пора первобытного мира и предущее. У «Энеиды» определенная цель — связать основание римского государства с Троей, чтобы этим польстить Августу. Об этой цели определенным образом возвещается с самого начала, и, как только цель достигнута, кончается и сама поэма. Поэт не предоставляет здесь сюжета его собственному движению, но что-то из него делает. Нет никакого безразличия в использовании времени, поэт избегает всего обыденного и как бы неизменно имеет перед глазами вымышленный круг событий, который боится опустить простой рассказ. Поэтому способ его выражения искусственный, риторически изукрашенный, блестящий. В речах он всецело лиричен или риторичен, а в любовном эпизоде Дидоны почти становится поэтом нового времени.— Пиэтет к Вергилию в школах и у критиков нового времени не только в течение долгого срока

содействовал искажению теории эпоса (ходячие теории целиком сработаны по Вергилию, и это лишней раз доказывает, что люди скорее готовы брать из вторых рук худшее, чем из первых добротное), по эти взгляды на Вергилия оказали вредное влияние и на позднейшие попытки в области эпической поэзии. В самом деле, *Мильтон* обнаруживает способность к созданию образов, которая почти не допускает сомнения в том, что если бы перед его взором находился неискаженный образец эпоса, то он к нему приблизился бы значительно ближе, чем это произошло на деле; разве только углубленное изучение привело бы его к убеждению, что язык, которому не свойственны античные размеры стиха, вообще не может идти в сравнение с античностью в области эпоса. Впрочем, Мильтон разделяет большую часть ошибок Вергилия, например свойственный эпосу недостаток непреднамеренности, хотя в отношении языка он в сравнении хотя бы с Вергилием скорее приближается к простоте эпоса. К общим с Вергилием ошибкам присоединяются ему одному присущие ошибки, связанные с понятиями и характером нового времени, равно как и с особенностями сюжета.

После всего вышеизложенного не нужно доказывать, что материал, на котором остановился *Клопшток*¹⁹⁰, особенно же в том виде, как он его взял, не есть материал эпический. Клопшток хотел представить его возвышенным и собственными усилиями довести круг представлений не мистической, но антимистической и антипоэтической догматики, приправленной еще некоторыми элементами просветительства, до возвышенного. Но прежде всего если бы жизнь и смерть Христа можно было изобразить эпически, то их следовало бы трактовать как факты человеческой жизни, с величайшей простотой — почти идиллически. Или же поэму следовало строить всецело в духе нового времени и пронизать идеями христианского мистицизма и мифологии. В последнем случае она по крайней мере была бы абсолютной противоположностью античному эпосу и в своем роде опять-таки абсолютной. Однако Клопшток принадлежит к числу тех поэтов, у которых

религия меньше всего проявляется в виде живого созерцания универсума и интуиции идей. У него преобладает рассудочное понятие. В таком рассудочном смысле он понимает бесконечность бога, величие Христа, и, вместо того чтобы вкладывать эту бесконечность и это величие в изображаемый предмет, он удерживает их в себе, так что постоянно проявляется только *он сам* и *его* движение, а сам изображаемый предмет остается неподвижным, не оформляясь и не развиваясь. Самым неуместным оказывается то, что решение бога отдать своего сына для искупления людей принято от века, что Христос, сам будучи богом, об этом знает и что, таким образом, у героя поэмы не может быть никакого сомнения относительно конца, а тем самым все движение поэмы кажется растянутым и некоторая *machinerie*, призванная подготавливать конец, представляется совершенно ненужной. Вообще же после обозрения этой поэмы остается чувство сожаления, что такая большая сила была израсходована столь бесплодно.

До сих пор нашей целью был анализ эпических поэмы *лишь тех* новейших авторов, которые претендовали на то, чтобы писать более или менее в духе древнего эпоса. О гётевском «Германе и Доротее», единственной эпической поэме, написанной в истинно античном стиле, я еще буду говорить особо, а о новой эпохее в собственном смысле здесь точно так же не может быть еще речи.

Нам остается рассмотреть еще несколько особенных эпических форм. Правда, можно было бы предварительно поставить вопрос, каким образом эпическая поэма, будучи высшим тождеством, может допустить известное многообразие. Само собой разумеется, что пространство, куда эпическая поэма может отклоняться, должно быть весьма ограниченным; еще более очевидно, что благодаря этому отклонению от свойственной ей точки она также необходимым образом отменяет и характер, связанный именно с этой точкой.

Итак, ближайшим образом в эпической поэме имеются лишь две возможности, которые, дифференцируясь, образуют два особых вида. Эпос есть наиболее объек-

тивный жанр, если мы под объективным понимаем абсолютно-объективное. Он безусловно объективен, ибо составляет высшее тождество субъективности и объективности. Итак, из этого тождества поэзия может выключиться лишь в связи с тем, что она станет либо *относительно-объективнее*, либо *относительно-субъективнее*. В эпосе как субъект (поэт), так и сюжет объективны. Это тождество может быть уничтожено двояким путем: а) чтобы субъективность, или особенное, вошла в объект, а объективность, или общезначимость, — в творца; б) чтобы объективность, или всеобщность, перешла в сюжет, субъективность в творца. Эти два полюса в поэзии действительно налицо, но они дифференцируются опять-таки в самих себе в субъективную и объективную стороны. Сфера относительно-объективной эпической поэзии (там именно, где изображается эта сторона) представлена *элегией* и *идиллией*, которые друг к другу в свою очередь относятся: первая — как субъективное, вторая — как объективное; область относительно более субъективной поэзии (там, где изображается эта сторона) представлена дидактической *поэмой* и *сатирой*, где первая субъективна, последняя объективна.

Можно было бы попытаться возразить против этой классификации, сославшись на то, что трудно понять, каким образом элегия, которая обычно истолковывается как субъективно-лирическое излияние, может оказаться объективнее стихотворения дидактического; последнее, наоборот, естественнее было бы считать чем-то более объективным в относительном смысле. Нужно поэтому напомнить, что здесь отнюдь не разумеется обычное понятие элегии, которое, несомненно, отняло бы у нее объективность, а также лишило бы ее эпического характера и превратило бы ее в простое лирическое стихотворение. Что же касается дидактического стихотворения, то поэзия в нем возвращается к *знанию* как первой тенденции; *как знание*, оно всегда остается субъективным. Более определенные основания этой классификации таковы. Если мы сравним элегию и идиллию, с одной стороны, и дидактическое стихотворение и сатиру — с другой, то мы найдем, что первые два жанра сходны

и отличаются от двух последних тем, что у элегии и идиллии нет особой цели и умысла и они представляются существующими только ради самих себя, тогда как дидактическое стихотворение и сатира всегда имеют определенную цель и по этому одному оба последних жанра должны быть отнесены к сфере субъективности. Далее, если мы сравним между собой элегию и идиллию, то они одинаковы в том отношении, что обе отказываются от общего и объективного материала, что первая имеет дело с состоянием или событиями, связанными с определенным индивидуумом, но взятым объективно, вторая — с состоянием и жизнью определенной группы людей, которая вообще изолирована и создает свой особенный мир не только в так называемых пастушеских песнях, но и в других видах, например в семейных идиллиях, и даже там, где изображается, например, любовь, ограничивающая влюбленных всецело самими собой и заставляющая их забыть внешний для них мир, как в «Дунзе» Фосса¹⁹¹. Отличаются же оба этих жанра именно тем, что элегия скорее тяготеет к лирике, идиллия же, напротив, неизбежно тяготеет скорее к драматической поэзии.

Далее, можно опять-таки противопоставить *совокупно* элегию и идиллию дидактическому стихотворению и сатире тем, что в двух первых материал и сюжет ограничены и благодаря этому, если угодно, субъективны, но место действия общее и объективное, тогда как в двух последних материал или сюжет имеют всеобщий характер, но зато изложение или принцип, из которого они исходят, субъективны.

Итак, дидактическое стихотворение и сатира, будучи одинаковыми в отношении материала, именно потому, с другой стороны, могут быть противоположны друг другу как нечто субъективное и объективное лишь благодаря этому же материалу. Материал дидактического стихотворения субъективный, ибо он заложен в знании, материал сатиры объективный, потому что она связана с действием, а оно более объективно, чем знание. Однако принцип изображения в обоих субъективен. Там он коренится в уме, здесь — скорее в чувстве и моральном настроении.

Краткий разбор этих жанров в отдельности

Я не хочу давать дефиниций. Каждый вид искусства определяется только своим местом, в чем и состоит его дефиниция¹⁹². В остальном же он может соответствовать своему месту, как ему будет угодно. В основании всякого вида поэзии лежит некоторая идея. Если мы устанавливаем понятие о нем, исходя из отдельного явления, то оно может оказаться слишком узким или широким, ибо явление никогда не может быть вполне соразмерным идее, и потому это понятие будет отвергнуто либо, что еще хуже, употреблено, чтобы осудить даже превосходное произведение искусства, если оно не укладывается в отведенные ему границы. В действительности идея всякого поэтического жанра определяется той возможностью, которая осуществляется благодаря этой идее.

Почти все новейшие авторы определяли *элегию* как жалобную песнь, а ее основной строй — как чувствительную скорбь. Нет спору, что и жалобы, и скорбь нашли себе выражение в этом стихотворном жанре и что элегия была прежде всего предназначена для скорбного пения над умершими. Однако это есть только одно из ее проявлений, хотя и бесконечно разнообразное и гибкое, так что этот один жанр может охватить всю жизнь, хотя и фрагментарно. Элегия, как род эпического произведения, по своей природе *исторична*; даже в качестве жалобной песни она не теряет своего характера, и можно сказать, что она способна к скорби именно потому, что подобно эпосу может обратиться к прошлому. Впрочем, она также определенно обращена к настоящему и воспевает удовлетворенное томление не меньше, чем терзания неудовлетворенного. Ее граница в изображении предопределена не индивидуальными и единичными состояниями, но от этих тем она действительно уклоняется в сферу эпоса. По самой своей природе элегия — один из наиболее неограниченных жанров, и потому можно указать кроме ее универсального характера, определенного ее отношением к эпосу и идиллии, разве только на эту бесконечную изменчивость как ее своеобразную и обусловленную природой черту. Непосредст-

вещное всего можно уловить дух элегии на античных образцах. Несколько превосходных отрывков из Фанокла и Гермесианакта переведены в «Атенею»¹⁹³. Элегия смогла, однако, возродиться и в латинском языке Тибулла, Катулла и Проперция, а в наше время Гёте восстановил истинный ее стиль в своих римских элегиях. На элегиях Гёте можно было бы всего нагляднее показать, что в элегии субъективность переходит в объект и, наоборот, объективность входит в изображение и в принцип изображения. Эти элегии воспевают высшую остроту жизни и наслаждения, но в подлинно эническом духе, с распространением на обширный объект своего окружения.

Идиллия в отличие от элегии есть более объективный жанр и, следовательно, вообще самый объективный среди четырех подчиненных эпосу жанров. В идиллии ее сюжеты (субъективно) более ограничены, чем в эпосе, и, таким образом, требующееся во всех произведениях спокойствие вкладывается лишь в изображение; поэтому идиллия скорее приближается к *картине*; таков ее первоначальный смысл, поскольку слово «идиллия» обозначает миниатюру, картину. Так как, далее, она должна дать в изображении перевес объективному, то она больше всего оказывается идиллией в силу того, что сюжет выделяется более грубо выступающим особенным, следовательно, менее обработан, чем в эпосе. Поэтому идиллия не только вообще заимствует свои сюжеты из более ограниченного мира, но и в этих пределах придает им резко индивидуальный, даже местный, колорит в обычаях, языке, характере, изображая их приблизительно в таком виде, какими должны быть и человеческие фигуры на ландшафте,— грубыми и менее всего идеальными. Таким образом, ничто не идет больше вразрез с особенностями идиллии, чем желание придать действующим лицам чувствительность и некую невинную скромность. Имеет смысл отмежеваться от резкой терпкости Феокритовой идиллии только в том случае, если взамен этого весь стиль окажется романтическим, как в лучших образцах пастушеской поэзии итальянцев и испанцев. Когда же, как у *Гесснера*¹⁹⁴, наряду с подлинным и античным од-

новременно отсутствует и романтический принцип, то восхищение, вызванное его идиллиями, в особенности за границей, приходится объяснять лишь как одно из бесчисленных проявлений поэтической безвкусицы. В идиллиях Гесснера, как в очень многих французских идиллиях, вразрез с духом идиллии в сюжет вложена заурядная нравственно-чувствительная общечеловечность (*Allgemeingültigkeit*) и жанр совершенно извращен. Подлинный дух идиллии возродился вновь позднее в Германии в «Луизе» *Фосса*, хотя он и не смог преодолеть неблагоприятные местные особенности и в том, что касается прелести, свежести красок, живости естественных проявлений, почти полностью относится к Феокриту, как немецкий север — к красоте сицилийских лугов. Итальянцы и испанцы выдвинули романтический принцип и в идиллии, однако в пределах своеобразия жанра; так как я знаю лишь «*Pastor fido*» Гвариши¹⁹⁵, то в качестве примера могу привести только его. Сущность романтики заключается в том, что она достигает цели через противоположности и не изображает тождество в такой же мере, как целокупность. То же и в идиллическом жанре. Резкое, определенно и жестко обособленное, вложено в «*Pastor fido*» в одни характеры, в то время как в других даны противоположные черты. Таким образом, целое вышло здесь за пределы античных форм, сохранив, однако, особенности жанра. Впрочем, в «*Pastor fido*» идиллия достигла настоящей драматической высоты, и все же можно показать, что присущее идиллии отсутствие судьбы, с одной стороны, из нее устранено, с другой — оказывается опять восстановленным. — Средство идиллии со всеми формами. — Преимущественное тяготение к драматическому, ибо изображение еще объективнее. Пастушеские романы («Галатее» Сервантеса).

Среди тех эпических форм, которые благодаря перевесу *субъективности* в изображении выходят из неразличимости, свойственной этому жанру, *дидактическая поэма* оказывается опять-таки наиболее субъективной формой. Прежде всего мы, несомненно, должны исследовать *возможность* дидактической поэмы, под чем здесь, конечно, подразумевается поэтическая воз-

можность. Во-вторых, в отношении жанра в целом, следовательно и в отношении сатиры, можно указать, что он необходимым образом имеет цель: дидактическое стихотворение — поучать, сатира — бичевать, и ввиду того, что ни одно изящное искусство с внешней стороны не имеет цели, и то и другое нельзя относить к формам такого искусства. Однако это само по себе весьма важное утверждение не означает, будто искусство не может иметь независимой от него самого личной цели или брать в качестве своей формы действительную потребность, как это и делает архитектура; требуется только то, чтобы искусство сумело опять сделаться *в самом себе* независимым от этого и чтобы внешние цели составляли для него *только* форму. Со стороны поэзии нет никакого формального основания настаивать на том, что намерение преподавать научные знания не может стать формой поэзии; требование к дидактическому стихотворению заключалось бы только в необходимости изъятия намерения из самого произведения так, чтобы произведение казалось самодовлеющим¹⁹⁶. Однако это могло бы произойти лишь в том случае, если бы форма *знания* в дидактической поэме сама по себе была бы способна быть отражением Всего. Поскольку это требование предьявляется к знанию, как таковому, независимо от поэзии, то уже в *знании* самом по себе заложена возможность проявиться в *форме* поэзии. Итак, нам только остается установить тот род знания, к которому исключительно и преимущественно это относится.

Поучение, которое делается в дидактическом стихотворении, может иметь либо моральный, либо теоретический и умозрительный характер. К первой категории относится античная гномическая¹⁹⁷ поэзия, например поэзия Феогнида. Здесь человеческая жизнь как нечто объективное становится отражением субъективного, а именно мудрости и практических знаний. Там, где моральное поучение касается объектов природы, например в *поэме* Гесиода¹⁹⁸, в стихах о сельском хозяйстве и т. д., картина природы как нечто подлинно объективное пронизывает произведение в целом и есть отражение субъективного. Обратное этому происходит

в специально теоретической дидактической поэме. Здесь знание оказывается отражением чего-то объективного. Коль скоро при самом высоком требовании это объективное может быть только самим универсумом, то тот *род* знания, который служит рефлексии, точно так же должен быть универсального характера. Известно, как много дидактических поэм было составлено по поводу совершенно единичных и специальных объектов знания, посвященных, например, медицине или отдельным болезням, ботанике, кометам и т. д. Здесь не следует жаловаться на ограниченность предмета, как такового, если только он сам общего характера и усваивается в своем отношении к универсуму. За недостатком подлинно поэтического взгляда на самый предмет стремились его различными способами поэтически разукрасить. Стали искать помощи в образах и картинах мифологических. Стремилась оживить сухой сюжет историческими эпизодами и тому подобным. Со всем тем в этой сфере никогда не может возникнуть подлинная дидактическая поэма, т. е. *поэтическое* произведение определенного рода. Первое условие заключается в том, чтобы *изображаемое само по себе* было поэтическим. Поскольку изображаемое всегда есть знание, это знание само по себе и как знание должно быть одновременно поэтическим. Однако это возможно только для абсолютного знания, т. е. для знания, состоящего из идей. Поэтому нет другого подлинного дидактического стихотворения, помимо такого, предметом которого непосредственно или посредственно оказывается само Все, поскольку над ним рефлектирует знание. Коль скоро универсум по своей форме и сущности един, то в идее может быть только одна абсолютная дидактическая поэма, причем все отдельные произведения суть лишь ее фрагменты, т. е. поэма *о природе вещей*. Попытки создания такого умо-зрительного эпоса — абсолютной дидактической поэмы были сделаны в Греции; насколько они достигли своей цели, мы можем судить лишь в общих чертах, поскольку время сохранило от них лишь фрагменты. Как Парменид, так и Ксенофан изложили свою философию в форме поэмы о природе вещей, а до этого пи-

фагорейцы и Фалес излагали свое учение в поэтической форме. О поэме Парменида до нас не дошло почти никаких сведений, кроме того, что она была написана очень несовершенными и неровными стихами. Мы больше знаем о поэме Эмпедокла, сочетавшего физику Анаксагора с серьезным настроением пифагорейской мудрости. Пределы, в каких эта поэма охватывала идею универсума, мы можем приблизительно определить из того, что в ее основании лежала физика Анаксагора. И здесь предполагаю знакомство с последней. Но если он в научном отношении и не достиг своего спекулятивного образца, то зато, по единогласному свидетельству древних, в том числе Аристотеля, мы должны приписать ему необычайную энергию ритма и подлинно гомеровскую силу. Кроме того, счастье пожелало, чтобы отголоски царившего там духа были для нас сохранены еще и в поэме Лукреция. *Лукреций* не мог взять за образец скверный стиль Эпикура и его последователей; несомненно, ритмическую форму, а также поэтическую силу и стиль он заимствовал у Эмпедокла, подражая ему в форме так же, как Эпикуру в содержании поэмы. Поэма Лукреция, больше чем какая бы то ни было другая римская поэма (например, Вергилиева), приближается в своем роде к подлинным древним образцам; и даже мощь истинно эпического ритма мы можем видеть только у Лукреция, поскольку от Эпика сохранились лишь отрывки. Гекзаметр Лукреция составляет самый резкий контраст приглаженным и прилизанным стихам Вергилия. Сущность его произведения всюду носит печать высокого душевного строя; только подлинно поэтический дух мог вложить в изложение учения Эпикура это благоговение и воодушевление подлинного жреца природы. Поскольку изображаемый предмет сам по себе не поэтичен, вся поэзия должна сосредоточиться в субъекте; на том же самом основании мы можем рассматривать и поэму Лукреция¹⁹⁹ лишь как опыт абсолютной дидактической поэмы, которая должна стать поэтической благодаря самому изображаемому предмету. Вместе с тем те места, в которых действительно раскрывается его личное воодушевление,—вступление к первой книге, пред-

ставляющие призыв к Венере, а также все места, где он восхваляет Эпикура как раскрывшего природу вещей и впервые разрушившего заблуждения и суеверия религии, — во всем отмечены необычайным величием и печатью мужественного искусства. Древние свидетельствуют об Эмпедокле, что он в своей поэме с истинным неистовством заявлял о границах человеческого познания, также и пыл Лукреция против религии и ложной морали нередко переходит в истинное одухотворенное неистовство. Решительное упразднение всего духовного с внешней стороны, растворение природы в игре атомов и пустоты, которое Лукреций приводит с действительно эпическим хладнокровием, восполняется моральным величием души, возвышающим его над природой. Ничтожество природы позволяет его духу в то же время подняться над всеми желаниями в царство разума. Нельзя правдивее и выразительнее говорить о бесплодности желаний, ненасытности алчности, ничтожестве всех житейских страхов и надежд, нежели он, и так как само учение Эпикура велико не умозрительной, а моральной стороной, то и Лукреций, поскольку его одушевление как жреца природы может быть только субъективным, объективно проявляется как учитель практической мудрости, как существо высшего порядка; такое существо созерцает обычный ход вещей, страсти и жизненную суету с высшей точки зрения, не захватываемой этими жизненными тревожениями. Здесь нельзя не отметить противоположности, которую в этом отношении другие системы философии составляют с эпикуреизмом, искореняя в морали великодушные и мужественные добродетели; они превращают мелкие побуждения в самое великое и, наоборот, в умозрительной сфере отваживаются на более высокий полет. За примером не приходится далеко ходить, достаточно вспомнить философию Канта.

Думаю, что я имею право обойти молчанием *дидактические поэмы* позднейших авторов. Ведь если мы с основанием сомневаемся в том, достигло ли то или иное произведение этого жанра у древних авторов подлинного первообраза, то мы, несомненно, можем категорически утверждать относительно позднейших авто-

ров, что они вообще не могут представить подлинного поэтического произведения этого рода. Итак, такая дидактическая поэма, в которой не только формы и вспомогательные средства изображения, но и само изображаемое имеют поэтический характер,— еще дело будущего. Об идее такой поэмы можно сказать следующее.

Дидактическая поэма *хат' ἐξοχήν* [по преимуществу] может быть только поэмой об универсуме или о природе вещей. Она должна представить отражение универсума в знании. Итак, совершенное изображение универсума должно быть достигнуто в науке. Наука к этому призвана. Несомненно, наука, которая достигла бы этого тождества с универсумом, совпала бы с универсумом не только со стороны материи, но и по форме; поскольку же сам универсум есть первообраз всякой поэзии, более того, сама поэзия абсолютного, постольку наука была бы самой по себе поэзией в этом тождестве с универсумом как со стороны материи, так и по форме и растворилась бы в поэзии. Таким образом, возникновение абсолютной дидактической поэмы или умозрительного эпоса совпадает с завершительной стадией науки, а так как наука вышла из поэзии, то и ее прекраснейшее и последнее назначение — влиться обратно в этот океан. Мы уже говорили раньше об единственной возможности подлинного эпоса и мифологии в новое время, а именно о том, что боги нового времени, будучи богами историческими, должны овладеть природой, чтобы проявляться в качестве *богов*,— в этом отношении, повторяю, первая истинная поэма о природе вещей могла бы возникнуть вместе с истинным эпосом.

В субъективной сфере подчиненных эпосу жанров *сатира* есть более объективная форма; ведь изображаемый в ней предмет есть нечто реальное, объективное и (во всяком случае преимущественно) *действие*. Я ограничусь замечанием об эпической природе сатиры. Так как она не есть повествование подобно эпосу, следовательно, не может вводить подобно ему действующих лиц этически разговаривающими и все же должна изображать по преимуществу характеры и действия, она необходимо приближается к драме и в соответствии

с внутренним образом, чтобы выполнить свою задачу, должна необходимо обладать драматической жизнью. Разумеется, под понятием сатиры, строго говоря, нельзя понимать ничего, что драматично в абсолютном смысле и само по себе. Было бы такой же или еще большей глупостью снижать комедии Аристофана до сатиры, как прежде обыкновенно из «Дон-Кихота» Сервантеса делали сатиру.

Впрочем, сатира бывает двойкой: серьезной и комической. Оба вида предполагают достоинство нравственного склада, каким он обнаруживается в благородном гневе Ювенала и Персия, и рассудительность пронизательного духа, умеющего взвесить обстоятельства и события в связи с общим: ведь как раз в контрасте общего и особенного коренится наиболее совершенное действие сатиры. Не должно вызывать удивление, что в Германии люди, сами представляющие карикатуры или продукты своей эпохи, оцущают зуд, побуждающий царапать на бумаге грубым пером сатирические картинки эпохи; это не более удивительно, чем, скажем, то обстоятельство, что вообще люди, не знающие ни действительности, ни какого бы то ни было предмета в этом мире, мнят себя способными к поэзии и к ее благороднейшим формам.

Что касается комической сатиры, то греки имели для нее своих собственных представителей в виде существ полузвериной-получеловеческой природы; вероятнее всего, от них и получилось название сатиры. Известно, что Эсхил писал и сатирические драмы, как впоследствии Эврипид. Закон комической сатиры как бы определен этим происхождением. Если серьезная сатира бичует порок, в особенности порок дерзкий и опирающийся на силу, то комическая сатира, напротив, должна, насколько возможно, снять с изображаемых объектов и вину, и заслугу, должна стремиться представить их совершенно безвольными, каковы сатиры и фавны. Грубость в соединении со злобой и подлостью возбуждает только гадливость и отвращение и поэтому никогда не может быть предметом поэтического настроения. Она становится им только в случае полного изъятия всего человеческого и полнейшего видоизменения,

при котором она предстает чисто комической, не оскорбляя чувства, и в то же время предельно снижает предмет своего изображения.

Этим круг рациональных эпических форм замыкается. Нам теперь только остается поговорить о *современном* или *романтическом* эпосе и рассмотреть также и его в отдельных образцах.

Насколько было возможно, мы уже раньше вскрыли в *общих чертах* противоположность между античным и романтическим, а поскольку новые формы всегда более или менее включают иррациональное, то я думаю, что при разборе романтического эпоса лучше всего анализировать его главным образом исторически, показывая при этом, чем он противоположен и в чем он совпадает с античным эпосом.

В соответствии с моим планом характеризовать поэзию по наиболее выдающимся их представителям, я сразу начинаю свой анализ с *Ариосто*. Ведь, несомненно, он — творец наиболее подлинного нового эпоса. Его предшественников, главным образом Боярдо и других, можно не принимать в расчет, поскольку они, даже если находились на правильной дороге, все же не достигли совершенства и оказались скучными и тяжелыми писателями. «Освобожденный Иерусалим» Тассо после *Ариосто* представляет собой, несомненно, скорее проявление прекрасной, стремящейся к чистоте души, чем объективную поэзию; добро представлено в нем в исключительно ограниченном виде, как нечто целомудренное, католическое. Едва ли даже француз стал бы требовать, чтобы была названа «Генриада»²⁰⁰. Португальцы имеют такую поэму, как «Лузиада» Камоэнса, но мне она неизвестна.

У *Ариосто* есть свой отлично известный мифологический мир, в котором он может вращаться. Двор Карла Великого — это Олимп Юпитера рыцарских времен. Сказания о двенадцати паладинах были повсеместно распространены и принадлежали в равной степени всем высокообразованным народам — испанцам, итальянцам, французам, немцам, англичанам. Все чудесное исходило из христианства и, придя в соприкосновение с проявлениями храбрости позднейшей эпохи, развер-

нулось в мир романтизма. На этой более благодарной почве поэт мог распоряжаться как угодно — созидать, украшать. Все средства были к его услугам, у него были храбрость, любовь, волшебство; сверх всего этого он располагал противоположностью Востока и Запада и разнообразных религий.

Если в новом мире индивидуум, или субъект, вообще выявляется в большей степени, то это должно было произойти и в эпосе, так что он потерял абсолютную объективность античного эпоса и может сопоставляться с последним лишь как его полное отрицание; ведь и Ариосто модифицировал свой материал тем, что он применял к нему значительную долю рефлексии и кантриза. Если основной характер романтического заключается вообще в смешении серьезного и шутки, то серьезность мы должны признать за ним, так как, с другой стороны, его лукавство, так сказать, заменяет собой равнодушие и безучастность поэта энического стиля. Благодаря этому Ариосто вполне овладел своим предметом. Его поэма ближе всего примыкает к понятию античного эпоса *тем*, что она не имеет ни определенного начала, ни определенного конца, но оказывается куском, вырезанным из его мира, который легко себе представить начавшимся ранее и легко продолжить дальше. (Порицание этого сравнительно с искусственной композицией Тассо со стороны перазумных критиков. Конечно, у Тассо все скроено равномернее, так что нет никакой опасности заблудиться. Поэма Ариосто напоминает сад-лабиринт, потеряться в котором приятно и не страшно.) Другая точка соприкосновения такова: герой не один привлекает внимание, он часто вовсе удален со сцены, а лучше сказать, здесь вообще несколько героев. Если мы хотим сохранить у этого жанра известную определенность, то история одного героя, претерпевающего всевозможные злоключения вроде «Оберона» Виланда²⁰¹, окажется только романтической, подчас сентиментальной биографией в стихах, т. е. ни истинным эпосом, ни истинным романом (последний должен быть написан прозой).

Как я уже отметил, понятие чудесного является *новым* привнесением в эпос. Уже Аристотель говорит о

οὐκ ἴσταντο в гомеровском эпосе; оно, однако, имеет у него совершенно другое значение, чем чудесное нового времени, а именно обозначает вообще только из ряда вон выходящее (более подробно об этом — при рассмотрении драмы). У Гомера чудесное отсутствует. У него все естественно, потому что и боги его естественны. В чудесном обнаруживается борьба поэзии и прозы; чудесное *чудесно* лишь в противоположности к прозе и в мире *разделенного*. Если угодно, у Гомера чудесно *все*, но именно поэтому и нет ничего чудесного. Только один Ариосто действительно превосходно сумел превратить свои чудеса в нечто естественное своей легкостью, своей проницательностью и подчас вовсе безыскусственным изложением. Он наименее приемлем там, где его стиль совершенно сух. Но, переходя от этих отдельных частей к другим, проникнутым всей грацией и блеском его богатой фантазии, он начинает рисовать с помощью контрастов и комбинаций материала, свойственных именно романтической поэзии; можно в самом точном смысле сказать, что он *живописец*, ведь все у него — живая краска, живая, подвижная картина; ее очертания порой исчезают, порой отчетливо выделяются, она всегда кажется чем-то большим, чем пестрое смешение частей целого; в таком смешении нет выражения подлежащей непрерывности даже в пределах ее ограниченной сферы. Строго говоря, опыт Ариосто ограничен национальными рамками и неглубок, если сопоставить его с высокой идеей тоже нового эпоса, который не есть подобно гомеровскому творчество целой эпохи, целого народа, но (по необходимости) отдельного человека; такой эпос всегда будет иметь иной характер и другим способом должен суметь реализовать античность и объективность. Но прелесть ясного ума и неисчерпаемой полноты веселья и юмора сглаживает ограниченность поэмы. У Ариосто нет никаких нагромождений, благородные черты хорошо распределены и подобно колоннам поддерживают воздушное строение. Анджелика — прекрасная Елена, предмет раздоров паладинов; из-за нее разгорается Троянская война. Орландо подобно Ахиллу, также редко выступает на сцену; есть и Парис, ко-

торый, не обладая особыми заслугами и достоинствами, увозит красавицу, известную Меду.— Конечно, это сопоставление нельзя принимать слишком всерьез. Лучший образ поэта, задуманный, безусловно, романтически и тонко,— Брадаманта, которая облачается в доспехи и выходит на приключения ради своего возлюбленного; ее храбрость — элемент чудесного, а любовь — естественного, так что преобладает привлекательное (*das Liebenswerte*). К тому же она христианка; наоборот, в другом образе женщины с Востока храбрость дана скорее в мужественном, нежели победном облике. Также Орlando и Ринальдо представляют резкую противоположность культурного и некультурного. В море эпизодов (выскажемся и об этом) и приключений множество действующих лиц то исчезает, то вновь вселяется, и лица эти всегда различимы и не сливаются друг с другом. Эпизодами здесь оказываются повеллы, которые поэт вплетает, как это делает Сервантес в своем романе; они имеют то весьма трогательное и патетическое, то шаловливое содержание, причем поэт всегда отходит в сторону, как будто ничего не случилось. Если он привносит элемент размышления, это никогда долго не продолжается, но все тотчас продвигается вперед, и перед ним раскрывается новый горизонт.

Соразмерность и тождество духа этого рода поэзии находят и с внешней стороны выражение при помощи наиболее однородной формы стихосложения в новой поэзии — стансов²⁰². Отбросить эту форму, как это сделал Виланд,— значит отбросить форму романтического эпоса.

Основные черты романтического эпоса, или *рыцарской поэмы*, обнаруженные при характеристике Ариосто, достаточны, чтобы показать различие и противоположность этого эпоса сравнительно с античным. Мы можем выразить сущность этого эпоса так: по своему материалу он эпичен, т. е. [его] материал более или менее универсален, но по своей форме он субъективен, причем индивидуальность поэта здесь играет гораздо большую роль не только благодаря тому, что поэт неизменно рефлектирует над событием, которое он рас-

сказывает, но и благодаря построению целого, которое возникает не из самого предмета; будучи созданием самого поэта, это построение не представляет иных красот, кроме красоты произвола. Материал романтического эпоса уже сам по себе сходен с девственным лесом, полным странных образов, с лабиринтом, для которого нет иной путеводной нити, кроме прихоти и каприза поэта. Уже отсюда мы можем заключить, что романтический эпос не является ни высшим, ни единственным видом, в котором *этот* жанр (именно эпос) вообще может существовать в новом мире.

В романтическом эпосе, в пределах его собственного жанра, опять-таки имеется противоположность. Именно если эпос вообще оказывается универсальным по своей материи, по форме же — индивидуальным, то заранее можно предусмотреть другую соответствующую форму, в которой на более частном или более ограниченном материале осуществляется изображение более общезначимое и как бы более безразличное. Такой формой оказывается *роман*²⁰³; уже тем, что мы отвели ему именно это место, мы в то же время определили и его природу.

Во всяком случае и материал романтического эпоса можно назвать лишь относительно универсальным, поскольку он всегда требует от субъекта, чтобы тот перенесся на фантастическую почву, чего античный эпос не делает. Однако именно потому, что материал чего-то требует от субъекта — веры, увлечения, фантастического настроения, поэт должен привнести нечто от себя; таким образом, тот перевес, который материал приобретает в смысле универсальности, в то же время устраняется поэтом при изображении. Чтобы избавиться от этой необходимости и ближе подойти к объективному изображению, ему, таким образом, ничего другого не остается, как отказаться от универсальности материала и искать ее в *форме*.

Вся мифология рыцарской поэзии основывается на чудесном, т. е. на разделенном мире. Эта разделенность необходимо переходит в изображение, ибо для того, чтобы чудесное явилось как таковое, поэт сам по себе должен находиться в том мире, где чудесное прояв-

ляется как чудесное. Таким образом, если поэт действительно захочет отождествиться со своей материей и отдаться ей нераздельно, то для этого есть только одно средство: чтобы индивидуум, так же как в новом мире вообще, выступил бы и здесь (в построении романа) как средство и вкладывал бы итог целой жизни и духа в те вымыслы, которые, чем они выше, тем в большей степени приобретают силу мифологии. Так возникает роман, и я не колеблясь ставлю его в этом отношении выше рыцарского эпоса, разумеется с той оговоркой, что из всего импугнуемого романом лишь очень незначительная часть достигла той объективности формы, которая делает его ближе к истинному эпосу по сравнению с рыцарским эпосом.

Уже из выразительного ограничительного условия, что роман может быть объективным и общезначимым лишь благодаря форме изложения, явствует, в каких пределах он единственно может приблизиться к эпосу. Эпос по своей природе есть действие неограниченное: такое действие, собственно, не имеет начала и уходит в бесконечность. Как уже было сказано, роман ограничен предметом своего изображения, он этим скорее приближается к драме, представляющей собой ограниченное и в себе замкнутое действие. В этом отношении можно было бы также охарактеризовать роман как соединение эпоса с драмой, т. е. в том смысле, что он объединяет в себе свойства обоих жанров. И в данном пункте новое искусство в целом скорее приближается к живописи и царству красок, в то время как пластическая эпоха, или царство форм, все строго разграничивала.

Новое искусство не имеет для объективной формы изложения такого однородного, парящего между противоположностями размера, каков гекзаметр в античном искусстве; все новые метры гораздо более индивидуальны и сводятся к определенному тону, оттенку, настроению и т. д. Наиболее однородный размер нового времени — стансы, но в них нет той видимости непосредственного вдохновения и зависимости от развития сюжета, какая есть у гекзаметра, уже потому, что это не однообразный, а делящийся по строфам метр,

который ввиду этого вообще более искусствен и скорее есть творчество поэта, чем форма изображаемого предмета. Таким образом, роману, который пытается при более ограниченной материи достигнуть объективности эпоса в форме, не остается ничего, кроме прозы, проза же есть высшая неразличимость; в данном случае проза берется в ее наиболее совершенной форме, где она сопровождается незаметным ритмом и упорядоченным построением периодов, не столь внятным для уха, как ритмический метр стиха, но зато в то же время лишенным и следа принужденности и поэтому требующим самой тщательной обработки. Кто не чувствует этого ритма прозы в «Дон-Кихоте» и в «Вильгельме Мейстере», того, конечно, нельзя этому научить. Подобно эпической дикции эта проза или, лучше сказать, этот стиль романа имеет право задерживаться, распространяться, затрагивать все, даже малейшее, что попадается на его пути, но он также не должен размешиваться на разные украшения, в особенности на пустые словесные украшения, ибо это непосредственно граничит с самым невыносимым злом — с так называемой поэтической прозой.

Коль скоро роман не может быть драматичен и все же, с другой стороны, должен в форме изложения добиваться объективности эпоса, то наиболее красивая и уместная форма романа необходимо будет формой *повествовательной*. Роман в письмах сплошь состоит из лирических отрывков, которые в *целом* превращаются в драматические, в связи с чем утрачивается эпический характер.

Так как по форме изложения роман должен самым тесным образом примыкать к эпосу и все же в нем материал доставляется, собственно говоря, ограниченным сюжетом, поэт по сравнению с автором эпической поэмы должен заменять эпическую общезначимость относительно еще большим безучастием к центральному предмету или к герою. Поэтому он не должен слишком упорно держаться за своего героя; еще менее он должен как бы все подчинять ему в своем произведении. Так как ограниченное взято лишь для того, чтобы в форме изображения показать абсолютное, то герой уже

как бы по самой своей природе обладает скорее символическим, нежели личным, характером; таким он и должен быть в романе, чтобы с ним все можно было легко связать, чтобы он стал коллективным именем, перевязью вокруг целого снопа²⁰⁴.

Безразличие имеет право заходить так далеко, что может даже перейти в иронию над героем; ведь ирония — единственная форма, в которой то, что исходит или должно исходить от субъекта, самым определенным образом от него отделяется и объективируется. Таким образом, несовершенство в этом отношении ни в какой мере не может повредить герою, наоборот, мнимое совершенство уничтожит роман. Сюда же относится и замечание о способности героя замедлить повествование, которое Гёте в «Вильгельме Мейстере» вкладывает с особой иронией в уста самого героя²⁰⁵. Так как, с одной стороны, роман неизбежно тяготеет к драматическому и все же, с другой, должен отличаться медлительностью по сравнению с эпосом, то он должен вложить эту силу, сдерживающую быстрое развитие действия, в объект, т. е. в самого героя. Таков смысл слов Гёте, когда он в том же самом месте «Вильгельма Мейстера» говорит: в романе должны быть представлены главным образом *настроения и события*, в драме — *характеры и действия*. Первые ограничены лишь известным временем и ситуацией, они менее постоянны, чем характер; характер непосредственно стремится к действию и завершению, чем помыслы, и поступки решительнее событий; я имею в виду поступок, каким он исходит из решительного и сильного характера и требует известного совершенства последнего как в добре, так и в зле. Разумеется, это не следует понимать как полное отрицание энергии в герое, и удачей самым объединением всегда останется то, которое дано в «Дон-Кихоте», где поступок, вытекающий из характера, становится для героя *событием* благодаря окружению и обстоятельствам.

Роман должен быть зеркалом мира, по меньшей мере зеркалом своего века и, таким образом, частной мифологией. Он должен склонять к ясному спокойному созерцанию и вызывать ко всему участие; любая часть

романа, каждое слово должно быть как бы золотым, должно быть включено в сокровенный метр высшего порядка, коль скоро внешний ритм отсутствует. Поэтому роман может быть плодом лишь вполне зрелого духа, как и древняя традиция неизменно рисует Гомера старцем. Роман есть как бы окончательное прояснение духа, благодаря которому он возвращается к самому себе и снова превращает свою жизнь и развитие в цветок; он представляет собой плод, но плод, увенчанный цветами.

Роман, затрагивая в человеке все, должен привести в движение и страсть; ему дозволен предельный трагизм, равно как и комизм, но с тем условием, чтобы сам поэт оставался не задетым ни тем, ни другим.

Уже раньше мы указали по поводу эпоса, что в нем допускается случайное; роман имеет еще большее право распоряжаться всеми средствами по своему усмотрению: вводить неожиданность, осложнение и случайность; разумеется, не все должно решаться случайностью, ибо в противном случае место подлинной картины жизни займет причудливый, односторонний принцип. С другой стороны, если роман имеет право заимствовать у эпоса элемент случайности в событиях, то принцип судьбы, содержащийся в нем благодаря его тяготению к драме, также слишком односторонен и вместе с тем слишком резок для более широкой и гибкой природы романа. Характер — это тоже необходимость, которая может стать судьбой человека, поэтому в романе характер и случайность должны идти рука об руку, и в этом их положении относительно друг друга главным образом и обнаруживается мудрость и изобретательность поэта.

Роман благодаря своему близкому средству с драмой в большей степени основан на противоположностях, нежели эпос, поэтому он должен преимущественно использовать эту противоположность в целях иронии и для живописности изображения наподобие той картины из «Дон-Кихота», где Дон-Кихот и Карденио, сидя в лесу друг против друга, вполне разумно выражают друг другу сочувствие, пока безумие одного не пробуждает безумие другого. Итак, в общем роман

имеет право стремиться к живописности, ведь так можно, вообще говоря, назвать некоторый род драматизма, но мимолетный. Само собой разумеется, эта живописная сторона всегда должна обладать известным составом, должна быть связана с душой, нравами, народами, событиями. Что может быть в этом смысле живописнее, чем появление Марчеллы в «Дон-Кихоте» на вершине утеса, когда у его подножия хоронят того пастуха, которого любовь к ней лишила жизни?

Там, где почва поэмы не благоприятствует живописности, поэту приходится ее создавать подобно Гёте в «Вильгельме Мейстере»; Мишьона, арфист, дом дяди — всецело его измышление. Все романтическое, что можно найти в правах, должно быть взято; нельзя пренебрегать приключениями, если они могут служить целям символики. *Обыденная* действительность подлежит воспроизведению, чтобы стать предметом иронии и какого-либо противопоставления.

Разделение событий представляет другую тайну искусства. Они должны быть размещены мудро, и в том случае, если к концу поток расширяется и замысел раскрывается во всем своем великолепии, события все же нигде не должны ни пагромоздиться друг на друга, ни теснить, ни торопить друг друга. Все так называемые эпизоды либо должны принадлежать существу целого, органически быть с ним связанными (Сперата), не быть к ним пришитыми с единственной целью поговорить о том и этом, либо должны быть введены совершенно самостоятельно, как повеллы, против чего не приходится возражать.

Мы не можем вдаваться в рассмотрение всех подчиненных жанров особо, замечу лишь мимоходом, что *новелла* есть роман, развившийся в лирическом направлении, вроде того, чем оказывается элегия по отношению к эпосу; это рассказ, служащий для символического изображения субъективного состояния или одной частной истины, одного своеобразного чувства.

Вокруг некоего легкого ядра — некоего *средоточия*, которое ничего не поглощает и все мощно вовлекает в свой поток, — вообще говоря, должно быть организовано все поступательное движение романа.

это не способна. Герой, который наподобие Улисса преодолевает при своем возвращении на родину ряд злключений и разнообразные бедствия, вызывает наше удивление, мы охотно следим за ним, но он не представляет для нас трагического интереса, ибо этим бедствиям можно противостоять с помощью такой же силы, т. е. физической силы или рассудка и смысленности. Но даже такое несчастье, которому нельзя помочь средствами, находящимися в распоряжении человека, как-то неизлечимая болезнь, потеря имущества и т. п., не имеет трагического интереса, ибо остается только физическим; ведь переносить с терпением неизбежное — это всего лишь подчиненное и не переходящее границ необходимости действие свободы.

Аристотель приводит в «Поэтике»²⁰⁷ следующие случаи превратности судьбы: 1) когда справедливый человек из счастливого состояния выпадает в несчастье, он весьма верно замечает, что это не вызывает ни страха, ни сострадания, но только возмущение, и поэтому это негодно как материал для трагедии; 2) когда дурной человек переходит от несчастья к счастью; это менее всего трагично; 3) когда заведомые злодеи и порочные лица переходят от счастья к несчастью. Такой ход событий мог бы затронуть чувство человеколюбия, но не мог бы вызвать ни сострадания, ни ужаса. Итак, остается лишь средний случай, когда предметом трагедии оказывается *такой* человек, который, не выдаваясь особо ни добродетелью, ни справедливостью, подвергается несчастью не вследствие своих пороков и преступлений, но вследствие *ошибки*; при этом тот, кому это выпадает на долю, принадлежит к числу тех, кто пользовался большим счастьем и уважением, как-то Эдип, Фiest и др. К этому Аристотель добавляет²⁰⁸, что в связи с этим в старину поэты выносили на сцену разнообразные фабулы, а теперь — в *его* время — лучшие трагедии ограничиваются судьбой немногих родов, например Эдипа, Ореста, Фiestа, Телефа и тех, кому пришлось либо претерпеть, либо совершить ужасное.

Аристотель рассматривал как поэзию, так и специально трагедию с точки зрения скорее рассудка, нежели разума. С этой точки зрения он в совершенстве

описал единственный высший случай трагедии. Однако этот самый случай имеет еще более высокий смысл во всех примерах, им приведенных. Смысл этот в том, что трагическое лицо *необходимо* оказывается виновным в каком-либо преступлении (и чем больше вина, какова, например, вина Эдипа, тем [целое] трагичнее или запутаннее). Это и есть величайшее несчастье из всех возможных: без действительной вины оказаться виновным по воле стечения обстоятельств.

Итак, нужно, чтобы вина сама в свою очередь была необходимостью и совершалась не в результате ошибки, как говорил Аристотель, но по воле судьбы, неизбежности рока или мести богов. Такова вина Эдипа. Оракул предсказывает Лаю, что ему предопределено судьбой погибнуть от руки собственного сына, рожденного Иокастой. Не успевает родиться сын, как по проществу трех дней ему связывают поги и бросают в непроходимых горах. Пастух в горах находит ребенка или получает его из рук раба из дома Лая. Он приносит ребенка в дом Полиба, одного из знатнейших жителей Коринфа, где ребенок из-за своих распухших ног получает имя Эдипа. Когда Эдип стал уже юношей, он бежит из мнимого родительского дома из-за дерзкой выходки одного человека, назвавшего его во время попойки ублюдком; в Дельфах, задав вопрос оракулу о своем происхождении, Эдип не получает ответа *на этот* вопрос, но ему предсказано, что он вступит в сожительство с собственной матерью, зачнет ненавистное и невыносимое для людей потомство и убьет собственного отца. Услышав это, чтобы избежать своей участи, Эдип навеки покидает Коринф и решается бежать туда, где он никогда не сможет совершить предсказанные ему преступления. Во время бегства он встречается с самим Лаем, не подозревая, что это Лай и царь Фив, и убивает его в драке. По дороге в Фивы он освобождает страну от чудовища — Сфинкса и приходит в город, где было решено, что убийца этого Сфинкса будет царем и получит Иокасту в супруги. Так неведомым для самого Эдипа путем исполняется его судьба: он женится на своей матери и порождает злосчастный род своих сыновей и дочерей.

Сходная, но не вполне та же судьба у *Федры*, которая вследствие ненависти Венеры к ее роду (ненависти, свирепствующей со времен *Федры*) влюбляется в *Ипполита*.

Итак, мы видим, что борьба свободы и необходимости действительно происходит только там, где необходимость одолевает самое волю и свобода оспаривается в ее собственной сфере.

Вместо того чтобы осознать, что *такое* соотношение есть единственное истинно трагическое и что с ним не может сравниться никакое другое, где несчастье коренилось бы не в воле и не в самой свободе, ставили вопрос, как могли греки переносить эти страшные противоречия в своих трагедиях. Рок предопределяет человека к виновности и преступлению; человек этот подобно *Эдипу* может вступить в борьбу *против* рока, чтобы избежать вины, и все же терпит страшное наказание за преступление, которое было делом судьбы. Ставили вопрос: не кричащее ли это противоречие и почему греки все же достигли такой красоты в своих трагедиях? — Ответ на этот вопрос таков: доказано, что действительная борьба между свободой и необходимостью может иметь место лишь в приведенном случае, когда виновный становится преступником благодаря судьбе. Пусть виновный всего лишь подчинился всемогущей судьбе, все же наказание было необходимо, *чтобы* показать триумф свободы; этим признавались права свободы, *честь*, ей подобающая. Герой должен был биться против рока, иначе вообще не было бы борьбы, не было бы обнаружения свободы; герой должен был оказаться побежденным в том, что подчинено необходимости; но, не желая допустить, чтобы необходимость оказалась победительницей, не будучи вместе с тем побежденной, герой должен был добровольно искупить и эту предопределенную судьбой вину. В этом заключается величайшая мысль и высшая победа свободы — добровольно нести также наказание за неизбежное преступление, чтобы самой утратой своей свободы доказать именно эту свободу и погибнуть, заявляя свою свободную волю.

Таков внутренний смысл греческой трагедии, как я это только что выяснил и как это мной было показано уже в «Письмах о догматизме и критицизме»²⁰⁹. В этом коренится примиряющий и гармонический характер греческих трагедий: они оставляют нас не растерзанными, но исцеленными и, как выразился Аристотель, очищенными²¹⁰.

Свобода как исключительно особенное не может быть устойчивой; такая устойчивость возможна лишь постольку, поскольку она себя возвышает до всеобщности и, поднявшись таким образом выше последствий вины, вступает в союз с необходимостью; а так как она не может избежать неизбежного, то его действию она себя добровольно подчиняет.

Я утверждаю: только это и есть подлинно *трагический* элемент в трагедии. Дело не в злополучном конце. Как можно вообще называть конец злополучным, если, например, герой добровольно отдает свою жизнь, не будучи в состоянии больше достойно жить, или если он навлекает на самого себя другие последствия своей безвинной вины подобно Эдипу у Софокла, не успокаивающемуся до тех пор, пока он сам не распутает все страшные хитросплетения и не выяснит целиком всей грозной судьбы?

Как можно назвать несчастным того, кто *столь* совершенен и в равной мере отрешился от счастья и от несчастья, кто находится в таком душевном состоянии, когда для него нет ни того ни другого?

Несчастье есть только до тех пор, пока воля необходимости не сказала своего слова и не раскрылась. Как только сам герой все для себя уяснил и его участь стала очевидной, для него уже нет более сомнений или во всяком случае их для него уже не должно больше быть, и как раз в момент своего *высшего* страдания он переходит к высшему освобождению и к высшей бесстрастности. С этого мгновения непреодолимая сила судьбы, казавшаяся абсолютной величиной, оказывается теперь лишь относительной величиной; ведь эта сила преодолевается волей и становится символом абсолютно великого, т. е. возвышенного строя души.

Поэтому трагическое действие никогда не коренится исключительно или ближайшим образом в том, что принято называть злополучным концом. Трагедия может завершиться чувством полного примирения не только с судьбой, но даже с жизнью, как, например, примиряется Орест в «Эвменидах» Эсхила. И Орест также был предопределен к преступлению судьбой и волей одного из богов, именно Аполлона, но это отсутствие вины не устраняет наказания; Орест бежит из родительского дома и тут же сразу обнаруживает Эвменид, которые преследуют его вплоть до священного храма Аполлона, где их сон пробуждает тень Клитемнестры. Вина с Ореста может быть снята лишь путем действительного искупления. Также и в Ареопаге, к которому его отсылает Аполлон и перед которым он сам его защищает: ему кладут в обе урны одинаковое число голосов, чтобы для нравственного настроения было соблюдено равенство необходимости и свободы. Ореста освобождает лишь белый камешек, брошенный Палладой в урну оправдания, но только с тем условием, чтобы были примирены богини и судьбы, и необходимы, мстительные Эринии, которых с той поры чтит как божественные силы народ Афины и которым он в самом городе Афины против крепости, где она царит, дарует храм.

Греки в своих трагедиях искали именно *такое* равновесие справедливости и человечности, необходимости и свободы, без которого они не могли удовлетворить своего нравственного чувства; и в самом этом равновесии нашла свое выражение высшая нравственность. Это равновесие и является основным элементом в трагедии. Если наказано обдуманное добровольное преступление, это не будет трагично. Как уже было сказано, то обстоятельство, что невинный становится отныне по воле судьбы неизбежно виновным, есть само по себе высшее несчастье, какое только мыслимо; но то, что этот невинно-виновный добровольно принимает на себя наказание, составляет *возвышенный* момент в трагедии, только этим свобода преобразуется в высшее тождество с необходимостью.

После этого определения сущности и подлинного предмета трагедии нужно в последующем заняться *внутренним конструированием* трагедии, а затем внешней ее формой.

В трагедии противоположное свободе есть необходимость, отсюда непосредственно вытекает, что в трагедии решительно нет места случаю. Ведь даже свобода, поскольку она вызывает своими действиями переплетения последствий, все же представляется в этом отношении как бы понуждаемой судьбой. Может показаться случайностью, что Эдип именно в определенном месте встретил Лая, но из хода событий мы видим, что этот случай был необходим, дабы сбылось веление судьбы. Поскольку, однако, необходимость этого случая может быть усмотрена только в разворачивании событий, постольку случай, собственно, и не составляет части трагедии и отходит в прошлое. Впрочем, именно благодаря этому предсказанию все, что, как в Эдипе, отлосится к исполнению предопределенного первым оракулом, представляется необходимым и в свете более высокой необходимости. Что же касается тех действий свободы, которые следуют за разразившимися ударами судьбы, то и они неслучайны именно потому, что происходят из абсолютной свободы, а абсолютная свобода сама есть абсолютная необходимость.

Всякая эмпирическая необходимость есть необходимость лишь в эмпирическом смысле, сама же по себе она представляет собой случайность, почему подлинная трагедия и не может быть основана на эмпирической необходимости. Все необходимое в эмпирическом смысле оказывается таковым лишь потому, что существует нечто другое, благодаря чему возможно первое, однако это другое необходимо не само по себе, но опять-таки через другое. Эмпирическая необходимость не устранила бы случайности. В трагедии проявляется лишь абсолютная необходимость, а с эмпирической точки зрения такая необходимость скорее непонятна, чем понятна. Поскольку для удовлетворения требований рассудка эмпирическая необходимость вводится в последовательность событий, эта необходимость опять-таки должна быть истолкована не эмпирически, но только абсо-

лютно. Эмпирическая необходимость должна проявиться в качестве орудия более высокой и абсолютной необходимости. Первая должна показать в *выявлении* то, что уже произошло в последней.

Сюда также относится и так называемая *мотивировка*, которая заключается в указании на необходимость или основание действия в субъекте и происходит главным образом с помощью внешних средств.

Пределы этой мотивировки устанавливаются только что сказанным. Если она сводится к установлению необходимости в ее чисто эмпирическом истолковании, то она всецело недопустима, в особенности если поэт этим хочет снизойти до грубого понимания со стороны зрителей. Здесь искусство мотивировки заключалось бы в том, чтобы наделить героя достаточно широким характером, который ничего не определяет абсолютным образом, следовательно, при таком характере любые мотивы могут проявляться как угодно. Это прямой путь к тому, чтобы представить героя слабым, игрушкой внешних мотивов. Такой герой не может быть трагическим героем. Характер трагического героя должен во всех отношениях быть абсолютным, так что внешнее для него лишь *материал*, причем не может возникать никаких сомнений в том, как он будет поступать. Если нет других велений судьбы, то характер должен быть его судьбой. Каков бы ни был внешний материал, действие всегда должно исходить от самого героя.

Вообще по самому первоначальному замыслу, по первому же наброску трагедии действие должно и в данном разрезе обнаружиться как нечто *единое* и устойчивое; недопустимо, чтобы оно плелось, подгоняемое разнородными мотивами. Вещество и пламя должны сочетаться так, чтобы целое продолжало гореть само собой. Трагедия должна начинаться с синтеза, с такой завязкой, которая может разрешиться лишь так, как она разрешается, не оставляя выбора для всего последующего развития. Какие бы посредствующие звенья поэт ни пускал в ход, чтобы довести действие до его завершения, они в конце концов должны корениться в судьбе, которой все определяется, и быть ее орудиями. В противном случае мысль будет постоянно

перемещаться из более высокой области в низшую и наоборот.

Границы драматического произведения в отношении того, что в нем нравственно возможно, определяются тем, что носит название *нравственной основы* (Sitten) трагедии. Несомненно, под этим первоначально понимали уровень морального развития персонажей данной драмы, благодаря чему ряд поступков в отношении их исключается, а совершаемые поступки, напротив, представляются неизбежными. И здесь, несомненно, первым требованием будет то, которое предъявляется также Аристотелем, — чтобы характеры были благородными. Из приведенного выше заявления Аристотеля об единственно возвышенном трагическом случае ясно, что он требует, чтобы характеры были не абсолютно безукоризненными, но вообще благородными и значительными. Представить настоящего преступника, хотя бы и с выдающимся характером, было бы возможно лишь в другом трагическом случае, когда в высшей степени несправедливый человек понадеет в несчастье. Среди дошедших до нас древних трагедий я не знаю ни одного такого примера; преступление, когда оно изображается в подлинно нравственной трагедии, всегда обнаруживается как предрешенное судьбой. Однако уже на основании того, что у новейших авторов судьба отсутствует или во всяком случае не может исполнять тех функций, которые она исполняла у древних, повторяю: уже отсюда можно усмотреть, почему позднейшие авторы часто решались изображать великие преступления, не устраняя благородства нравов и вкладывая необходимость преступления во власть необузданного характера, как это часто делал Шекспир. Поскольку греческая трагедия имеет всецело моральный характер и по существу коренится в нравственности высшего порядка, то не может быть вопроса о свойственном ей моральном строе, во всяком случае если брать конечный результат.

Целокупность изображения требует, чтобы и в нравах трагедии соблюдались степени; особенно Софокл умел даже при малом количестве действующих лиц не только достигнуть вообще сильнейшего впечатления, но

и дать в таких ограниченных рамках законченную картину нравов.

С точки зрения того, что Аристотель называет *ἄσποτον*, т. е. необыкновенным, драма очень существенным образом отличается от эпического произведения. Эпос изображает счастливое состояние, неразделенный мир, в котором боги и люди составляют одно целое. Здесь, как мы уже говорили, вмешательство богов не будет неким чудом, ибо сами они принадлежат к этому миру. Драма уже коренится в более или менее распавшемся мире, причем необходимость и свобода противостоят друг другу. Здесь появление богов наподобие того, как это происходит в эпосе, представлялось бы чем-то чудесным. Так как именно в драме нет случайностей, но все должно оказаться *необходимым* либо с внешней, либо с внутренней стороны, то боги могли бы являться в драме только в связи с им самим присущей необходимостью, т. е. лишь поскольку они сами участвуют в действии или во всяком случае оказываются непосредственно вовлеченными в действие, но ни в коем случае не с целью оказания помощи действующим лицам, главному действующему лицу в особенности, и не с целью вредить им (как в «Илиаде»). Ведь герой трагедии обязан один решить исход борьбы; он должен выдержать испытание лишь благодаря своему нравственному величию; и внешнее избавление, и помощь, которую боги могут ему оказать, *недостаточны* в его положении. Его ситуация может разрешиться только внутренним путем; если боги, как в «Эвменидах» Эсхила, суть примиряющее начало, то они должны поставить себя в условия, свойственные человеку; они могут прощать или спасать лишь постольку, поскольку они восстанавливают равновесие свободы и необходимости и входят в переговоры с божествами справедливости и судьбы. Но в этом случае в их появлении нет никакого чуда; спасение и помощь, которые они доставляют, они оказывают не как боги, но сами нисходя до человеческой участи и подчиняя себя праву и необходимости. Когда же боги в трагедии действуют враждебно, они сами оказываются судьбой; к тому же здесь они не действуют персонально, но их враждебное воздейст-

вие выражается через внутреннюю необходимость в [самом] действующем лице, как у Федры.

Итак, призывать в трагедии богов на помощь, чтобы завершить действие чисто внешним образом, на самом же деле внутренне прервать его или оставить неоконченным, значило бы разрушить всю суть трагедии. Несчастье, которое боги, как таковые, могли бы устранить собственным вмешательством, само по себе не есть подлинно трагическое несчастье. Наоборот, если такое несчастье налицо, то боги бессильны, и если их все же вызывают, то это и есть случай, именуемый «Deus ex machina», который все считают разрушительным для сущности трагедии.

Таким образом, чтобы завершить этим указанием исследование внутренней конструкции трагедии, действие должно быть завершено не только внешне, но и внутренне, в самой душе, ибо внутреннее возмущение есть то, в чем, собственно, заключается трагедия. Только из этого *внутреннего* примирения и возникает гармония, необходимая для завершения. Плохим поэтам кажется достаточным внешне закончить с трудом развертывающееся действие. Это недопустимо; равным образом не должно происходить примирения посредством чего-либо ипородного, необыкновенного, лежащего не в душе и действии; ведь тягость подлинной судьбы нельзя ничем смягчить, кроме величия, добровольного принятия и душевной высоты. (Основной мотив искупления — религия, как в «Эдипе в Колоне». Высшее просветление — когда его призывает бог: «Слушай, Эдип, слушай, зачем ты медлишь?» И затем он исчезает из глаз смертных.)

Я перехожу теперь к *внешней форме* трагедии.

Из самого понятия ясно, что трагедия не есть повествование, но действительно объективное действие, а отсюда со строгой необходимостью вытекают и другие закономерные черты внешней формы. Действие, ставшее предметом повествования, проходит сквозь мышление, эту наиболее свободную по природе стихию, где и отдаленное приходит в непосредственное соприкосновение. Действие, которое дается в объективном, подлинном виде, есть предмет созерцания, а потому

и подчиняется законам созерцания. Но последнее должно быть непрерывным. Следовательно, непрерывность действия есть необходимое свойство всякой рациональной драмы. С изменением этой непрерывности должно одновременно измениться и все строение драмы. Поэтому, конечно, было бы безумием связывать себя этим законом античной трагедии, соблюдая непрерывность времени там, где нет даже отдаленного сходства в других элементах трагедии, как мы это наблюдаем у французов в их пьесах, которые они называют трагедиями, злоупотребляя этим названием. Но французская сцена при этом даже и не соблюдает указанного закона во всем, что не сводится к *голому* ограничению, коль скоро автор допускает, чтобы между действиями протекало время. Не соблюдать здесь непрерывности действия и в то же время стремиться к ней в других отношениях — значит обнаруживать только беспомощность и неспособность к концентрическому разворачиванию большого действия как бы вокруг одной и той же точки.

Из трех единств, которые указывает Аристотель, главное есть, собственно, непрерывность времени. Что касается так называемого единства места, то достаточно соблюдать его лишь постольку, поскольку оно необходимо для непрерывности времени; в тех немногих античных трагедиях, которые дошли до нас, и притом у самого Софокла (т. е. в «Аяксе»), встречается пример необходимой перемены места.

Внешняя непрерывность действия, составляющая свойство подлинной трагедии, есть лишь внешнее проявление внутренней непрерывности и *единства* самого действия — что бы против этого ни возражали современные критики из чувства ложного пиетета к неправильно понятому единству времени во французских пьесах и к прочим ограничениям. Это единство самого действия может быть соблюдено лишь в том случае, если будут устранены случайности действительного, эмпирически происходящего действия и сопровождающих его обстоятельств. Подлинное пластическое завершение драмы достигается только путем изображения сущности, как бы чистого ритма действия, без

частностей в обстоятельствах и без включения того, что происходит одновременно с главным действием.

В этом отношении *хор* греческой трагедии — лучшее и вдохновеннейшее изобретение возвышеннейшего искусства. Я называю хор высоким изобретением, ибо он не потакает грубой чувственности и, всецело отмежевываясь от пошлого тяготения к обману чувств, непосредственно возносит зрителя в высшую сферу истинного искусства и символического изображения. Правда, хор греческой трагедии может воздействовать многообразно, но самый благородный способ воздействия заключается в том, что он устраняет случайности окружения. Вполне естественно, что ни одно действие не может произойти без того, чтобы с ним кроме лиц, принимающих непосредственное участие, не были связаны еще другие, бездеятельные в отношении главного действия. Предоставлять им быть *только* зрителями или поручать *только* вспомогательные действия значило бы опустошать действие, в то время как оно должно быть в каждом своем пункте плодородным и плодоносным подобно полноцветному растению. Если устранять этот недостаток реалистически, то всем этим вспомогательным лицам должна быть предоставлена та или иная роль и целому должно быть придано значение, свойственное новейшим трагедиям. Прием античных авторов в данном случае идеалистичнее, символичнее. Они превращали окружение в хор и придавали ему в своих трагедиях истинную, т. е. поэтическую, необходимость. Назначение хора стало заключаться в том, чтобы отнять у зрителя его переживания — движения души, участие, думы, не предоставлять его самому себе даже в этом отношении и, таким образом, при помощи искусства всего его приковать к драме. Наиболее значительная функция хора — объективированная и персонифицированная (*repräsentierte*) рефлексия, сопровождающая действие. Как свободное созерцание ужасного и скорбного уже само по себе возвышает над первым потрясением ужаса и скорби, так и хор в трагедии был как бы неизменным средством смягчения и примирения, с помощью чего зритель приводился к более

спокойному созерцанию и получал облегчение от ощущения боли как бы тем, что она вкладывалась в объект и в нем представлялась уже в ослабленном виде. Итак, из самого построения хора явствует, что главное его назначение было в том, чтобы дать трагедии такую законченность, благодаря которой она все сосредоточивает в себе и как бы вовлекает в свой круг даже мысль, которую она пробуждает, вместе с душевными движениями и самим участием.

1. Хор состоял не из одного, а из нескольких лиц. Если бы он состоял только из одного лица, то ему либо пришлось бы беседовать со зрителями; однако именно последние должны были остаться здесь вне игры, чтобы увидеть свое собственное чувство как бы объективированным, — *либо* же с самим собой, но этого он опять-таки не мог сделать, ибо показался бы слишком взволнованным, а это плю бы вразрез с его назначением. Таким образом, хор должен был состоять из нескольких лиц, представлявших, однако, только одно лицо; в связи с этим совершенно ясно обнаруживается всецело символический характер хора.

2. Хор не принимал участия в действии, как таковом. Ведь если бы он сам был главным действующим лицом, он не мог бы выполнить своего назначения — содействовать душевной сосредоточенности слушателей. Исключение, которое как будто имеется в «Эвменидах» Эсхила, где Эвмениды сами составляют хор, только кажущееся, и до известной степени эта особенность составляет принадлежность той высокой и недостижимой нравственной настроенности, духом которой проникнута вся трагедия. Ведь хор в известном отношении есть объективизированная мысль самих зрителей и с *ними* единоклубен; таким образом, Эсхил считает, что зрители стоят на стороне права и справедливости. Кроме этого случая, отношение хора более или менее бесстрастно. Действующие лица разговаривают, как если бы они находились совершенно одни, без свидетелей. И в этом также обнаруживается безусловно символический смысл хора. Он подобно слушателю наперсник обеих сторон и не выдает их друг другу. Однако если он принимает участие, то только пото-

му, что он беспристрастен, всегда становясь на сторону права и справедливости. Он призывает к миру, старается успокоить, сетует о несправедливости, поддерживает угнетенного или выражает свое участие в несчастье проявлением нежного умиления. (По этой черте бесстрастности и незаинтересованности хора можно видеть, насколько неудачно подражание хору в «Мессинской невесте» Шиллера.)

Поскольку хор представляет символическую личность, на него может быть перенесено и все остальное, что необходимо для действия, но не в нем самом заключено. Этим он избавляет поэта от многих других случайных затруднений. Новейшие поэты, так сказать, душат действие бременем средств, которыми они пользуются, чтобы привести действие в движение. Во всяком случае они все же нуждаются в наперснике, советнике героя. И эта нужда устраняется хором, который, видя необходимое и неизбежное, как и то, чего можно избежать, действует советом, увещанием, поощрением, когда обстоятельства того требуют.

Наконец, и тяжелая обязанность поэтов нового времени — не оставлять место действия пустым — благодаря хору отпадает.

Если мы, завершив конструирование трагедии всецело изнутри, перейдем теперь к ее окончательному внешнему проявлению, то мы увидим, что из трех форм поэзии она единственная, которая открывает предмет со всех сторон, а потому и в полной его абсолютности, тогда как эпос подобно живописи ограничивает слушателя одной определенной точкой зрения для каждого отдельного случая, неизменно показывая ему в предмете лишь столько, сколько желательно рассказчику. Наконец, из всех этих трех форм драма — единственная истинно символическая форма именно потому, что она не просто обозначает предметы, но ставит их прямо перед глазами. Следовательно, она среди словесных искусств одна соответствует пластическому искусству и в качестве последней целокупности замыкает собой эту сторону мира искусства, как пластика завершает другую.

Об Эхиле, Софокле, Эврипиде

Завершив, таким образом, на совершенно общих основаниях конструирование сущности трагедии и ее внутренней и внешней формы, мы обращаемся теперь к анализу подлинных произведений греческой трагедии и обнаруживаем полное их соответствие тому, что усматривается в трагедии с совершенно общей точки зрения; лишь здесь становятся понятными во всей своей полноте чистота и рациональный характер греческого искусства. Этот же отпечаток лежит и на греческом *эпосе*; но, поскольку сам его рациональный характер допускает больше случайностей, в эпосе не все может быть доказано с такой неопровержимостью и вплоть до деталей, как в греческой трагедии, которую можно рассматривать почти как геометрическую или арифметическую задачу, допускающую решение без остатка и дробей. К сущности эпоса относится то, что в нем нет ни определенного начала, ни конца. Обратное в трагедии. В ней именно требуется такое чистое решение, абсолютная замкнутость, без которой нечто осталось бы неудовлетворенным.

Если сравнить трех греческих трагиков, то мы найдем, что Эврипида надо поставить отдельно от первых двух по ряду соображений. Сущность подлинных трагедий Эхила и Софокла всецело коренится в том более высоком нравственном уровне, который был свойствен духу в жизни их эпохи и их города. Трагический элемент в их произведениях никогда не сводится к чисто внешнему несчастью; скорее необходимость проявляется здесь в непосредственной борьбе с самой волей и борется с ней в ее собственной сфере. Страдания Прометей у Эхила заключаются не во *внешних* муках, они гораздо глубже: во внутреннем чувстве несправедливости и притеснения. Его страдание проявляется не в виде покорности, — ибо не судьба, а тирания нового повелителя богов причиняет ему это страдание, — оно проявляется в упорстве, возмущении; свобода здесь *побеждает* необходимость именно потому, что Прометеем в его чувстве *личного* страдания все же движет лишь *общее* возмущение против невыносимого владычества

Юпитера. Прометей — прототип величайшего человеческого характера, тем самым он подлинный прототип трагедии. Мы уже раньше подчеркнули моральную чистоту и величие в «Эвменидах» Эсхила. Но во всех его драмах можно обнаружить тот основной закон трагедии, что преступление и вина представляют опосредованное и непосредственное следствие необходимости. Высокой нравственностью, абсолютной чистотой произведений Софокла восхищались во все времена. Это полностью обнаруживается в словах хора в Эдипе ²¹¹:

Судьба моя! Дай мне вечно
Слов и дел святую чистоту блюсти
И чтить Законы, что в небесной выси
Из лона Правды самой взошли.
Их край родной — ясный свет эфира;
Олимп — им отец; родил
Но смертного разум их;
Не он в забвения мгле их схоронить властен!
Велик в них зиждущий бог; они нетленны.

Далее, у обоих трагиков — Софокла и Эсхила — есть та общая черта, что у них действие никогда не завершается только внешне, но одновременно и внутренне, и внешне. Здесь воздействие на душу заключается в том, чтобы очистить ее от страстей, а не возбуждать ее, но скорее дать ей созреть в себе самой и достигнуть полноты, нежели вызывать ее вовне и дробить ее.

Совершенно иначе обстоит дело в этом отношении в трагедиях Эврипида. Исчез высокий нравственный строй; его место заняли другие мотивы. Эврипиду не столько хочется вызвать высокую растроганность наподобие Софокла, сколько растроганность физическую, связанную с состраданием. Поэтому там, где он преследует эту цель, он нередко дает трогательнейшие картины и образы, которые все же не могут искупить недостатков целого, ибо в основном ему недостает нравственной и поэтической чистоты. Прежний материал уже перестал удовлетворять его целям, очень часто или почти всегда лежащим вне пределов высокого и подлинного искусства; поэтому он порой был вынужден беззастенчиво изменять мифы и в связи с этим вводил также прологи в театральные представления — новое

доказательство отразившегося в них упадка трагического искусства, что бы ни говорил в их пользу Лессинг. Наконец, Эврипид *никогда* не заботился о том, чтобы завершить действие в душе, заканчивая его скорее лишь внешне; отсюда, как и из того, что он применял более сильные средства чисто физической растроганности, становятся понятными слова Аристотеля о нем, а именно что он производил сильнейшее впечатление на зрителей. В стремлении польстить грубому чувству и, так сказать, успокоить его он нередко снижается до самых пошлых мотивов, которые, пожалуй, мог бы использовать новый поэт, притом из самых плохих; так, например, Эврипид в конце концов заставляет Электру выйти замуж за Пилада.

Таким образом, можно вообще утверждать, что Эврипид высоко стоит преимущественно лишь в изображении страсти, а не суровой, но спокойной красоты, свойственной Эсхилу, и связанной с добром, божественно одухотворенной красоты, которая свойственна Софоклу. Если сравнить обоих величайших трагических поэтов, то произведения Эсхила составят параллель произведениям пластики высокого и строгого художественного стиля, тогда как произведения Софокла соответствуют произведениям пластики изящного стиля, ведущего свое начало от Поликлета и Фидия. Вопрос здесь не в том, что у Эсхила будто бы не всюду просвечивает нравственное величие, — пусть оно даже не настолько сроднилось со всеми действующими лицами его произведений, как у Софокла; и не в том, будто это душевное состояние нельзя обнаружить и там, где Эсхил изображает лишь великие преступления и страшные характеры, каковы коварное убийство Агамемнона и характер Клитемнестры, — но в том, что это ядро нравственного здесь еще закрыто более твердой оболочкой и оказывается жестче и недоступнее, тогда как у Софокла моральная доброта сливается с красотой и благодаря этому созидается высший образ божественности.

Далее, если Эсхил оформляет каждое из своих произведений, а в каждом из них — своих действующих лиц в строгом отграничении и как нечто замкнутое, то Софокл, напротив, распространяет искусство и красоту

равномерно по всем частям своих произведений и не только наделяет каждую из них самостоятельной абсолютностью, но и приводит в гармонию с другими. Как в пластическом искусстве *гармоническая* красота, сменявшая высокий и строгий стиль, была цветом, который мог распусться, так сказать, только в одной определенной точке, а затем должен был снова увянуть или продолжать развиваться в противоположном направлении голый чувственной красоты, так и в драматическом искусстве: подлинной вершиной его является Софокл, а за ним сразу следует Эврипид, в большей мере жрец красоты временной и преходящей, нежели рожденной и вечной.

О сущности комедии

Мы с самого начала отметили, что из общего понятия нельзя установить, на какой стороне находится свобода, а на какой — необходимость, но изначальное соотношение свободы и необходимости таково, что необходимость проявляется в качестве объекта, свобода же — в качестве субъекта. Таково отношение свободы и необходимости в трагедии, поэтому она и оказывается первым и как бы положительным проявлением драмы. Путем обращения этого отношения должна, таким образом, возникнуть та форма, в которой необходимость или тождество, напротив, дадут *субъект*, свобода или различие — объект; таков закон *комедии*, что станет ясным из дальнейшего анализа.

Всякое переворачивание (*Umkehrung*) необходимого и строго определенного отношения вызывает бросающееся в глаза противоречие, несоответствие в субъекте такого переворачивания. Некоторые виды несоответствия *неприемлемы*, отчасти поскольку они порочны теоретически, отчасти же поскольку они вредны в практическом отношении и имеют серьезные последствия. Однако в данном случае переворачивания: 1) устанавливается *объектное*, поэтому в сущности нетеоретическое несоответствие; 2) отношение в этом переворачивании таково, что объективным оказывается не необходимость, но различие или свобода. Необходимость же

может быть *судьбой* лишь постольку, поскольку она объективна, и лишь потому ее боятся. Итак, ввиду того что в принятом переворачивании отношения одновременно устраняется *всякий страх* перед необходимостью как судьбой и устанавливается, что в *этой* закономерности действия вообще невозможна действительная судьба, то возможно чистое удовольствие по поводу этого несоответствия, как такового, и это удовольствие и есть то, что вообще можно назвать комическим и что внешне выражается в свободной смене напряжения и ослабления. Мы напрягаемся, чтобы пристально всмотреться в эту неувязку, которая противоречит нашему пониманию, но непосредственно замечаем при этом напряжении полную противоречивость и невозможность данного отношения, так что это напряжение тотчас же переходит в ослабление, что внешне выражается в схеме.

Если мы, таким образом, вообще назовем комической ситуацией переворачивание любого отношения, опирающегося на противоположность, то, несомненно, высший комизм и как бы кульминационный пункт его будет там, где переворачивание противоположностей происходит в их высшей потенции, т. е. в виде необходимости и свободы, и коль скоро их борьба есть сама по себе объективное действие, то закон такого переворачивания сам по себе драматичен.

Нельзя отрицать того, что всякое переворачивание первоначально данного имеет комическое действие. Когда трус ставится в такое положение, что ему приходится быть храбрым, когда жадному приходится быть расточительным или когда в одной из наших семейных комедий жена играет дома роль мужа, а муж — роль жены, то это есть некоторый род комического.

Мы не сможем разобрать все виды таких возможных переворачиваний, из которых возникает множество ситуаций, лежащих в основе новых комедий. Нам нужно определить лишь высшую точку такого рода отношений. Эта высшая точка находится, следовательно, там, где вскрывается общая противоположность свободы и необходимости, притом так, что необходимость попадает в субъект, а свобода — в объект.

Несомненно, поскольку необходимость по своей природе объективна, постольку необходимость в субъекте может лишь претендовать на объективность, может быть лишь заимствованной и лишь притворной абсолютностью, которую посрамляет необходимость в образе внешнего различия. Как, с одной стороны, свобода и особенное притворяются необходимостью и общностью, так, с другой стороны, необходимость принимает видимость свободы и уничтожает мнимую закономерность, внешне маскируясь отсутствием закономерности, по существу же действуя с необходимой последовательностью. *Необходимо*, чтобы особенное уничтожалось там, где оно, желая стать необходимостью, облекается в закон объективности; *постольку* в комедии получает свое выражение высшая судьба. И таким образом, комедия превращается в высшую трагедию; однако судьба проявляется именно потому, что она сама облекается в природу, противоположную своей, проявляется в бодрящем облике, только как ирония, но не как рок необходимости.

Всякая возможная имитация абсолютности и претензия на нее есть состояние неестественное; поскольку же комедия, как драматическое произведение, всецело сводится к наглядности, преимущественной ее задачей будет не только сделать наглядной эту претензию, но придать этой претензии известную необходимость, ибо для наглядного созерцания наиболее пригодно необходимое. Субъективная абсолютность выражается в характере, будет ли это истинная абсолютность, находящаяся в гармонии с необходимостью, или лишь заимствованная и потому стоящая в противоречии с необходимостью. Но характер как в трагедии, так и в комедии есть постулат именно потому, что он есть нечто абсолютное; дальнейшей мотивировке он не подлежит. Однако неизбежно, чтобы именно в высших потенциях несоответствия и бессмыслицы наглядность как бы терялась, если она только не вводится туда другим способом (иначе в романе, ибо это эпос). Последнее возможно только в том случае, если действующему лицу на независимом от него основании внешне необходимым образом уже предопределено получить известный характер

и обнаруживать его в общественной среде. Итак, высшее проявление комедии нуждается в *специальных характерах*; для достижения максимума наглядности в комедии должны быть представлены *общественные* характеры. Уже в этом одном отношении автор располагает столькими возможностями, что ему в дальнейшем предоставляется идти на все и наделять выводимых лиц всевозможными преувеличениями в сторону комического, поскольку для своего оправдания он всегда располагает характером, существующим независимо от его произведения. Общественная жизнь государства становится здесь для поэта мифологией. В пределах этих границ он вправе ни в чем себе не отказывать, и, чем смелее он использует свое поэтическое право, тем больше он возвысится над ограниченностью, ибо личность в его изображении как бы опять сбрасывает свой персональный характер и становится общезначимой или символической.

Таким образом, старая греческая, [т. е. древнеаттическая], или аристофановская, комедия есть единственный высший вид комедии, поскольку она опирается на общественные характеры действительных лиц и пользуется ими как своего рода формой, в которую она вливает свой замысел.

Как греческая трагедия в своем совершенном виде провозглашает и выражает принципы высшей нравственности, так же точно древнегреческая комедия выражает предел мыслимой в государстве свободы, которая *сама* есть высшая нравственность и составляет с ней тесное единство. Если бы до нас, помимо комедий *Аристофана*, не дошло ничего из драматических произведений греков, то мы по одним этим комедиям смогли бы заключить о степени развития и уровне нравственных понятий, которые представляются не только чуждыми, но даже непонятными современному миру. Аристофан по духу составляет нечто поистине единое с Софоклом и есть *он сам*, но только в другом образе, в котором он только и мог существовать в то время, когда уже миновала пора высшего расцвета Афин и нравственный смысл сменился разнузданностью и пышной роскошью. Софокл и Аристофан суть как бы две одинаковые души

в разных телах, и если нравственная и поэтическая грубость не понимает Аристофана, то ведь она не в состоянии постигнуть и Софокла.

Согласно обычному представлению, комедии Аристофана — либо фарсы и шутки, либо безнравственные пьесы; таков отзыв отчасти объясняется тем, что Аристофан вывел на сцену действительно существовавших людей, отчасти другими допущенными им вольностями. Что касается первого, то хорошо известно, что Аристофан вывел на сцену народных вождей, даже Сократа, и вопрос заключается только в том, каким образом это могло произойти. — Когда Аристофан выводит на сцену *Клеона* как недостойного демагога, вора и расточителя общественных денег, то здесь он основывается на праве совершеннейшего из свободных государств, в котором каждому гражданину было предоставлено право свободно высказывать свое мнение об общественных делах. Поэтому Клеон и не мог употребить в отношении его никакой другой меры, кроме той, что он оспорил его право гражданства. Однако это право, которое имел Аристофан как гражданин, было для него средством художественного воздействия, а если его комедию рассматривать как простой обвинительный акт против Клеона, то в ней не оказалось бы *ничего* безнравственного, она была бы просто непоэтической. — Так же обстоит дело и с *«Облаками»*, где выведен Сократ. Сократ как философ имел общественный характер; однако ни одному афинянину не могло прийти в голову, что тот Сократ, которого изображает Аристофан, есть действительный Сократ; совершенно независимо от своего личного характера, который позволил ему стать выше сатиры, сам Сократ вполне мог быть зрителем при представлении *«Облаков»*. Если бы нашим милым немецким подражателям пришло в голову подражать Аристофану, то из этого, разумеется, не вышло бы ничего, кроме пасквилей. Аристофан не воспроизводит личностей, но возвышает их до обобщения, т. е. изображает лиц, отличных от самих себя. Сократ для Аристофана есть *имя*, и он мстит этому *имени*, несомненно, потому, что Сократ был известен как друг Эврипида, которого Аристофан справедливо преследовал.

Сократу как определенному лицу Аристофан ни в коем случае не мстил. То, что он изображает, есть символический Сократ. Произведение Аристофана поэтично именно тем, что ему ставится в упрек, т. е. что он изобразил Сократа в таком искаженном виде и приписал ему такие черты и действия, которые совершенно не вяжутся с его характером, — иначе это произведение было бы только пошлым и грубым или стало бы пасквилем.

Чтобы добиться правдоподобия, наглядности, доступности своих замыслов, Аристофану нужно было воспользоваться известным именем, на котором он мог бы сосредоточить все насмешки. Главная причина того, что Аристофан выбрал как раз имя Сократа, коренилась помимо популярности этого имени в приведенном нами выше основании.

Комедии Аристофана, даже если не опираться на основания общего характера, служат достаточным доказательством того, что комедия в ее подлинном виде всецело есть лишь плод высшей культуры, а также и того, что она может существовать только в свободном государстве. Непосредственно вслед за появлением первых драм Аристофана, относящихся еще к древней комедии, в Афинах началось владычество тридцати тиранов, законодательным путем запретивших драматургам упоминать на сцене имена действительно существующих лиц. С момента этого запрещения авторы комедий, по крайней мере на известное время, бросили обыкновение давать своим действующим лицам имена известных общественных деятелей. (Дерзкие аллегории.) Правда, как только в Афинах снова водворилась свобода, этот обычай опять восстановился, так что даже в новых комедиях встречаются имена реальных лиц; но и авторы так называемой средней комедии, даже если они не употребляли действительных имен, выставляли под вымышленными именами подлинных людей и подлинные события.

Комедия по самой своей природе ограничена общественной жизнью; у нее нет мифологии и определенного круга образов, тогда как у трагедии есть трагический век. Итак, комедия должна сама по себе создать

свою мифологию из современности и общественной жизни, для чего, несомненно, необходим такой политический строй, который не только доставляет материал, но и позволяет его использование. Поэтому, как только по отношению к древней комедии были выставлены вышеупомянутые ограничения, драматурги должны были, действительно, обратиться к древним мифам; но поскольку они не могли их обработать ни эпически, ни трагически, они вынуждены были вывернуть их наизнанку и пародировать; таким образом, то, что было изображено в этих мифах как нечто достойное или трогательное, превращалось в низость и пошлость. Итак, комедия *существует* прежде всего благодаря свободе и подвижности общественной жизни. В Греции она, насколько это было возможно, старалась из сферы общественной и политической жизни не снижаться до домашнего быта, а как только это случилось, она и утратила свою мифологическую мощь. Это случилось в так называемых новых комедиях; общеизвестно, что во времена Александра, когда окончательно исчез демократический строй, новым законом было даже запрещено хотя бы заимствовать содержание из общественных событий и выводить их на сцене в какой бы то ни было завуалированной форме.

Мы уже выше отметили, что было несколько исключений; уклон к пародии на общественную жизнь и обыкновение относить к ней все, что представлялось в комедии, по-видимому, были настолько непреодолимыми, что Менандр, глава новой комедии, хотя сам и остерегался касаться общественной жизни, но все же, чтобы избежать подозрения, начал превращать маски в настоящие карикатуры. Правда, произведения новой комедии мы знаем лишь в отрывках и по тому, что дошло до нас из переводов и подражаний Плавта и Теренция. Но возможно по существу и исторически доказать, что в комедиях позднейшего времени прежде всего зародились пьесы с интригой и полностью вымышленными характерами и перипетиями и комедия, первоначально вращавшаяся в сфере общественной свободы, спустилась в область домашних нравов и бытий.

Я не упоминаю о римской комедии, ибо она никогда не имела общественного значения, свойственного греческой комедии, и в эпоху наибольшего своего развития преимущественно питалась лишь отрывками новой и средней комедии греков. Замечу также: форма древней комедии соответствовала трагедии, с той разницей, что на последней ступени развития новой комедии исчез и хор.

О новой драматической поэзии

Я теперь перехожу к изображению комедии и трагедии нового времени. Чтобы не совсем утонуть в этом безбрежном море, я постараюсь сосредоточить внимание на немногих основных пунктах *отличия* новой драмы от античной, ее *совпадения* с последней и ее своеобразия, причем в основание всех этих сопоставлений я опять-таки положу определенное воззрение касательно того, что следует признать высшим проявлением новой трагедии и комедии. Поэтому в отношении наиболее важных пунктов я буду иметь в виду преимущественно *Шекспира*²¹².

Мы должны начать наше рассмотрение с того обстоятельства, что в основании новой драмы лежит как ее принцип *смешение противоположных начал*, т. е. прежде всего трагического и комического. Следующие соображения помогут усвоить смысл этого смешения. Трагическое и комическое могут быть изображены в состоянии совершенства, неустранимой неразличимости; в таком случае поэзия не должна была бы проявляться *ни* под видом трагической, *ни* под видом комической поэзии; это была бы совсем другая категория — это была бы поэзия эпическая. Оба элемента, которые в драме разъединяются в борьбе, в эпической поэзии не то что объединены, но вообще еще не разделены. Таким образом, смешение обоих элементов в таком виде, чтобы они вообще не казались разделенными, не может составлять отличительной особенности новой трагедии. Скорее это смешение, в котором оба элемента определенно отличаются друг от друга, причем поэт одинаково

во оказывается мастером того и другого; таков Шекспир, умеющий сконцентрировать драматическую мощь в обоих направлениях и в равной мере *потрясающий* своим Фальстафом и своим Макбетом.

Вместе с тем мы также сможем взглянуть на это смешение противоположных элементов как на стремление современной драмы вернуться к эпосу без своего превращения в эпос, и, наоборот, та же самая поэзия в эпосе через роман стремится к драматической форме и, таким образом, с обеих сторон устраняет чистое ограничение высшего искусства.

Для упомянутого *смешения* необходимо, чтобы писатель владел и трагическим, и комическим элементом не только в целом, но и в нюансах подобно Шекспиру, который в комических местах то изыскан, занимателен и остроумен (как в «Гамлете»), то груб (как в сценах с Фальстафом), не становясь низменным; вместе с тем в трагических моментах он может быть душераздирающим (как в «Лире»), грозным судьей (как в «Макбете»), нежным, трогательным и примирительным (как в «Ромео и Джульетте» и других пьесах смешанного характера).

Перейдем теперь к материалу новой трагедии. Для совершенного развития последней материал должен был бы обладать достоинствами мифологии; имелись, следовательно, лишь три источника, из которых можно было почерпать этот материал. Таковы прежде всего отдельные мифы, которые подобно мифам греческой трагедии не были объединены в эпическое целое, оставаясь вне обширного круга всемирного эпоса: они в современности нашли себе выражение в *новеллах*. Баснословная или поэтическая история составляла другой источник. Третий источник — религиозный миф, легенды, жития святых. Шекспир черпал материал из первых двух ввиду того, что третий источник не мог предоставить подходящего материала для его эпохи и нации. Из третьего источника черпали преимущественно испанцы, в том числе Кальдерон. Итак, у Шекспира был готовый материал. В этом смысле он не был *мастером инвенции* (Erfinder); но тем, что он этот материал использовал, упорядочил и одухотворил, он в *своей*

сфере уподобился античным трагикам и заявил себя проницательнейшим художником. Было подмечено и теперь считается решенным, что Шекспир до мелочей держался того материала, которым он располагал, преимущественно новелл, что он принимал во внимание самые незначительные обстоятельства и не оставлял их неиспользованными (прием, который, пожалуй, мог бы во многих отношениях бросить свет на то, что кажется непостижимым в его сюжетах) и что он, насколько это только было возможно, не изменял наличного материала.

И этим Шекспир напоминает античных авторов; не похож он только на Эврипида, который как более легкомысленный поэт произвольно искажал мифы.

Далее надо исследовать, свойственна ли новой трагедии *сущность* античной или нет. Присутствует ли в современной трагедии истинная судьба, и притом та высшая судьба, которую содержит в себе самой свобода?

Как мы уже отметили, Аристотель дает ²¹³ такое понимание высшего трагического случая, согласно которому в нем достойный человек совершает преступление по ошибке; к этому следует добавить, что эта ошибка предопределяется необходимостью или же богами, по возможности даже вопреки свободе. Последний случай, по понятиям христианской религии, вообще говоря, невозможен. Силы, которые подтачивают волю и вызывают не только беды, но и *зло*, сами суть злые, т. е. адские, силы.

Во всяком случае даже при такой ошибке, которая была бы вызвана божественным промыслом и могла бы стать причиной несчастья и преступления, в допускающей это религии должна быть заложена и возможность соответствующего примирения. Но это во всяком случае дано в католицизме, который, будучи по своей природе смешением святого и мирского, узаконивает грехи, чтобы их прощением доказать силу орудий благодати. Этим католицизм допускал возможность хотя и не той, которая была у древних, но все же *истинно* трагической судьбы.

Шекспир был протестантом, и для него эта возможность была закрыта. Таким образом, если у него и

есть фатум, то он может быть только двоякого свойства. Беды могут вызываться обольщением злых сил ада, но, по христианским понятиям, эти силы не могут быть непобедимыми и им должно и может быть оказано сопротивление. Таким образом, необходимость их воздействия, поскольку она имеется, все же в конце концов зависит от характера или субъекта. Так и у Шекспира. Вместо судьбы древних у него выступает характер, но Шекспир вкладывает в характер такую роковую силу, что он уже больше не может совмещаться со свободой, но существует как непреодолимая необходимость.

Макбета вовлекает в убийство глумливая игра ада, но в этом не заложено никакой объективной необходимости деяния. Банко не дает голосам ведьм себя обольстить, Макбет же поддается этому обольщению. Итак, здесь решает характер.

Детская взбалмошность старого человека воспринимается у Лира как смутное вещание дельфийского оракула, а нежная Дездемона не могла устоять перед сумрачным цветом, неразлучным с ревностью.

Вынужденный перенести необходимость преступления в *характер*, Шекспир в связи с этим должен был с ужасающей действительностью использовать *отвергнутую* Аристотелем ситуацию, когда преступник из счастья попадает в несчастье. Вместо истинной судьбы у него царит *Немезида*, и она проступает во всех образах: когда ужасы громоздятся друг на друга, когда одна кровавая волна гонит другую, когда над обреченным сбывается проклятье, как в английской истории во время войны Алой и Белой Роз. Шекспир неизбежно представляется тогда варваром²¹⁴, поскольку он взялся за изображение предельного варварства, как бы грубой родовой междоусобицы, когда кажется, что всякому искусству конец и когда выступает грубая природная сила, как это выражено в «Лире»: «Если бы лесные тигры или морские чудовища покинули свои мрачные убежища, они стали бы действовать подобным же образом». И все же здесь можно найти и другие черты, когда Шекспир вкладывает в *фурий*, которые только что не выступают под своим именем, обаяние искусства.

Таков плач Маргариты над головой преступного и виновного возлюбленного и ее прощание с ним.

Шекспир заканчивает ряд своих образов Ричардом III, которого он заставляет преследовать свою цель и добиваться ее с невероятной энергией, пока он с высшей вершины власти не падает в бездну отчаяния и в пылу проигрываемого сражения с безнадежностью восклицает:

Коня, коня, полцарства за коня!

В «Макбете» месть подкрадывается шаг за шагом к преступнику, наделенному чертами благородства и сбиваемому с пути лишь честолюбием, а он, обольщаемый дьявольским наваждением, продолжает думать, что она все еще далека.

Более кроткую, пожалуй самую мягкую, Немезиду мы находим в Юлии Цезаре. Брут погибает не столько вследствие вмешательства карающих сил, сколько по причине мягкости собственной прекрасной и нежной души, которая заставляет его после своего деяния ошибочно вести себя. Он принес свое деяние в жертву добродетели, ибо считал себя обязанным сделать это, и точно так же принесет ей в жертву и себя самого.

Отличие этой Немезиды от истинной *судьбы* весьма значительно. Она приходит из действительного мира и заложена *в действительности*. Это та же Немезида, которая царит в истории; *оттуда* Шекспир и почерпнул ее вместе со всем своим материалом. То, что она вызывает, есть *борьба свободы со свободой же*; она есть *следование во времени*, и месть непосредственно не совпадает с преступлением.

В цикле греческих творений также царила Немезида, но там необходимость ограничивала и карала себя непосредственно через необходимость; каждая ситуация, взятая в отдельности, представляла собой законченное действие.

Все трагические мифы греков с самого начала стояли ближе к искусству, и в них постоянное общение богов и людей и общение с судьбой было природным, как и понятие неотвратимого воздействия. Может быть, в самой загадочной (*unergründlich*) пьесе Шекспира («Гам-

лете») имеет значение даже *случай*, однако Шекспир признал его вместе с его последствиями и поэтому случай опять-таки оказался у него преднамеренностью и стал высшим рассудком.

Если мы после всего сказанного захотим определить одним словом, что представляет собой Шекспир сравнительно с вершинами древней трагедии, то мы должны будем назвать его величайшим изобретателем *характеристик*. Он не в состоянии изобразить ту высокую, способную устоять перед судьбой, как бы очищенную и просветленную красоту, которая сливается воедино с нравственным добром, — и даже ту красоту, которую он изображает, он не в силах представить так, чтобы она была явлена в целом и чтобы целое каждого произведения несло ее черты. Он *знает* высшую красоту лишь как индивидуальный характер. Он не смог подчинить ей все, ибо он слишком широк в своей универсальности, как человек нового времени, *как* тот, кто воспринимает вечное не в ограничении, но в беспредельности. Древние обладали сконцентрированной универсальностью, всеполнотой не во множестве, но в единстве.

В человеке нет *ни единой* черты, которой не коснулся бы Шекспир, но он берет эти черты в отдельности, тогда как греки брали их в целокупности. От самого возвышенного и до низкого все элементы человеческой природы заключены в рассеянном виде в его творениях: он знает *все*, любую страсть, любую душу, юность и старость, короля и пастуха. Из череды его творений можно было воссоздать исчезнувшую землю. Но древняя лира весь мир извлекла из *четырёх* звуков; между тем инструмент нового времени имеет тысячи струн, он дробит гармонию универсума, чтобы ее воссоздать, и поэтому он всегда действует на душу менее успокоительно. Строгая, все утишающая красота может сохраниться только в совокупности с простотой.

Новая комедия в соответствии с природой романтического принципа изображает действие как действие не в чистом виде, не изолированно и не в пластической законченности античной драмы, но она в то же время выявляет и все с ним связанное. Зато Шекспир придал своей трагедии во всех ее частях

напряженнейшую полноту и выразительность, в том числе и вширь, впрочем без произвольного избытка, но так, что избыток представляется богатством самой природы, воспринятым с художественной необходимостью. Замысел произведения *в целом* остается ясным и в то же время погружается в неисчерпаемую глубину, где могут утонуть все аспекты (Ansichten).

Само собой разумеется, что при такого рода универсальности у Шекспира нет ограниченного мира, и притом — поскольку идеальный (idealische) мир сам есть ограниченный, замкнутый мир — нет и идеального мира; но зато у него нет и мира, прямо противоположного идеальному, того, чем жалкий вкус французов заменяет идеальный мир, — мира условностей.

Таким образом, Шекспир никогда не изображает ни идеального мира, ни мира условностей, но всегда *действительный* мир. Идеальное заложено у него в построения его произведений. Впрочем, он с легкостью переносится в любую страну и любую эпоху, как если бы это была его собственная, т. е. он рисует ее *в целом*, не заботясь о менее значительных подробностях.

Любые начинания людей, как бы и где бы они ни действовали, — все было ведомо Шекспиру; поэтому он всюду чувствует себя дома, ничто ему не чуждо и ничто не удивляет. Он не ограничивает себя обликом нравов и века, но руководствуется гораздо более широкой точкой зрения. Стиль его пьес соответствует сюжетам: он весьма разнообразен (не только в соответствии с хронологией), отличаясь то жесткостью, то мягкостью, то размеренностью, то вольностью стиха, то краткостью и прерывистостью, то долготой периодов.

Нет нужды подробно останавливаться на всем остальном: на том, что относится к внешней форме новой трагедии, на неизбежных модификациях этих форм, необходимо вытекающих из уже ранее установленных различий, например, устранении трех единств, делении целого на действия и т. п. Чтобы не задерживаться на этом, укажем, что *смешение* прозы и стихов в современной драме — опять-таки лишь внешнее выражение ее внутренне смешанной эпико-драматической природы; не говоря уже о так называемых мещан-

ских или других низших видах драмы, где действующие лица совершенно законно изъясняются прозой, использование *впережку* прозы и поэзии было необходимо именно потому, что драматическая полнота распространилась на второстепенные персонажи. Впрочем, и в этом смешении, и в соблюдении надлежащего языка не только в отдельных частях, но и в целом известного произведения Шекспир показал себя вдумчивым художником. Так, в «Гамлете» построение периодов спутанное, отрывистое, мрачное — под стать самому герою. В пьесах на исторические темы из древней и новой истории Англии и из римской истории стиль весьма своеобразный как по построению, так и по чистоте. В пьесах из римской жизни почти вовсе нет рифмы, в то время как в пьесах из истории Англии, а в особенности более древней, рифмы разнообразны и весьма живописны.

Шекспиру приписывается ряд ошибок, извращений и даже грубостей; на самом деле по большей части это не так, и такое мнение объясняется узостью и отсутствием вкуса у читателей. Никто не понял Шекспира в его подлинном величии так скверно, как его же собственные соотечественники и *английские* комментаторы или почитатели. Они всегда останавливаются на отдельных изображениях страсти, одного какого-нибудь характера, на психологии, отдельных сценах, словах, не обращаясь к смыслу целого, к художественной стороне. Если, как очень метко говорит Тик, заглянуть в труды английских комментаторов, то кажется, будто на пути через прекрасную местность проезжаешь мимо кабака, у дверей которого бранятся пьяные мужики.

Мнение, что Шекспир творил просто в счастливом исступлении и сам себя не понимая, есть весьма пошлая ошибка и вымысел совершенно извращенной эпохи, которая началась в Англии с Попа. Конечно, немцы часто не оценивали Шекспира по достоинству, и притом не только потому, что они знали его по бесформенному переводу, но и потому, что вообще пропала вера в искусство.

Юношеские стихотворения Шекспира, сонеты «Адонис», «Лукреция» свидетельствуют о в высшей степени

привлекательной натуре и об очень самоуглубленном (inpig) субъективном чувстве, а не о бессознательном гении в духе «бурн и натиска». В последующем Шекспир не отставал от современности, насколько это позволяла ему его сфера, пока он не раскрыл своего бытия в безграничном мире и не запечатлел его в ряде художественных произведений, подлинно отражающих всю бесконечность искусства и природы.

Шекспир настолько всеобъемлющ в своей гениальности, что его имя подобно имени Гомера легко было счесть коллективным и, как это и в самом деле случилось, приписать его произведения различным авторам (здесь коллективен индивидуум, как у древних — произведение).

Если бы мы обязательно хотели рассматривать Шекспира как вершину романтического искусства в драме, наш взгляд на творчество Шекспира был бы в известном отношении неутешителен; ведь нам приходится всегда в нем наперед допускать известное варварство, чтобы в пределах этого варварства усмотреть его значительность, более того, его божественность. Шекспира в его безграничности нельзя сравнивать ни с одним из античных трагиков, но мы вправе надеяться на появление Софокла в духе нашего расколовшегося мира, надеяться на искупление в нашем как бы *греховном* искусстве. Во всяком случае намечается какая-то возможность полного осуществления этой надежды с такой стороны, которая доселе оставалась менее известной.

Испания выдвинула такого гения, который по материалу и сюжету своих произведений стал для нас достоянием прошлого, но вечен по форме и искусству; он достиг и обнаруживает в готовом виде то, что теория, казалось бы, способна лишь предсказывать как задачу для искусства будущего. Я разумею *Кальдерона*, и я говорю о нем так лишь на основании одной его трагедии, которую я знаю²¹⁵, — как по одному произведению Софокла можно было бы ощутить сполна его дух. Эта трагедия находится в «Испанском театре» (переводы А. Шлегеля); оказав нам первую большую услугу настоящим переводом Шекспира, Шлегель присоединил новую, и ему мы обязаны Кальдероном на

немецком языке. И так, все, что я могу сказать о Кальдероне, относится только к этому произведению. Было бы слишком смело делать отсюда выводы обо всем искусстве этого гения. Но вот что совершенно ясно видно из этого произведения.

С первого взгляда мы, пожалуй, готовы были бы назвать Кальдерона южным, быть может католическим, Шекспиром, но обоих писателей отличает нечто большее. Несомненно, первый элемент и, так сказать, основание всей постройки искусства Кальдерона даны ему католической религией; к воззрениям католицизма на универсум и на божественный распорядок вещей относится убеждение, что *грех* и грешники необходимы для того, чтобы на них бог через церковь излил свою благодать. Этим вводится общая необходимость греха, и в той драме Кальдерона, которая будет рассмотрена, вся судьба определяется своего рода божественным промыслом. Герой трагедии Эусебио, сам того не подозревая, — сын некоего Курсио, дочь которого Юлиа родилась от той же матери одновременно с ним под чудотворным крестом в лесу, после того, как на том же самом месте отец из ложного подозрения хотел убить их мать. Благодаря чуду, творимому крестом, мать из леса переносится в свой дом, где она, живая, встречает вместе с прелестной дочерью Юлией Курсио, возвращающегося домой в убеждении, что она убита. Мальчик Эусебио был оставлен у креста и попал в руки одного честного человека, который его воспитал; мать только смутно помнит, что родила двух детей. Такова завязка всей истории, но в самой трагедии она упоминается лишь как уже бывшее; это первый синтез, в котором оказывается заданным все содержание.

Эусебио, не узнавая отца и сестры, так как его мать за это время умерла, влюбляется в Юлию; этим определяется вся судьба обоих. Эта судьба и последующие преступления обоих устанавливаются *божьим* попусшением, определившим, чтобы Эусебио после своего рождения был оставлен у креста. Вместе с тем сюда вводится и рок; этот рок, безусловно имеющий значение и для христианской религии, но свойственный не ей исключительно, заключается в том, что вина отцов воз-

мещается на детях до третьего и четвертого поколения (ведь проклятие отца преследует род Эдина, как злодеяния предков тяготеют над Пелопидами); этим вина в субъективном смысле снимается с героя и связывается с необходимостью.

Первое следствие любви к Юлии то, что Лисардо, их старший брат, требует удовлетворения от Эусебио, потому что Эусебио, человек без рода и племени, осмелился вступить с Юлией в любовную связь. Лисардо погибает; это и есть начало трагедии. Первый этап развития ее действия со многими промежуточными эпизодами заключается в том, что Юлия удаляется в монастырь, а Эусебио, желая отомстить за свое безграничное страдание бесконечными преступлениями, становится предводителем шайки разбойников. В разгар его преступной жизни небо посылает ему будущего спасителя его души, епископа Альберто из Триента, которому он спасает жизнь, за что епископ обещает Эусебио быть при нем в моменты смертельной опасности и принять его исповедь.

Эусебио и Юлия находятся под особым покровительством чудотворного креста, оба от природы носят на груди его знак. Эусебио знает действие этого родимого пятна и благоговест перед крестом, который уже спас его от страшных опасностей. И этот знак решает их судьбу. Эусебио проникает ночью в монастырь Юлии и крытыми ходами добирается до ее кельи. Однако мы видим, как он, робея перед ней, охваченный для Юлии непонятым страхом, бежит обратно через стену монастыря, где его ждут товарищи. Их разлучает знак креста, который он видит на груди Юлии и который подобен знаку на его собственной груди; этот знак спасает Юлию от тяжкого греха кровосмешения и нарушения обета. Однако тот же знак определяет дальнейшую судьбу Юлии. В страхе, который охватил Эусебио при его побеге, он оставил лестницу забытой у стены; Юлия следует за ним в смятении неистовой страсти и спускается вниз. На некотором расстоянии от монастыря она приходит в себя, хочет вернуться, но в это время спутники Эусебио отнимают лестницу; Юлия оказывается выброшенной в одежде монахини в широкий мир; при-

ходится и нежной Юлии идти по пути Эусебио, мстя за свое страдание и свое отчаяние множеством убийств и преступлений, пока она после целого ряда подобных злодеяний не находит наконец Эусебио. Между тем Курсио выступает против разбойников; в общем сражении, во время которого победа склоняется то в одну, то в другую сторону и Юлия в мужской одежде защищает своего возлюбленного, Эусебио в конце концов смертельно ранен. Умирая, он призывает епископа Альберто, который, словно по воле божественного промысла, проходит по этой дороге и исповедует его, после чего Эусебио спокойно умирает. И это происходит в том же самом уединенном месте в лесу у креста, который защитил его рождение, решил его судьбу и теперь даровал благодать его кончине. Курсио, свидетель всего происходящего, узнает это место, своего сына в Эусебио и Юлию в ее одежде; она сознается ему, что ее короткий жизненный путь после бегства из монастыря был отмечен убийствами и злодеяниями. Сына отец называет блаженным, но ее проклинает и готов убить, она же обнимает крест и, обещая искупить свой грех в монастыре, молит его о пощаде, после чего крест поднимается и уносит ее с собой ввысь.

Таково вкратце содержание этой трагедии; совершенно ясно, что большая часть всех событий происходит в трагедии по высшему промыслу и по предопределению судьбы в христианском смысле, согласно которой грешники должны существовать, дабы на них проявилась сила божьей благодати. Такова *сущность* этой трагедии, не нуждающейся ни в адских силах для соблазна, ни в чисто внешней Немезиде для кары.

Поэтому если мы в Шекспире восхищаемся по сути дела лишь бесконечным *рассудком*, который в силу своей бесконечности представляется разумом, то в Кальдероне мы должны чтить *разум*. Здесь даны не реальные отношения, которые бездонный рассудок запечатлеивает отблеском абсолютного мира, но абсолютные отношения, сам абсолютный мир.

Хотя черты характеров у Кальдерона крупные и намечены резко и уверенно, все же он менее нуждается в этом характерном, ибо у него есть истинная судьба.

Столь же высоко должны мы ценить Кальдерона в отношении внутренней формы его композиции. Если применить к данному произведению высший критерий, а именно спросить, в какой мере замысел художника перешел в самое произведение, стал ли он с ним вполне единым и благодаря этой самой абсолютной познаваемости оказался ли опять-таки непознаваемым, то в этом отношении его можно приравнять только к Софоклу.

У Шекспира объективированность и неуловимость замысла, как такового, коренится лишь в его неостижимости. Кальдерон совершенно прозрачен, можно проникнуть в самую глубину его замысла, нередко он сам его высказывает, как это часто делает Софокл, и все же замысел настолько слился с объектом, что он уже проявляется не как замысел, подобно тому как в кристалле представлена совершеннейшая структура, но неразличимо (*unerkennbar*). Эта высшая абсолютная осознанность, эта предельная неразличимость преднамеренности и необходимости достигается подобным образом между всеми новыми авторами только одним Кальдероном. К этой прозрачности относится и то, что все лишнее в сопровождающих обстоятельствах не может быть у него обработано до такой степени, как у Шекспира. Вся форма у него более сконцентрирована, хотя и здесь комические места уживаются рядом с трагическими, но, с одной стороны, им не придается такого большого значения, как у Шекспира, с другой стороны, они неразрывно слиты с трагическими местами, словно сделаны из одного куска.

Было бы крайне ошибочным усматривать в произведении Кальдерона благочестивое, святое изображение, каким большинство по своему неведению мыслит себе подобные вещи: это не «Геновеа»²¹⁶, где католицизм представлен в нарочито благочестивом и в высшей степени унылом виде; скорее в Кальдероне заключена чисто поэтическая и неистощимая веселость; в нем все остается мирским в самом высоком стиле, за исключением самого искусства, которое действительно кажется чем-то истинно святым.

Конструкция целого у Кальдерона более рациональна, и притом в такой степени, что это казалось бы не-

приемлемым для новой поэзии, если бы о ее характере судили исключительно по Шекспиру. Разрозненные начала романтизма Кальдерон объединил в более строгое единство, которое приближается к подлинной красоте; не соблюдая старых правил, он сконцентрировал действие; его драма драматичнее и уже поэтому чище. В пределах этого жанра у него всегда рядом с чистой формой дается вся сила красок, так что форма и материал у него теснейшим образом взаимопроникнуты как в большом, так и в малом вплоть до выбора метра. Кальдерон не забывает мотивировать, но мотивировка у него не выпирает наружу; она составляет необходимый элемент организации целого, от которой ничего нельзя отнять и к которой ничего нельзя прибавить. В целом мотивировка всегда опирается на предопределение, хотя в отдельных случаях оно может выявиться: а) в виде *случайности*, как, например, когда Юлия не находит больше лестницы; б) *нравственно*, когда мятеж в ее груди влечет ее к преступлениям, но также и всецело *абсолютно*, как при первом и вторичном появлении священнослужителя.

Наконец, [главное] преимущество Кальдерона состоит в том, что его поэзия опирается на высший мир, что искупление подготавливается одновременно с грехом и различимость непосредственно связана с необходимостью. Для него чудеса его религии — неопровержимая мифология, вера в них — непобедимая божественность строя мыслей. В них коренится спасение Эусебио и Юлии и ими же запечатлены слова примирения, которые Кальдерон вкладывает в уста отца с подлинно античной простотой ²¹⁷:

О милый сын мой, сын родимый,
Нет, не несчастен тот, кто мог
Такое совместить блаженство
В трагической своей кончине.

Это примирение умиротворяет, как кончина Эдипа или последняя участь Антигоны.

При переходе от новейшей трагедии к комедии, несомненно, уместнее всего упомянуть о величайшем поэтическом произведении немецкого народа — «Фаусте» Гёте. Однако трудно вполне убедительно обосновать оценку внутреннего строя произведения в целом, опираясь на то, что мы из него знаем. Так, с обычной точки зрения может поразить утверждение, что стиль этого поэтического произведения по замыслу гораздо более аристофановский, чем трагический.

Поэтому я ограничусь тем, что изложу самую общую точку зрения на это поэтическое произведение, как я его понимаю.

Судьба существует не только для практической деятельности; в равной мере по-себе-бытие универсума и природы с непреодолимой необходимостью раскрывается знанию индивидуума как индивидуума. Субъект как субъект не может наслаждаться бесконечным как бесконечным, хотя к этому человек испытывает непреодолимое влечение. Здесь, следовательно, вечное противоречие. Это как бы более идеальная потенция судьбы; судьба здесь не менее, чем действие, противостоит субъекту и борется с ним. Нарушенная гармония может выражаться здесь двояким способом и клониться к двоякому исходу. Точкой отправления является неудовлетворенная жажда познания внутренней сущности вещей и в качестве субъекта наслаждения ею; первый путь — утолить ненасытную алчность мечтательностью без разумной цели и меры, как это выражено в следующих словах Фауста ²¹⁸:

Мощь человека, разум презирай,
 Который более тебе не дорог!
 Дай ослепленью лжи зайти за край,
 И ты в моих руках без оговорок!

Второй выход неудовлетворенному стремлению духа — броситься в мир, познать земную скорбь и испытать земное счастье. И на этом пути исход предрешен; именно и здесь конечному навеки невозможно стать сопри-

частным бесконечному, что выражено в следующих словах ²¹⁹:

Ему дан нрав отчаянный и страстный,
Во всем он любит бешенство, размах.
От радостей земли он ежечасно
Срывается куда-то впопыхах.
Я жизнь изведать дам ему в избытке,
И в грязь втопчу, и тиной оплету.
Он у меня пройдет всю жуть, все пытки,
Всю грязь ничтожества, всю пустоту!
Он будет пить и вдоволь не напьется,
Он будет есть, и он не станет сыт.

В «Фаусте» Гёте изображены оба этих пути, вернее, они непосредственно соединены друг с другом, так что один приводит к другому.

Ради драматизма следовало предпочесть второй путь, т. е. встречу такого ума с миром. Разбирая эту поэму, можно определенным образом убедиться, что Фауст на этом пути должен будет встретиться с высшим трагизмом.

Но бодрость целого уже в первом его наброске, правдивость неудавшейся попытки, подлинность жажды высшей жизни — все это заставляет ожидать, что борьба разрешится в более высокой инстанции и «Фауст» будет завершен, перенесенный в более высокие сферы.

Как ни странно, но в этом отношении произведение Гёте имеет подлинно дантовский смысл, хотя оно в большей степени есть комедия и в поэтическом смысле более божественно, нежели творение Данте.

Бурная жизнь, которой отдается Фауст, с неизбежностью становится для него адом. Первое очищение от мук знания и обманчивого воображения в согласии с жизнерадостностью замысла в целом (*nach der heiteren Absicht des Ganzen*) сводится к посвящению в начала черной магии (*Teufelei*) как подлинной основы осмысленного взгляда на мир, а завершение будет состоять в том, что Фауст, возвысившись над самим собой и над тем, что лишено сущности, научится лицезреть сущностное и наслаждаться им.

Вот то небольшое о природе указанного поэтического произведения, о чем скорее можно догадываться, чем

знать; все это показывает, что данное произведение полностью и во всех отношениях оригинально, подлежит сравнению только с самим собой и довлеет себе. Судьба изображена неповторимо *своеобразно*, и такое ее изображение можно было бы считать новым изображением, если бы оно не было до некоторой степени уже заложено в немецком характере и в силу этого не было первоначально представлено в мифологической личности Фауста.

В силу своеобразной борьбы, которая возникает в знании, это поэтическое произведение получило научную окраску, так что, если какая-нибудь поэма может быть названа философской, этот предикат приложим лишь к «Фаусту» Гёте. Блестящий ум, соединяющий глубокомыслие философа с силой незаурядного поэта, дал нам в этой поэме вечно свежий источник знания, достаточный по себе, чтобы омолодить науку нашего времени, вдохнуть в нее свежесть новой жизни. Кто хочет проникнуть в подлинное святилище природы, пусть подойдет ближе к этим звукам, льющимся из высшего мира, и пусть с ранней юности впитает в себя ту силу, которая как бы потоками света излучается из этого творения и приводит в движение глубочайшее ядро мира.

* * *

«Фауста» Гёте можно было бы назвать современной комедией высшего стиля²²⁰, созданной из всего материала нашего времени. Если трагедия живет в эфире общественной нравственности, то комедия дышит воздухом общественной свободы. С зарождением нового мира исчезла общественная жизнь; государство было вытеснено церковью, как вообще реальное — идеальным. Только церковь еще продолжала жить общественной жизнью; комедия могла развиваться только из нее, из ее обрядов, празднеств, всенародных действий, равно как и из ее мифологии. Поэтому первыми комедиями были представления из библейской истории, в которых комическую роль обыкновенно играл черт и которые назывались в Испании — надо думать, их родине, где они

сохранились до прошлого столетия,— «Autos sacramentales». Этим комедийным жанром воспользовалась муза Кальдерона, который в комедии столь же велик, как и в трагедии; он почти исключительно жил этим материалом. Второй жанр образовался из первого; таковы комедии о святых, из которых немногие не попали на сцену. Кальдерон показал себя мастером и в этом жанре. — Начало первому переходу из этого идеального мира в мир всеобщности и действительности было положено в Испании пастушескими комедиями, и Шекспир, для которого, можно сказать, более высокая сфера была закрыта происхождением и эпохой, создал себе для своих комедий совершенно особый, лишь одному ему свойственный романтический мир; до известной степени это тоже пастушеский мир, но гораздо более значительный по краскам, силе и полноте. И здесь человек должен был стать посредником, чтобы создать себе тот мир, который ему не был дан. Что может быть более самобытным и более далеким от условностей, чем мир в «*Как вам это понравится*», в «*Что угодно*» и т. д.? В одном произведении — «Комедии ошибок» — Шекспир обработал старый материал, но возвел его на высшую ступень, усложнив путаницу. Так же и Кальдерон: там, где материал комедий целиком изобретен им самим, он подобно Шекспиру в качестве основы принял романтический мир. Его преимущество по сравнению к Шекспиром в его национальности и условиях деятельности. Ведь в Испании во времена Кальдерона была еще известная общественная жизнь, по крайней мере в романтическом; и каким бы романтическим ни представлялся внешний облик его героев, все же фон для них составляли нравы эпохи и жизнь современного им мира.

Французы в трагедии впервые поставили на место идеального мира, до которого они не были в состоянии подняться, идеальный мир наизнанку — мир условностей; то же самое произошло и в комедии, а именно их влияние совершенно вытеснило истинную абсолютную комедию, т. е. ту, которая основывается на чем-то общественном. Нельзя сказать, чтобы наряду с пьесами, основанными на характерах, испанцам были незнакомы

пьесы с интригой, скорее напротив, они-то их и изобрели; но испанские пьесы коренятся в романтической жизни. Французские пьесы с интригой в большей своей части написаны на сюжеты из жизни буднично-общественной или домашней; точно так же французы положили начало «слезной» комедии. После своих первых, еще настоящих и энергичных устремлений в области комедии, как видно, также имевших своим источником религию (таковы творения Ганса Сакса, в которых религия трактуется без насмешки, но все же в парадоксальном виде, а библейские мифы — в комическом), — после этих первых попыток и после уцерб, причиненного протестантизмом общественному характеру религиозной жизни, Германия жила почти исключительно только чужим добром; единственным своеобразным изобретением немцев в общем остается то, что они семейным комедиям придали предельно низкий тон филистерства и домовитости, а в бытовых комедиях с большой натуральностью запечатлели мерзость господствующих нравственных понятий и подлого барства; и при этом позоре немецкого театра остается, быть может, одно утешение: что другие народы с жадностью гонялись за этими немецкими отбросами.

* * *

После того как драма в двух своих формах достигла высшей целокупности, искусство слова может только вернуться к изобразительному искусству, но не развиваться дальше.

В песне поэзия возвращается к музыке, в танце, будь то балет или пантомима, — к живописи, в драматическом искусстве — к пластике в собственном смысле слова, ибо спектакль есть живая пластика.

Как было сказано, эти искусства зарождаются в связи с обратным стремлением от словесного искусства к изобразительному, ввиду чего и образуют свою собственную сферу вторичных искусств; исходя из задач *нашего* конструирования, я считаю нужным лишь упомянуть о них, ибо их законы, как законы составных искусств, вытекают из законов тех искусств, из кото-

рых они составлены, а то, что не может быть в них установлено указанным образом, покоится лишь на эмпирико-технических правилах, которые сами по себе исключены из нашего конструирования.

Отмечу еще только то, что совершеннейшее сочетание всех искусств, объединение поэзии и музыки в пении, поэзии и живописи — в танце в синтезированном виде составляет самое сложное явление театрального искусства. Такова драма античного мира, от которой нам досталась только карикатура, т. е. *опера*; она легче всего могла бы вернуть нас обратно к исполнению античной драмы, связанной с музыкой и пением, при более высоком и благородном стиле поэзии и прочих участвующих здесь искусств.

Музыка, пение, танец, как и все виды драмы, живут лишь в общественной жизни и в ней объединяются. Где же последняя исчезает, там вместо реальной и внешней драмы, во всех формах которой принимал бы участие весь народ как политическая или нравственная целокупность, только *самоуглубленная* (*innerliches*), идеальная драма может еще объединять народ. Эта идеальная драма — богослужение, единственный вид *истинно* общественного действия, который хотя бы в весьма урезанном и суженном виде сохранился для нового времени.

О ДАНТЕ В ФИЛОСОФСКОМ ОТНОШЕНИИ

Для тех, кто любит прошлое больше настоящего, нет ничего странного в том, что они будут отвлечены от не всегда поучительных черт современности таким отдаленным по времени памятником поэзии, связанной с философией, каковы суть творения Данте, уже давно овеянные святостью старины²²¹.

То, что я отведу здесь место соответствующим мыслям, может быть оправдано одним лишь соображением: та поэма, с которой они связаны, представляет собой одну из удивительнейших проблем философского и исторического конструирования искусства. Дальнейшее покажет, что это исследование включает в себе гораздо более широкий вопрос чисто философского характера, не менее важный для философии, чем для поэзии, — их взаимная связь, которая характерна для всего новейшего времени, выставляет для обеих сторон одинаково определенные условия.

* * *

В том святая святых, где «Поэзия и Вера сочетались», Данте занимает место первосвященника и рукополагает все новое искусство на это служение. Представляя в своем лице не отдельную поэму, но целый род (*Gattung*) поэзии нового времени, «Божественная комедия» есть столь замкнутое целое, что для нее недо-

статочна теория, построенная на основании более отдельных форм; но, обладая собственным миром, она требует также собственной теории. Предикат «божественности» дал ей ее творец, ибо в ней идет речь о теологии и божественных вещах; комедией он назвал ее, исходя из обыкновенного понимания комедии и противоположного жанра: у нее страшное начало и счастливый конец. Название «комедия» находит себе оправдание и в смешанном характере произведения: материал поэмы то возвышенный, то низкий; им неизбежно определился смешанный стиль изложения.

Легко убедиться в том, что с точки зрения обычного понимания «Божественную комедию» нельзя назвать драмой, так как она не изображает замкнутого действия. Данте сам оказывается главным действующим лицом, которое связывает воедино безграничный ряд видений и картин и играет скорее пассивную, нежели активную, роль; благодаря этому данная поэма, по-видимому, примыкает к роману. Но и это понятие надлежащим образом ее не определяет, поскольку ее можно назвать эпосом лишь с более элементарной точки зрения; ведь в самих изображаемых предметах нет последовательности. Равно нельзя ее истолковывать и как дидактическую поэму, поскольку она написана в гораздо более безусловной форме и с гораздо более безусловной целью, чем цель поучения. Итак, «Божественная комедия» не сводится ни к одной из этих форм особо, ни к их соединению, но есть совершенно своеобразное, как бы органическое, не воспроизводимое никаким произвольным ухищрением сочетание всех элементов этих жанров, абсолютный индивидуум, ни с чем не сравнимый, кроме самого себя.

Материал этой поэмы в общем есть раскрывшееся тождество всей эпохи поэта, пронизанность ее событий идеями религии, науки и поэзии в наиболее высоком духе того века. Наша задача — понять поэму не в ее непосредственной обусловленности временем, а скорее в ее общем значении и как первооснову всей новой поэзии.

Необходимый закон последней с ее лежащими в неопределенной дали перспективами большого эпоса

нового времени как замкнутого целого, обнаруживающегося до сих пор лишь «рапсодически» и в отдельных явлениях, заключается в следующем: индивидуум должен свести к единому целому раскрытую перед ним часть мира и создать себе свою мифологию из материала своего времени, его истории и науки. Как древний мир в общем есть мир родовых образований, так мир новый есть мир индивидуумов: там общее действительно есть особенное, поколение действует как индивидуум, здесь, напротив, особенное представляет собой исходную точку и должно претвориться во всеобщность. Поэтому в древнем мире все неизменно, непреходяще: число как бы не имеет силы, поскольку общее понятие совпадает с индивидуальным; в новом мире неуклонно царят изменчивость и чередование, его определения составляют не замкнутый, но бесконечный благодаря индивидуальному разнообразию круг; а так как универсальность есть сущность поэзии, то возникает неизбежное требование, чтобы индивидуум в свою очередь стал общезначимым через высшее своеобразие, чтобы он посредством завершенной самостоятельности вновь сделался абсолютным. Именно благодаря этой всецело индивидуальной, ни с чем не сравнимой черте его поэзии Данте является творцом нового искусства, которое немислимо без этой свободной необходимости и необходимой свободы.

С самых первых шагов греческой поэзии мы находим ее у Гомера в совершенно отмежеванном от науки и философии виде. Это разобщение продолжается вплоть до полной противоположности между собой поэтов и философов, тщетно стремившихся искусственным образом — путем аллегорических толкований гомеровских поэм — добиться гармонии. В новейшее время наука шла впереди поэзии и мифологии, которая не может быть мифологией, не будучи универсальной и не вовлекая в свой круг все наличные элементы культуры — науку, религию, само искусство, не связывая в совершенное единство материал не только современности, но и прошедшего. Так как искусство требует завершенности, ограничения, а дух эпохи влечет к неограниченному и с неизменным упорством сметает всякие пре-

грады, то в этот спор должен вмешаться индивидуум: он должен с абсолютной свободой разграничивать, должен суметь из хаоса эпохи извлечь устойчивые образы и общему облику своего произведения с помощью свободно отобранных форм, средствами абсолютного своеобразия придать внутреннюю необходимость в себе и общезначимость вонне.

Этого достиг Данте. Перед ним лежал материал истории современной и прошлой. Он не мог его переработать в чистый эпос отчасти вследствие своей индивидуальности, отчасти потому, что он этим опять-таки исключил бы другие стороны культуры своего времени. В этот круг входили также астрономия, теология и философия того времени. Данте не мог предложить этот материал в дидактической поэме, так как он этим себя опять-таки ограничил бы, а его поэма, чтобы стать универсальной, должна была одновременно быть исторической. Чтобы связать этот материал и привести его органически к единому целому, был необходим совершенно свободный, индивидуальный замысел. Представить идеи философии и теологии символически было невозможно, так как недоставало готовой символической мифологии. Однако точно так же он не мог сделать свою поэму чисто аллегорической; ведь в этом случае она не смогла бы быть исторической. Таким образом, нужно было достигнуть совершенно своеобразного смешения аллегорического и исторического. В образцовой поэзии древних нельзя было найти к тому путей: этого мог добиться лишь индивидуум, лишь безусловно свободная инвенция.

Произведение Данте не аллегорично в том смысле, чтобы образы его лишь обозначали нечто другое, не будучи независимыми от этого значения и по себе сущими. С другой стороны, ни один из этих образов не представляет собой чего-либо независимого от своего значения, так чтобы он в то же время оказался самой идеей и представлял бы нечто большее, чем ее аллегория. Таким образом, его произведение есть совершенно своеобразное посредствующее звено между аллегорией и символически-объективным оформлением. Так, нет сомнения, да и сам автор заявляет в другом месте, что

Беатриче есть аллегория, а именно аллегория теологии. Таковы и ее спутницы, и многие другие образы. Но одновременно они имеют самостоятельное значение и выступают как исторические лица, не будучи ввиду этого символами.

Данте в этом отношении представляет собой образец, ибо он выразил то, что должен сделать поэт нового времени, чтобы сосредоточить в одном поэтическом целом всю полноту истории и образованности своего времени, т. е. единственный мифологический материал, который был в его распоряжении. Поэт должен с абсолютным произволом связать аллегорическое и историческое, он должен быть аллегоричен хотя бы против собственной воли, коль скоро он не может быть символическим, не может быть историчен, но должен быть поэтичен. Круг образов, который он создает в каждом отдельном случае, всегда своеобразен: это мир для себя, целиком принадлежащий определенному лицу.

Только одна немецкая поэма, имеющая всеобщее значение, подобным же образом соединяет противоположные полюсы современных стремлений посредством исключительно своеобразного изображения частной мифологии, а именно образа Фауста. Правда, «Фауст» в гораздо большей степени есть комедия в аристофановском смысле этого слова и в сравнении с поэмой Данте может быть назван божественным в ином, более поэтическом смысле.

Энергия, с которой определенный индивидуум создает особое смешение наличного материала данной эпохи и своей жизни, определяет меру присущей ему мифологической силы. Действующие лица у Данте уже в силу того места, которое он им отводит и которое имеет вечный характер, приобретают своего рода вечность; не только то действительно реальное, что он черпает из современности подобно истории Уголино и другим, но и то, что целиком им измышлено, какова смерть Улисса и его спутников, имеет в контексте его произведения истинно мифологическую достоверность.

Воспроизведение философии, физики и астрономии у Данте само по себе не представляло бы особого интереса, поскольку его подлинное своеобразие состоит

единственно в том, каким образом они сливаются с поэзией. Птоломеева система мира, составляющая до известной степени основу его поэтического построения, уже сама по себе имеет мифологическую окраску; если же философия Данте обычно характеризуется как аристотелианская, то под этим нужно понимать не чисто перипатетическую философию, но свойственное тому времени соединение ее с идеями платонизма, как можно доказать на многих примерах из его поэмы.

Мы не будем останавливаться на силе и выразительности отдельных мест, на простоте и бесконечной панвности отдельных образов, в которых поэт высказывает свои философские идеи, каково, например, известное описание души, выходящей из рук бога в образе маленькой девочки, по-детски плачущей и смеющейся, простодушной маленькой души, которая умеет только одно: движимая радостным творцом, она охотно обращается к тому, что ее наполняет блаженством; у нас будет идти речь лишь об общей символической форме целого, в абсолютности которой, больше чем в чем бы то ни было, можно усмотреть общезначимость и вечность этой поэмы.

Если взять связь философии и поэзии лишь на самой низкой ступени их синтеза — в виде дидактической поэмы, то, поскольку у поэмы не должно быть внешней цели, необходимо, чтобы преднамеренная цель (получать) оказалась в ней устраненной и превращенной в абсолютность так, чтобы произведение могло представляться лишь ради себя сущим. Но это мыслимо только в том случае, если бы знание как образ универсума и в совершенном согласии с ним как с изначальнейшей и прекраснейшей поэзией оказалось само по себе поэтическим. Поэма Данте есть гораздо более высокое взаимопроникновение науки и поэзии, и поэтому-то ее форма в еще гораздо более сильной степени должна соответствовать общему характеру мирозерцания даже при наличии более свободной самостоятельности.

Расчленение универсума и расположение материала по трем царствам — ада, чистилища и рая, даже независимо от особого значения, которое эти понятия имеют в христианстве, есть общесимволическая форма, так что

непонятно, почему бы каждой значительной эпохе не иметь своей божественной комедии в той же форме. Если для новейшей драмы обычной является пятиактная форма, поскольку каждое событие может быть показано в его начале, продолжении, кульминационном пункте, близости к развязке и подлинном конце, то и трихотомия Данте имеет такое же значение для более высокой пророческой поэзии. Для такой пророческой поэзии, выражающей дух целой эпохи, трихотомия является общей формой; наполнение этой формы, конечно, отличалось бы бесконечным разнообразием; благодаря силе оригинальной концепции такая форма неизменно получала бы новый оживляющий импульс. Но не только в качестве внешней формы, но как символическое выражение внутренней структуры всякой науки и поэзии эта форма оказывается вечной и способной объединять в себе три монументальных объекта науки и культуры — природу, историю и искусство. Природа, как рождение всех вещей, есть вечная ночь, а как то единство, через которое вещи суть сами в себе, — афелий унисверсума, место наибольшего удаления от бога как истинного центра. Жизнь и история, природа которых состоит в поступательном движении по ступеням, суть только очищение, переход к абсолютному состоянию. Последнее присутствует лишь в искусстве, предвосхищающем вечность, которое есть рай жизни и поистине пребывает в центре.

Итак, поэма Данте, взятая всесторонне, не есть отдельное произведение одной своеобразной эпохи, одной особой ступени культуры, но есть нечто изначальное, что обуславливается ее общезначимостью, которую поэма соединяет с абсолютнейшей индивидуальностью, обуславливается ее универсальным характером в силу того, что она не исключает ни одной стороны жизни и культуры, обуславливается в конце концов формой, которая представляет собой не специальный, но общий тип созерцания унисверсума.

Особенный распорядок поэмы Данте безусловно не может обладать этой общезначимостью; ведь она построена по понятиям того времени и в соответствии с особенными целями поэта; наоборот, общий внутрен-

ний тип и внешне опять-таки символизируется при посредстве образа, колорита и тона трех больших частей всей поэмы; другого и нельзя ожидать от такого мастерского и обдуманного во всех деталях произведения.

Ввиду необычности своего материала Данте нуждался для формальных подробностей своей инвенции (*Erfindung*) в своего рода удостоверении, которое могла дать ему только наука его времени, бывшая для него как бы мифологией и общим фундаментом, поддерживающим дерзкое строение его инвенций. Но и в частности Данте, безусловно, следует своему намерению быть аллегорическим, не переставая быть историческим и поэтическим. Ад, чистилище и рай представляют собой, так сказать, лишь конкретно и архитектурно разработанную систему теологии. Меры, числа и отношения, которые он соблюдает во внутренней структуре теологии, были предписаны этой наукой, и он сознательно здесь отдался свободе творчества, чтобы средствами формы придать своей неограниченной по материалу поэме необходимость и ограничение. Общая святость и осмысленность чисел есть другая внешняя форма, на которую опирается его поэзия. Подобным же образом вся вообще логическая и силлогистическая ученость того времени составляет для него только форму, которая должна быть ему предоставлена, чтобы он мог достигнуть той области, где место его поэзии.

Примкнув к религиозным и научным представлениям как к самому общезначимому из всего того, что ему могла предоставить эпоха, в которой он жил, Данте отнюдь не вводит какого-нибудь пошлого поэтического правдоподобия, но скорее именно этим устраняет всякое намерение льстить грубым чувствам. Его первый вход в ад происходит так, как он и должен был произойти, — без всякой непоэтической попытки его мотивировать или сделать его понятным, в состоянии наподобие визионерского, но без намерения выдать его за таковое. Свое одухотворение, вызванное (углубленным) взором Беатриче, благодаря которому божественная сила как бы пробивается через него, он умел выразить всего в одной строке; чудесную сторону обстоятельств

своей собственной жизни он сам непосредственно превращает в аллегория религиозных тайн и подкрепляет их еще более высокой мистерией, как, например, там, где он свое переселение на Луну, подобное распространению света на ровную поверхность воды, превращает в образ вочеловечения бога.

Это особая наука — изобразить всю полноту искусства, глубину преднамеренности, входящей во все детали внутренней конструкции трех частей мира; это и было признано вскоре после смерти поэта его пародом и получило свое выражение в том, что была открыта кафедра по изучению Данте: первым ее занимал Боккаччо.

Но не только отдельные инвенции каждой из трех частей поэмы заставляют просвечивать общезначимое первой формы, но еще определеннее закон их выражается во внутреннем и духовном ритме, где они друг другу противоположны. «Ад», самая страшная часть по описываемым предметам, также и самая сильная по выразительности, самая строгая по дикции; здесь самые слова темны и впускают трепет. В разделе «Чистилище» царит глубокая тишина, так как вопли преисподней смолкают; на высотах чистилища, у преддверия неба, все превращается в цвет; «Рай» — это истинная музыка сфер.

Разнообразные и различные наказания в аду придуманы с почти беспримерной изобретательностью. Между преступлениями и мучениями нет иной связи, кроме поэтической. Дух Данте не пугается ужасов, мало того, он доходит до крайних их пределов. Но в каждом отдельном случае обнаруживается, что его настроение никогда не перестает быть возвышенным и поэтому подлинно прекрасным. Ведь если критики, не будучи в состоянии охватить все в целом, признали отдельные части низкими, то на деле это нужно понимать иначе: такие части суть необходимый элемент при смешанном характере поэмы, который заставил самого Данте назвать ее комедией. Ненависть к злу, гнев божественного духа, находящие свое выражение в переполненной ужасами композиции Данте, не есть удел посредственной души. Правда, еще очень сомни-

тельно общепринятое мнение, будто для Данте, который до изгнания из Флоренции преимущественно посвящал свою поэзию только любви, это изгнание послужило тем, что воспламенило его склонный к серьезному и необыкновенному дух и устремило его к высшему замыслу; в него он вдохнул всю полноту своей жизни, своих сердечных испытаний, судьбы своей родины вместе со своим негодованием. Но он мстит с пророческой силой в своем «Аде» от лица страшного суда, как признанный карающий судья, мстит не из-за личной ненависти, но с благочестивой душой, возмущенной мерзостью переживаемого времени и давно забытой любовью к родине, как он сам это описывает в одном месте своего «Рая», где он говорит: «Если когда-нибудь случится, что священная песнь, к которой приложили свою руку небо и земля и которая заставляла меня чахнуть в продолжение многих лет, преодолет жестокость моего века, жестокость, которая лишила меня прекрасного загона, где я, как овечка, спал среди враждебных мне волков, его разоряющих, то я вернусь обратно уже с другими словами и новым руном принять лавры на месте моего крещения». Ужас мучений обреченных он смягчает своим собственным ощущением их; у пределов стольких степеней оно так омрачает его взор, что он готов плакать, и Вергилий ему говорит: «Зачем ты так омрачен?»

Уже было подмечено, что большинство наказаний ада имеет символический смысл по отношению к преступлениям, которые ими караются, но многие наказания символичны в гораздо более общем смысле. Таково в особенности изображение метаморфозы, когда два существа одновременно превращаются друг в друга и друг через друга и как бы обмениваются материей. Ни одно из превращений античности не может идти в сравнении с «Адом» по замыслу; и если бы естествоиспытатель, или автор дидактического произведения был в состоянии изобразить символы вечной метаморфозы природы с такой силой, то он мог бы считать себя счастливым.

«Ад» отличается от остальных частей не только внешней формой изложения, как уже было указано, но

и тем, что он по преимуществу есть царство образов, а поэтому составляет пластическую часть поэмы. «Чистилице» должно признать ее живописной частью. Не только налагаемое здесь на грешников покаяние отчасти представлено совсем живописно, почти жизнерадостно, но прежде всего странствие по священным холмам покаянной обители дает быстрое чередование сменяющихся видов, сцен и разнообразной игры света, пока наконец у последней границы ее, когда поэт подошел к Лете, высшее великолепие живописи и цвета не раскрывается в описаниях божественных древних роц этой местности, небесной прозрачности вод, на которых ложатся их вечные тени, девы, встреченной им у этих берегов, и в появлении Беатриче в облаке из цветов, под белым покровом, в венке из оливы, закутанной в зеленое покрывало и одетой в пурпур живого пламени.

Поэт проник к свету сквозь самое сердце земли: в сумраке преисподней можно различать только облик, в чистилице свет загорается как бы вместе с земной материей и становится цветом. В раю остается лишь чистая музыка света, отражение прекращается, и поэт возвышается постепенно до созерцания бесцветной чистой субстанции самого божества.

Возведенное во времена поэта в сан мифологии представление о системе мира, о свойствах светил и мере их движения есть то основание, на которое в этой части поэмы опираются его инвенции; а если он в этой сфере абсолютности все же допускает степени различия, он опять-таки сводит их на нет прекрасными словами, вкладываемыми им в уста родственной себе души, которую он встречает на Луне: всякое место на небе есть рай.

Строением поэмы обусловлено то, что на высотах рая излагаются высшие положения теологии. Высокое благоговение перед этой наукой получает прообраз в любви к Беатриче. Неизбежно, чтобы по мере того, как созерцание растворяется в нечто безусловно всеобщее, поэзия становилась музыкой, образность исчезла и при этих условиях «Ад» оказался наиболее поэтической частью. Но здесь отнюдь ничего нельзя брать в отдель-

ности, и особое превосходство каждой части оправдывается и действительно распознается через соответствие целому. Если связь трех частей рассматривать в целом, то приходится с необходимостью признать, что рай есть чисто музыкальная и лирическая часть даже в замысле самого автора, что явствует также и во внешних формах из особо частого употребления латыни церковных гимнов.

Достойное удивления величие поэмы, сквозящее во взаимном проникновении всех элементов поэзии и искусства, достигает, таким образом, полного внешнего выражения. Это божественное произведение не пластично, не живописно, не музыкально, но соединяет все это в совокупности и притом в гармонической согласованности: оно не драматично, не эпично, не лирично, но совершенно своеобразное, единственное в своем роде смешение также и этих качеств.

Я полагаю, что в то же время показан его пророческий характер как образца для всей поэзии нового времени. Оно сосредоточивает в себе все определения последней и высится над ее еще многообразно перемешанной массой (Stoff), как осеняющий землю и простирающийся к небу побег, как первый плод просветления. Тот, кто хочет изучить поэзию позднейшего времени не по поверхностным понятиям, но в ее первоисточнике, должен изучить этот великий и строгий дух, чтобы постичь, каким средством возможно охватить целостность нового времени, и увидеть, что не всякий кое-как завязанный узел ее соединит. Те, кто не имеет к этому призвания, могут сразу отнести к себе слова в начале первой части:

«Оставь надежду, всяк сюда входящий!»

ПРИМЕЧАНИЯ

УКАЗАТЕЛИ

ПРИМЕЧАНИЯ *

¹ *Конструирование* (от лат. *construo* — собирать, строить, воздвигать) — метод философии Шеллинга. Поскольку для Шеллинга смысл познания состоит в созерцании целостных сущностей, метод конструирования представляет собой косвенный путь к обеспечению такого познания. Познание целостности не означает для Шеллинга изучения устройства, внутренней структуры этого целого, его функционирования в реальной действительности или, наконец, причины его возникновения, поскольку все это связано с разложением целого на элементы или со связыванием его с другими сущностями. Конструирование означает логическое перебирание возможностей, существующих для некоторых условий, т. е. создание такой схемы, которая включала бы в себя все мыслимые явления данного рода. Эта схема каждому целому указывает его место. «Конструировать искусство — значит определить его место в универсуме. Определение этого места есть единственная дефиниция искусства» (стр. 72). Конструирование есть логическая дедукция всех сущностей из абсолютного, поскольку всякая сущность есть абсолютное, взятое в определенном отношении. Но эти логически выводимые сущности, остающиеся в сфере абсолютного, в то же время раскрывают действительность, поскольку ни одна логическая возможность не остается нереализованной в природе (во «всем») и все возможное действительно.

Всякая конструкция есть чистое единство абстрактного и конкретного, всеобщего и особенного («О конструировании в философии», 1802). У Шеллинга намечена диалектическая схема процесса научного познания, взаимодействия дедуктивных и индуктивных методов, но в конечном счете он приходит к отклонению от диалектического единства в сторону безжизненной абстракции.

Об «интеллектуальном созерцании» у Шеллинга см. *В. Ф. Асмус. Проблема интуиции в философии и математике*. М., 1965, стр. 76—80; *M. Adam. Die intellektuelle Anschauung bei*

* Составлены А. В. Михайловым

Schelling in ihrem Verhältnis zur Methode der Intuition bei Bergson. Hamburg, 1926; R. Halbüzel. Dialektik und Einbildungskraft. F. W. I. Schellings Lehre von der menschlichen Erkenntnis. Basel, 1954.— 47.

² Шеллинг противопоставляет конструирование искусства «учепому» исследованию его истории, т. е. всякому фактографическому изучению искусства, не достигающему понимания его как целого (и абсолютного). Всякий факт искусства может и должен войти в философию искусства, но лишь будучи — на своем уровне — рассмотрен как целое. Ниже Шеллинг приводит разнообразные доводы, свидетельствующие о возможности и полезности философии искусства. Относительно места, которое философия искусства занимает в его философской системе, Шеллинг писал: «Философия возвращается к древнему греческому делению на физику и этику, которые в свою очередь объединяются в третьей дисциплине, в поэтике или философии искусства» (цит. по: К. Фишер. История новой философии, т. VII. Шеллинг, его жизнь, сочинения и учение. СПб., 1905, стр. 482). О соотношении философии и искусства у Шеллинга в сравнении с Гегелем см. А. Ф. Лосев. Дialeктика художественной формы. М., 1927, стр. 180—181.— 47.

³ Представления, образы и слог, характерные для немецкого романтизма, начиная с В. Г. Вакенродера («Сердечные излияния отшельника, любителя искусств», 1797, и др.). У ранних романтиков это возвеличивание искусства часто заострено против филистерского понимания последнего, у Шеллинга оно имеет более «метафизический» смысл.— 48.

⁴ Понимая искусство как некоторую метафизическую творческую силу, Шеллинг разрывает связь своего учения с искусством как реальностью.— 48.

⁵ Платон. «Государство», 394 В — 395 В, 398 А.— 49.

⁶ Восток как «родина идей». Здесь в какой-то мере называется характерный для романтиков интерес к Востоку с его типом мировоззрения и культуры, существенно меняющим представления, сложившиеся в немецкой классике, начиная от И. И. Винкельмана, их расширяющим и внутренне отрицающим. Ясность — расплывчатость, замкнутость — разомкнутость, рационалистичность — иррационализм, символизм — аллегоризм, конкретность — мистичность, сдержанность, гармоничность — широта, безграничность, безмерность: так примерно противопоставляются для романтиков античность с ее идеалом искусства, целостности, и Восток.— 49.

⁷ См., например, диалог «Ион», 533 Е — 534 С, 535 А.— 50.

⁸ Универсум (от лат. universum — взятое в совокупности) — мир, созерцаемый как целое в его неразложимости и нерасчлененности. Шеллинг употребляет наряду с *Universum* и слово *das All*, т. е. *все*. *Все* есть центральное понятие философии Шеллинга в определенном аспекте: всякая сущность рассматривается относительно предельно широкого бытия.— 51.

⁹ Гений в понимании Шеллинга синтезирует в себе две традиции в истолковании этого понятия — иррационалистиче-

скую, согласно которой гений — ничем не связанная, абсолютно свободная творческая сила, и нормативную, подчиняющую гения требованиям вкуса. У Шеллинга, обобщающего здесь идеи классической эстетики, «механическое» следование отчужденным от создателя нормам противопоставляется живому творчеству художественного целого (организма). Гений — абсолютно необходимое творчество по совершенно свободно установленным собственным законам.

Для диалектического представления о гении у Шеллинга характерно следующее рассуждение в «Системе трансцендентального идеализма»: «...следует предполагать гениальность там, где идея целого явным образом предшествует частям. Ибо поскольку идея целого может быть продемонстрирована лишь путем своего раскрытия в частях, а, с другой стороны, отдельные части возможны лишь благодаря идее целого, то ясно, что здесь имеется противоречие, осуществимое лишь для акта гения, т. е. путем внезапного совпадения сознательной и бессознательной деятельности» (цит. по: «Литературная теория немецкого романтизма. Под ред. П. Я. Берковского». Л., 1934, стр. 283). Таким образом, гениальность состоит в создании *целостных* произведений, есть механический... гений — органический дух» (Там же. Фрагменты, стр. 177). См. о гении В. Markwardt. Geschichte der deutschen Poetik, Bd. II, III. Berlin, 1956, 1958 («Genie» в предм. указателе); H. Wolf. Versuch einer Geschichte des Geniebegriffs in der deutschen Ästhetik des XVIII Jahrhunderts, 1923; H. Sudheimer. Der Geniebegriff des jungen Goethe. Berlin, 1935.—52.

¹⁰ Русское слово *изображение* неточно передает значение немецкого *Darstellung*, но правомерно, так как вскрывает внутреннюю суть философского постижения произведения искусства. Как произведение искусства в конкретном дает абсолютное, в своем *образе* отображает *прообраз*, так и философия искусства, имея перед собой произведение искусства, отображает в нем как образе (целом) его прообраз, она интуитивно постигает его цельный смысл, единый, живой результат, а не то, как он достигается и конструируется.— 53.

¹¹ Произведение искусства, будучи построено технически совершенно, становится цельным, осмысленным, т. е. именно произведением искусства. Иными словами, цельность и осмысленность в произведении искусства неразрывны.— 53.

¹² Весьма точная характеристика мирозерцания эпохи, которую Шиллер и сам Шеллинг называют «сентиментальной» и для которой творчество включает в себя рефлексию над творчеством. Последнее имплицитно подразумевает принципиальную незавершенность, незаконченность произведения искусства (ср. понятие «ирония» у романтиков; см. I. Strohschneider-Kohrs. Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. Tübingen, 1960; A. Ф. Лосев. Диалектика художественной формы, стр. 236—238; В. Markwardt. Geschichte der deutschen Poetik, Bd. III, S. 235—246), что противоречит классическому (Шиллер, Гёте) идеалу произведения искусства (а также и теоретическим

положениям Шеллинга) и вызывает существенную перестройку эстетики у романтиков.— 53.

¹³ Термин *эстетика* (от греч. *αἰσθάνομαι* — воспринимаю) был введен А. Баумгартеном (его «*Aesthetica*», 1750).— 54.

¹⁴ Т. е. в первую очередь в эстетических теориях Ю. Риделя, И. Зульцера, М. Мендельсона, И. Н. Тетенса, К. Г. Хейденрайха. См. А. *Nivelle*. *Les théories esthétiques en Allemagne de Baumgarten à Kant*. Paris, 1955; В. *Markwardt*. *Geschichte der deutschen Poetik*, Bd. 11.— 54.

¹⁵ *Символ* — это важнейшее для эстетики Шеллинга понятие — подробно разбирается им ниже (стр. 106, 110—111 и др.).— 55.

¹⁶ С этого места начинается текст «Философии искусства» в Полном собрании сочинений Ф. Шеллинга и во всех немецких изданиях, где начало было снято, поскольку предыдущее изложение текстуально почти совпадает с одной из лекций по введению в метод академических занятий.— 55.

¹⁷ Понятие *организм* играет важную роль в философии Шеллинга. Это не механическая совокупность отдельных частей, а живое целое. Но философское представление такого целого у Шеллинга постоянно *ассоциируется* с представлениями, почерпнутыми из растительной и животной природы.

С одной стороны, *организм* просто означает целостную систему, где все части совершенно взаимодействуют и совершенно взаимозависимы, где «сущность и форма совпадают: сущность неотделима от формы и форма от сущности» (см. ниже, стр. 78). По Шеллингу, любая организация целого представима «только относительно некоторого духа», т. е. идеи, понятия, притом не абстрактного, а конкретного, живого, мистически-реального — души (так, миру как целому соответствует «мировая душа»). «Всякий органический продукт основание своего бытия содержит в себе самом, будучи причиной и следствием самого себя» (Schellings Werke, hrsg. von M. Schröter, I. Hauptband. München, 1927, S. 690).

С другой стороны, произведение искусства сопоставляется с растением. Это шеллинговское сравнение относится к сфере романтической образности, которая накладывается на его систему и переплетается с ней.

«Органическая эстетика» (*Organismusästhetik*), идущая от И. Г. Гердера, в наиболее диалектическом и прогрессивном истолковании была раскрыта (и исчерпана) Гёте, который естественнонаучно и конкретно представлял себе организм как единство сущности и явления, бытия и деятельности. Шеллинг отходит от конкретной диалектичности Гёте, уже в «Философии искусства» делая уступки абстрактному схематизированию, причем идея организма обнаруживает свои негативные стороны как плод логического неразличения явлений. Об организме см. *Шеллинг*. О мировой душе, гипотеза высшей физики для объяснения всеобщего организма, 1798.— 56.

¹⁸ *Ж.-Б. Мольер*. Мещанин во дворянстве, акт II, сцена 6.— 56.

¹⁹ В эпоху Гёте и романтизма это представление выражает целостность и творческую силу языка. По словам Б. Марквардта, для немецкого классического миропонимания (Гёте, Шиллер, Гумбольдт) язык есть «жизненный одухотворенный организм содержательных, символических, а также мифических (Гёльдерлин) знаков духа, которые способны «сообщить форму и жизнь беспорядочным и мертвым мыслям» (Гумбольдт)» (B. Markwardt. Geschichte der deutschen Poetik, Bd. III, S. 9).—56.

²⁰ Прогрессивная для эстетики идея об объединении в подлинном искусстве рационального и эмоционального.—57.

²¹ Эта идея до сих пор предмет обсуждения в эстетике. Выраженная в такой категорической форме, является абсолютизацией (частой и в современной эстетике, например у Т. Адорно), поскольку части целого обладают относительной самостоятельностью.—57.

²² Т. е. от целого к частям истинный, по мнению Шеллинга, путь творчества.—58.

²³ Наиболее известны были следующие труды: «Всеобщая теория изящных искусств» И. Зульцера (2 тома, 1771—1774); «Теория изящных искусств и наук» Ю. Риделя (1767); под тем же названием книга И. А. Эберхарда (1783); «Очерк теории и литературы изящных наук» И. И. Эпенбурга (1783).—60.

²⁴ В Германии были хорошо известны труды Ф. Хатчесона, Дж. Бетти, Дж. Харриса и других представителей английской эмпирической психологии и эстетики. Представителями эмпиризма в Германии были и так называемые популярные философы М. Мендельсон, И. Г. Циммерман и др.—60.

²⁵ Эти строки по тону и направлению соприкасаются с критикой современного состояния эстетики в «Предварительной школе эстетики» Жан-Поля (И. П. Рихтер) (1804), который в то же время, настаивая на сохранении пропорций между конкретным изучением искусства и его теоретическим обобщением, подвергает критике и шеллингианство в эстетике (например, Ф. Аста с его «Системой учения об искусстве» (1805)).—60.

²⁶ Не в смысле поглощения частных наук, но в смысле преодоления противоположности конкретного и абстрактного.—62.

²⁷ Ср. статью «Об отношении натурфилософии к философии вообще» (1802): «Можно изъять отдельную потенцию из целого и трактовать ее как таковую; но лишь в той мере, в какой вы действительно изобразите в ней абсолютное, ваше изображение будет философией; во всяком другом случае, когда вы исследуете ее как особенное и для нее как особенного утверждаете законы или правила, оно может быть только теорией определенного предмета, как, например, теорией природы, теорией искусства и т. д.» (Schellings Werke, hrsg. von M. Schröter, III. Hauptband. München, 1927, S. 527).—64.

²⁸ Ниже следует краткое объяснение основных понятий философии Шеллинга — *тождество, потенция, абсолютное* и т. д. — 64.

²⁹ Для Шеллинга важно исследование сущностей как таковых в их внутренней цельности и самоидентичности. Сущность полагается в разных аспектах, причем все получаемые ее определения по необходимости остаются тавтологическими. По современному, последовательно диалектическим представлениям, «тождество есть первая ступень сущности, т. е. сущность есть то, что получается в результате соотношения бытия с ним же самим, его самосоотнесения или, как говорят, его отражения и, в первую очередь, его отражения в нем же самом. Сущность бытия есть, таким образом, не что иное, как само же бытие, но только взятое с точки зрения своей самосоотнесенности» (А. Ф. Лосев. *Логика диалектическая*. «Философская энциклопедия», т. III. М., 1964, стр. 220). — 64.

³⁰ *Бесконечное* — новое определение абсолютного. Этот термин — один из наиболее многозначных у Шеллинга. Бесконечное — это и не имеющее конца, границы, например, *Все*; и то, что вмещает в себя абсолютное — всякое понятие, идея; и то, что не только противоположно конечному, но и вообще не относится к пространству и времени. Бесконечно то, что неисчерпаемо рассудком (например, символ); бесконечно то, что отображает в себе бесконечность (например, мифология); бесконечно и то, что заключает в себе материальную бесконечность, т. е. бесконечно делимое, и т. д. — 67.

³¹ Все эти примеры обосновываются и объясняются в основной части «Философии искусства». — 68.

³² С этим можно сопоставить гегелевское различие видов поэзии в терминах субъективного и объективного (*Гегель*. Сочинения, т. XIV. Лекции по эстетике, кн. 3. М., 1958, ч. III, отдел III, гл. III, стр. 165—167). — 70.

³³ Противоположность античного и нового искусства — тема, разрабатывавшаяся всей эпохой, нашедшая законченное выражение у Шиллера («О наивной и сентиментальной поэзии», 1795), закреплённая романтиками (Ф. Шлегель). У Шеллинга древность и новое время — два типа культуры, своеобразие и закон которых отодвигает на задний план генетические связи между ними. О различии древнего и нового искусства Шеллинг позже писал в «Философии мифологии»: «Писатели, одаренные талантом и знаниями, давно уже выявили противоположность древности и нового времени, но больше для того, чтобы подчеркнуть значение так называемой романтической поэзии, чем для того, чтобы проникнуть в подлинные глубины старого времени. Если это не простая условность — говорить о древности как об *особенном мире*, то придется признать за ним его собственный принцип, придется, далее, признать и то, что эта загадочная древность, — и чем более мы поднимаемся к ней, тем это очевиднее, — что эта древность подчинена иному закону и иным силам, нежели те, что управляют нынешним временем. Психология, заимствованная из условий совре-

менности, да и то способная только на поверхностные наблюдения, так мало пригодна к объяснению явлений и событий доисторической эпохи, как мало механические законы, действующие в ставшей и застывшей природе, применимы к эпохе исконого становления и первоначального живого возникновения» (Schellings Werke. Auswahl, hrsg. von O. Weiss, Band. III. Leipzig, 1907, S. 598). — 70.

³⁴ Изложение Шеллингом его диалектических принципов по форме (теоремы, леммы, определения) напоминает изложение этики у Спинозы *ordine geometrico* (в геометрическом порядке). Стремление подчинить изложению некоторым заранее известным правилам вывода новых положений, реализуемое несполно и противоречиво, сочетается у Шеллинга с противоположной тенденцией объяснять явления посредством поэтических образов, заимствуемых из богатого фонда мифологических представлений, общего для всего немецкого романтизма. Образность иногда совершенно вытесняет логическую строгость. Теоремы Шеллинга чем дальше, тем больше становятся формальным средством разграничения материала. — 72.

³⁵ Исследование самотождественности бога как одного из предельных понятий философии Шеллинга обнаруживает связь с аналогичными построениями средневековой философии (например, исследования тричности; см. статью Л. Ф. Лосева «Логика диалектическая», «Философская энциклопедия», т. III, стр. 211). — 72.

³⁶ *Allheit* — *Всё* в неразличимом единстве, совокупность всего, где границы и различия абсолютно сняты в едином. — 74.

³⁷ Подобного рассуждения относительно яростности у Шеллинга нет. О времени у Шеллинга см. W. Wieland. Schellings Lehre von der Zeit. Heidelberg, 1956. — 74.

³⁸ Слова *einbilden*, *Einbildung*, которые переводятся как *облечение*, *облекать*, несут в себе многозначный смысл: 1) реализация сущности в конкретном; 2) встраивание (оттенок структурности); 3) придание (материи) образа, реальности; 4) придание цельности (другой смысл «образа»). Все эти значения нужно понять в единстве. Пример подобного значения слова в русском языке: в письме М. Горького Б. Пастернаку: «Вообразать значит внести в хаос форму, образ» («Литературное наследство», т. 70. М., 1963, стр. 308). — 75.

³⁹ *Natura naturata* — т. е. порожденная природа, рассмотренная как объект себя же, как ставшее в единстве деятельности и бытия. — 77.

⁴⁰ Свет — важнейшее понятие мистических концепций бытия, нашедшее основополагающее для всей европейской традиции выражение в «Ареопагитиках» (V в.). Шеллинг впервые высказывает идею света как самосозидания природы в сочинении «Всеобщая дедукция динамического процесса или категорий физики» (1800). Свет есть начало самопознания природы: «Если только природа приходит к созиданию созидания, то в этом направлении ей уже нельзя поставить больше границ: она в состоянии воспроизводить и само воспроизведенное, и не-

чему удивляться, если даже мышление оказывается лишь последним обнаружением того, чему положено начало светом» (цит. по: К. Фишер. История новой философии, т. VII. Шеллинг, его жизнь, сочинения и учение, стр. 470). Шеллинг называет свет также «царственной душой целого» и сравнивает его с «мировой душой» и «разумным эфиром» у древних (там же, стр. 506). Из этого следует, что свет для Шеллинга есть реальность особого рода.

То же понимание и переживание света у Филиппа Отто Рунге (который был знаком и с современной ему натурфилософией с ее метафизикой света, в частности с идеями Х. Стеффенса), что очевидно и из помещаемых в настоящей книге репродукций: так, в своих рисунках Рунге дает символическое изображение мира как целого, представляя его как древообразную композицию (что также характерно для романтической символики, см. прим. 147), причем именно в отношениях к его световым состояниям (как бы постоянным, замершим) — утру, дню, вечеру и ночи. И философский смысл этих образов был столь же непосредственно задан Рунге, сколь и осознан им. Рунге вообще понимает свет возможно универсально, т. е. и как идеальное, и как материальное, и как красоту, и как добро и т. д., как некую эстетическую силу, противоборствующую мраку, хаосу и злу (в художественном творчестве отголосок таких представлений в известном тройном портрете Рунге, где объемные, телесные, вычлененные из окружения и по-особому одухотворенные человеческие фигуры помещены на фоне мало-расчлененного и темного общего плана, но рядом с упругим и мощным, твердым деревом!): «Свет, когда зажжен, сначала дает только слабый отблеск, и тьма принуждает его оставаться в самом себе; но он от этого не менее истинен, будучи пламенем и подлинным светом. Тьма не разрушит света, но свет развеет всю неправду и ложь и злобу на все четыре стороны. Лишь искра, данная нам небом, способна расти и зреть, дабы стать великим огнем, что прогонит хищных зверей и поразит врага в самом жилище его глупости» (*Ph. O. Runge. Briefe*, hrsg. von H. E. Gerlach. Leipzig, Jnsel, 1940, S. 99). — 78.

⁴¹ Б. А. Сёренсен приводит слова Гёте, что «искусство есть не что иное, как свет природы» (*Weimarer Ausgabe*, Bd. 37, S. 87). Эта метафора встречается «у Фичино и в кембриджской школе, у Парацельса и Якоба Бёме, у Ф. К. Этингера, Ф. фон Баадера и К. Ф. Морица» (*B. A. Sørensen. Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik*. Kopenhagen, 1963, S. 87). Эту традицию и переосмысливает Шеллинг. — 81.

⁴² Понимание произведения искусства у Шеллинга во многом диалектично. «Во всяком продуцировании, даже самом пошлом и обычном, — пишет Шеллинг, — сознательная деятельность выступает наряду с бессознательной; но эстетическим и возможным лишь для гения является только то воссоздание, которое обуславливается бесконечной противоположностью обеих этих деятельностей» (цит. по: «Литературная теория

немецкого романтизма», стр. 283—284). Для «органической эстетики» Шеллинга характерно также следующее суждение: «Сознательная и бессознательная деятельности должны быть абсолютным единством в произведении, совершенно так же, как это имеет место в продукте органического мира, но единство это осуществляется по-иному: обе деятельности должны быть единством для самого Я... Обе деятельности должны быть единством... и в то же время обязательна их раздельность...» (там же, стр. 273).

Но искусство в философии Шеллинга есть по отношению к конкретно-историческим явлениям искусства только предельное понятие. Что касается перехода от этого понятия к конкретным явлениям искусства, то диалектика Шеллинга всего слабее именно в этом переходе, и она у него в целом (как триада у Гегеля) постоянно абсолютизируется и отчуждается, приходя к самоотрицанию.— 84.

⁴³ Универсум как совершеннейшее произведение искусства — это представление характерно для греческой классики. Это никогда не умиравшее представление интенсивно возрождается в эпоху романтизма, в частности у К. Ф. Морица (см. ниже прим. 54), который говорил о «высшем прекрасном в великом целом природы» (*B. A. Sørensen. Symbol und Symbolismus.*, S. 81). — 85.

⁴⁴ Здесь высказывание Шеллинга совпадает с толкованием зла у Спинозы как несовершенства, отсутствия, неполноты (т. е. нецельности) («Этика», часть IV, определение 2). Аналогично этому и безобразное есть лишь нецелое, незавершенное (что противоречит существу романтической эстетики). Позже Шеллинг перешел к пониманию зла как действительной силы, вытекающей из свободы.— 85.

⁴⁵ Слово *Einbildungskraft* Шеллинг трактует в соответствии со своей этимологией слова *einbilden*, так что, по Шеллингу, выходит, что «воображение» есть способность создавать целостные вещи, являющиеся единством реального и идеального, «встроенных» друг в друга (см. прим. 38). — 85.

⁴⁶ Лат. *forma* имеет значения: «вид, облик, устройство» и т. п., таким образом, здесь *форма* берется не в противоположность *содержанию* или *материи*, а в смысле непосредственно созерцаемой целостной сущности, *эйдоса*. — 86.

⁴⁷ Немецкое слово *Stoff* означает и материал, и материю, и содержание в противоположность, например, *идее*, которая в этом *Stoff* воплощается.— 86.

⁴⁸ В отличие от *универсума* в смысле *вселенной*. — 87.

⁴⁹ Отсюда еще раз следует, что произведение искусства есть универсум для себя, т. е. абсолютно замкнутое в себе целое, одна из основных идей «Философии искусства». — 88.

⁵⁰ *Универсум* может одновременно рассматриваться как хаос и как абсолютное единство. Сходятся противоположности — высшая упорядоченность и полная неорганизованность. Таким образом, универсум есть диалектическая неразличимость двух предельных состояний.— 89.

⁵¹ Т. е. Платон. Нет оснований шеллинговское понимание *идей* считать тождественным платоновскому, поскольку последнее значительно менее абстрактно.— 89.

⁵² Не только для греков, но и для самого Шеллинга боги мифологии суть особая, высшая реальность.— 91.

⁵³ Это суждение о совпадении мира греческих богов и конструируемого мира богов — одно из тех произвольных допущений, которые делает Шеллинг в своих сочинениях.— 92.

⁵⁴ К. Ф. Мориц (1756—1793) — один из выдающихся предшественников Шеллинга в области философии искусства (см. ниже прим. 66).— 92.

⁵⁵ Гомер. Илиада, песнь V, 424 сл. Пер. Н. И. Гнедича.— 93.

⁵⁶ Софокл. Эдип в Колонах, 607 сл. Пер. Ф. Ф. Зелинского.— 96.

⁵⁷ Эпизод, излагаемый в I песне «Илиады».— 102.

⁵⁸ Шеллинг рассматривает мифологию как замкнутое целое, как поэтическое произведение, как прапоэзию. Мифология как целое обладает также всеми свойствами символа (см. прим. 60). В мифологии в соответствии с этим прежде всего важна ее внутренняя структура, которая и является источником смысла (как и в символе), а не какие-либо иные ее отношения к *внешнему* миру. В «Философии мифологии» Шеллинг последовательно отвергает аллегорическое, или эгемеристическое, моралистическое, физическое, космогоническое, философское и филологическое, а также историческое и традиционно религиозное истолкования мифологии. См. подытоживание взглядов Шеллинга А. Ф. Лосевым («Диалектика художественной формы». М., 1927, стр. 150). «Миф должен быть истолкован сам из себя, ибо он содержит в себе собственную мифическую необходимость, вследствие чего мифология оказывается необходимым теогоническим процессом» (Schellings Werke, hrsg. von M. Schröter, VI. Hauptband. München, 1928, S. 28).— 105.

⁵⁹ Об отношении мифологии и искусства и о значении мифологии для искусства Шеллинг пишет («Философия мифологии», Schellings Werke. Auswahl, hrsg. von O. Weiss, Bd. III, S. 596—597): «Здесь неизбежно требовать такой поэзии, которая, будучи *исконной*, предшествует всякому изобразительному и поэтическому искусству, требовать поэзии, создающей и порождающей также и свой материал. Но нечто такое, что можно рассматривать как такое *исконное*, предшествующее всякой сознательной и оформляемой поэзии, можно найти только в мифологии. Если непозволительно видеть возникновение последней в искусстве поэзии (Шеллинг имеет в виду первоначальный смысл слова «поэзия», см. прим. 179), то в то же время не менее очевидно, что мифология сама ко всем позднейшим продуктам относится как такая *исконная* поэзия. Потому во всякой достаточно полной философии искусства один из главных разделов будет трактовать природу и значение, следовательно, и возникновение мифологии... Не-

сомненно среди причин, столь благоприятствовавших греческому искусству, главным было устройство присущих ей *объектов*, данных ей мифологией, таких, которые, с одной стороны, принадлежали высшей истории и иному порядку вещей, нежели той чисто случайной и преходящей, где новейшие поэты вынуждены брать свои образы, с другой же стороны, находились во внутренне существенном и постоянном отношении к природе». — 105.

⁶⁰ Шеллингу принадлежит в рамках развития немецкого романтизма заслуга ясного различения и разграничения символа, аллегории и схемы как трех разных способов изображения (еще Ф. Шлегель в ранний период своего творчества на равных правах употреблял термины *символ*, *аллегория*, *эмблема*). При этом для эпохи Шеллинга было особенно важно формулировать понятие *символа* в отличие от аллегории, поскольку оно отвечало классическим и романтическим представлениям о целостности произведения искусства и о языке искусства. В своем понимании символа Шеллинг прежде всего опирается на Гёте и на Морица. Символ для них есть такой знак, значение которого не условлено заранее; оно, с одной стороны, интуитивно усматривается и очевидно, а с другой, никогда не постигается до конца и обладает неисчерпаемостью; далее, символ есть целое, образ, который сам по себе совершенен и целостен; символ есть знак, который не может быть воспроизведен никак иначе (т. е. он непереводим с помощью других знаковых систем). Этим всем объясняется живая цельность и осмысленность символа: И. Г. Гердер, К. Ф. Мориц, а после Шеллинга и Г. Майер (близкий Гёте), Ф. Крейцер, К. Ф. Зольгер видят специфику символа в слиянии значения и бытия. У Гёте полное слияние философского и художественно-практического понимания символа, диалектическое и самоочевидное: «Большая разница, ищет ли поэт особенное для общего или общее созерцает в особенном. Первым способом возникает аллегория, где особенное имеет значение примера, образца для общего; но только последний способ составляет природу поэзии, особенное высказывается, но оно не указывает на общее и не вызывает мысли о нем. Кто постигает живую конкретность особенного, вместе с целю получает и общее, не замечая этого, по крайней мере сначала» (Goethe. Maximen und Reflexionen, S. 55).

Всякое произведение искусства есть символ. «Подлинное произведение искусства, прекрасное поэтическое творение есть нечто завершенное и заключенное в себе самом, существующее ради себя самого, содержащее свою ценность в самом себе и во вполне упорядоченном соотношении своих частей; тогда как простые иероглифы или буквы могут быть как угодно лишены внешнего вида (ungestalt), если только обозначают то, что надо иметь в виду» (K. Ph. Moritz. Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten. Berlin, 1791, S. 5). Символический и универсальный в целом (как произведение искусства).

Романтизм проявлял большой интерес к проблеме знака и разным знаковым системам (ср. «Символику сновидения» Г. Х. Шуберта, 1814, «Символику и мифологию» Ф. Крейцера, 4 тома, 1810—1812). Как знаки рассматривалась сама природа, причем именно как символы. Вакенродер писал о чудесных языках природы и искусства, Новалис — о пиффе и грамматике языка природы (*Novalis. Lehrlinge zu Sais. In: Schriften, hrsg. von I. Minor, Jena, 1907, 553 ff.*). К. Ф. Мориц говорил о «высших языках» природы, искусства, музыки, мифологии, поэзии и т. д. (*B. A. Sørensen. Symbol und Symbolismus...*, S. 72). Ф. Шеллинг весьма типично писал, что «именуемое нами природой — лишь поэма, скрытая под оболочкой чудесной тайнописи» («Литературная теория немецкого романтизма», стр. 287).

Разработка достаточно ясного теоретического понимания символа по времени совпала с усилением символического элемента в искусстве: в творчестве Гёте (к 1809 г. относится проникнутый символической роман «Родственные природы»), в романтической живописи (Ф. О. Рунге с его доведенной до предела символической и аллегоризмом, К. Д. Фридрих).

А. Ф. Лосев показал, что *аллегория* в смысле Шеллинга весьма близка *символу* в понимании Гегеля (см. *А. Ф. Лосев и В. П. Шестаков. История эстетических категорий*. М., 1965, стр. 251; там же ряд других соответствий шеллинговской терминологии). Типологически весьма близки Шеллингу понятия *символа, образа и сцены* у К. Зольгера, который писал: «Символ есть существование самой идеи. Он есть действительно то, что значит, есть идея в ее непосредственной действительности» (*K. Solger. Vorlesungen über Ästhetik. Leipzig, 1829, S. 127.*).

Понимание искусства как символической формы по традиции перешло и в XX в. (Э. Кассирер, Г. Рид, Г. Понгс). Таким образом, Шеллинг явился пунктом схождения для учений о символе предшествующих эпох, а во многом также и точкой исхода для последующих трактовок символа.— 106.

⁶¹ *Образ* здесь — адекватное, точное воспроизведение предмета.— 106.

⁶² *Гейне, Кристиан-Готтлоб* (1729—1812) — немецкий филолог и археолог.— 109.

⁶³ Изложенная, между прочим, в «Метаморфозах» Апулея, кн. IV—VI.— 109.

⁶⁴ «*Генриада*» — эпическая поэма Вольтера (1728).— 110.

⁶⁵ Самая обычная для романтизма идея символизма природы.— 111.

⁶⁶ Сочинения *К. Ф. Морица* («В какой мере могут быть описаны произведения искусства?», 1788—1789; «Опыт объединения всех изящных искусств и наук понятием завершеного-в-себе», 1785; «О живописном подражании прекрасному», 1788) написаны в определенной мере под воздействием творчества Гёте итальянского периода. Для его мифологии имело наибольшее значение то, что Мориц (в сочинении «Учение о богах», 1794) рассматривал мир греческих богов как целое, что и позволило Шеллингу этот мир, уже *представленный* как це-

лое, *конструировать* в качестве такового. Что же касается общих предпосылок идей Шеллинга у Морица, то последний ясно выразил представления об органичности произведения искусства, о символе как единстве общего и особенного, о целостности произведений искусства, о самоценности прекрасного, идею гения, подражающего не произведениям природы, а ее активности и т. д. — 111.

⁶⁷ Ср. у Морица: «Столь же нелепое занятие преобразовать с помощью всяческих истолкований в простые аллегории деяния богов древности, как и пытаться превратить эти поэтические создания путем надуманных объяснений во вполне подлинные события» (*K. Ph. Moritz. Götterlehre...*, S. 3). — 112.

⁶⁸ Греч. *τύπος* — первообраз, т. е. некоторая изначальная целостность (ср. *архетип*). — 112.

⁶⁹ Ср. высказывание Я. Гримма: «То, что утверждают все мифы, невозможно просто отрицать, ибо это истинно» (*Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen, Reihe Romantik, Band 12. Leipzig, 1934, S. 75*). — 112.

⁷⁰ Немецкий филолог Фридрих Август Вольф (1759—1824) в работе «Прологомены к Гомеру» (1795) доказывал, что поэмы Гомера являются сводами устных песен, и этим положил начало так называемому гомеровскому вопросу. Шеллинг, естественно, видел в Гомере высшую цельность. — 115.

⁷¹ *Геродот. Hist.*, II, 53, где о Гомере и Гесиоде говорится: «Это они создали для эллинов родословную богов, дали богам имена, распределили между ними почести и занятия и начертали их облики...» — 115.

⁷² Анаксагор понимал «ум» (*νοῦς*, Нус) как силу, образующую мировой порядок. — 116.

⁷³ Эпиграмма из так называемой «Антологии Плануда» (AP XVI, 301). Пер. П. С. Попова. — 116.

⁷⁴ См. об этом *K. Ziegler. Orphische Dichtung, Pauly — Wissowa, Realencyclopädie des klassischen Altertums*, 36. Halbband, I. Drittel, Stuttgart, 1942, S. 1321—1417. — 121.

⁷⁵ *Геродот, Hist.* II, 53. — 121.

⁷⁶ «*Энтузиазм*» — первоначально слово, обозначающее мистический экстаз, священную «одержимость» богом (от греч. *ἔνθεος* — человек, в которого «вселился» бог). Этот «энтузиазм» проявлялся на «оргиях» — мистических культовых сборищах. — 121.

⁷⁷ «*Зенд-Авеста*» — священная книга древних иранцев, фрагмент древнейшего зороастрийского канона. Изучение «Зенд-Авесты» началось незадолго до романтического периода (первый немецкий перевод 1776—1778), когда всякого рода исследования восточной культуры получили особое распространение. Сам Шеллинг в отличие хотя бы от Фридриха и Августа Вильгельма Шлегелей и других романтиков в своих вкусах остается сторонником классицизма — его другие интересы (например, к Кальдерону и католицизму как типу культуры) направляются на периферии; интересы же романтиков одновременно

направлены и к средним векам, и к индийским древностям, и к народным культурам Европы.

Впоследствии Шеллинг приходит к еще более строго классическому пониманию искусства, беря назад даже и те уступки специфически-романтическим художественным вкусам, какие были в «Философии искусства». Говоря в «Философии мифологии» о необходимости для искусства высоких объектов, он пишет: «То, что искусством всегда чувствовалось,— необходимость подлинных сущностей, которые одновременно не только означают, но и суть *принципы, всеобщие и вечные понятия* (т. е. символы в самой природе, жизни),— такая возможность должна быть сначала показана философией. Язычество нам внутренне чуждо, но и с непонятым христианством нельзя достичь упомянутой высоты искусства (т. е. искусства греческого). Слишком рано было говорить о христианском искусстве, но крайней мере в период увлеченности односторонним романтическим настроением... Каждое произведение искусства стоит тем выше, чем более оно пробуждает чувство определенной необходимости своего существования, но только вечное и необходимое содержание снимает случайность произведения искусства. Чем реже становятся предметы поэтические *сами по себе*, тем случайнее становится поэзия; не сознавая никакой необходимости, она тем более проявляет стремление скрыть свою случайность бесконечным продуцированием и этим придать себе видимость необходимости. Мы не можем отделаться от чувства *случайного* при виде даже самых внушительных произведений нашего времени, тогда как в произведениях классической древности выражается не только необходимость, истинность и реальность *предмета*, но также и необходимость, следовательно, и истинность и реальность *создания*. О последних нельзя спросить, как о многих работах позднейшего искусства: «Почему, зачем это так?»» (Schellings Werke, Auswahl, hrsg. von O. Weiss, Band III, S. 597).—122.

⁷⁸ «*Сакунтала*» — драма Калидасы (IV—V вв.).—123.

⁷⁹ «*Гита-Говинд*» (или «Гитаговинда») — эротическая поэма Джайядевы.—123.

⁸⁰ *Ессеи* — иудейская секта, возникшая во II в. до н. э. и переживавшая расцвет на рубеже I в. до н. э. и I в. н. э. Сходство отдельных моментов ессеической и евангельской морали бросается в глаза и давно было отмечено. Большинство современных исследователей также связывает генеалогию христианства с ессейством.—125.

⁸¹ «*ἄφρων*» — греческое название людей, после смерти причисленных к богам (как, например, Геракл), или же полубогов. Подобная идея (Христос как *ἄφρων*, герой) неоднократно встречается и в творчестве Ф. Гёльдерлина.—125.

⁸² Идея, развитая в «Жизни Иисуса» Д. Ф. Штрауса (1835—1836).—126.

⁸³ *Tacit., Historiae, v. 13, Sueton., Vespas., 4, 5.*—127.

⁸⁴ *Испанский поэт* — Кальдерон.—129.

⁸⁵ *Данте. Рай, XXXIII, 115—120:*

Я увидал, объят Высоким Светом
И в ясную глубинность погружен,
Три равноемких круга, разных цветом.
Один другим, казалось, отражен,
Как бы Ирида от Ириды встала;
А третий — пламень, и от них рожден.

(Пер. М. Лозинского)

Эти образы Данте, несомненно, близки диалектике бытия Шеллинга. Кроме того, сама идея круга как геометрической фигуры давала в течение долгих веков повод для диалектических размышлений, будучи символом и образом движущегося покоя, конечной бесконечности. Символ круга встречается у Шеллинга и в «Философии искусства», и в других сочинениях (например, «О мировой душе»): «Центр есть весь круг, созерцаемый в его идеальности или утверждении, окружность есть весь круг, созерцаемый в его реальности» (*Schelling. Sämtliche Werke. Abt. I, Bd. 6, S. 167*). См. *G. Poulet. Les metamorphoses du cercle. Paris, 1961.—132*.

⁸⁶ Данте. Рай, XXXIII, 133—136:

Как геометр, напрягший все старанья,
Чтобы измерить круг, схватить умом
Искомого не может основанья,
Таков был я при новом диве том...

(Пер. М. Лозинского).— 132.

⁸⁷ Истолкование образа богоматери как общечеловеческого символа материнства, а не религиозного образа было дано в «Протилеях» (журнал, издававшийся Гёте).— 134.

⁸⁸ Применительно к философии патристики (особенно патристики византийской, которой Шеллинг заведомо не знал) это замечание фактически неверно: в этой сфере богоматерь именно и есть символ просветленной и освященной материи. Ср. *M. Cordillo. Mariologia orientalis. Roma, 1954.—134*.

⁸⁹ Кафолический (от греч. *κατ' ὅλου* — всеобщее) — вселенский, всеобъемлющий.— 135.

⁹⁰ Поэма Л. Ариосто «Неистовый Роланд» (1516).— 141.

⁹¹ Кальдерон удовлетворял интересы романтиков (А. В. и Ф. Шлегеля, Л. Тика) сразу в двух отношениях — как представитель испанской и католической культуры. Отсюда приписывание Кальдерону первоисточенного значения. Сам Шеллинг высказывается осторожно, поскольку его знание Кальдерона было очень ограниченным, но он возлагал на него большие «ожидания» как на поэта, долженствующего занять место Софокла в культуре нового времени; в этом смысле сам Шеллинг был склонен ставить Кальдерона выше Шекспира.— 142.

⁹² Дж. Мильтон — в поэме «Потерянный рай» (1671), Ф. Клопшток — в поэме «Мессиада» (1749—1780), в которой внимание переносится с эпического повествования на патети-

ческое переживание событий. Отношение Шеллинга к Клопштоку в целом предвзято и несправедливо.— 143.

⁹³ Из оды «Спасителю» (1753).— 144.

⁹⁴ Симпатии к католичество были характерны для большинства романтиков (Ф. Шлегель, К. Brentano, З. Вернер и др.), не ограничивавшихся усвоением религиозно-поэтической символики, но формировавших под воздействием католицизма тех лет и свои политические, правовые и этические взгляды. См. В. Жирмунский. Религиозное отречение в истории романтизма. Материалы для характеристики Клеменса Brentano и гейдельбергских романтиков. М., 1919.— 144.

⁹⁵ Это утверждение типично для мистического мировосприятия; его отражение можно найти и в художественных экспериментах романтиков (у Тика, Brentano, Ариима).— 145.

⁹⁶ Первая часть «Фауста» Гёте вышла полностью только в 1808 г. На основании известных ему фрагментов Шеллинг дал, однако, провицательную оценку замысла обеих частей трагедии.— 148.

⁹⁷ Открытия в области магнетизма, электричества и другие достижения естественных наук на рубеже XVIII—XIX вв. (включая исследования ряда явлений психической жизни человека) были истолкованы Шеллингом (как и физиком И. В. Риттером, Х. Стеффенсом, Г. Х. Шубертом) в духе древних магических и мистических учений о взаимодействии душевной жизни и физических явлений (некоторую роль играла и незатухавшая алхимическая традиция). Для этих учений давала почву и развивавшаяся романтическая символика. Исходя из всего этого, Шеллинг думал о будущем синтезе мифологии и науки и о создании «новой» мифологии.— 148.

⁹⁸ Эразм Дарвин (1731—1802) — английский естествоиспытатель и поэт, автор книги «Зоономия, или законы органической жизни» (1794—1796) и поэм «Ботанический сад» (1792) и «Храм природы» (1803).— 149.

⁹⁹ Греч. αἵρησις — направление, образ мысли (значения секта, ошибочное учение — позднейшие).— 150.

¹⁰⁰ Причины сопротивления учению Коперника, по Шеллингу, заключались в трудностях, касавшихся основ мировоззрения: «Когда пришел Коперник и учил, что не солнце обходит покоящуюся землю, но что последняя движется вокруг неподвижного солнца, — для рассудка это был твердый орешек, и трудно было это постичь. Рассудок смотрел на планетную систему не в ее целокупности, а с одной лишь точки зрения земли и человека. Когда же тот [Коперник] велел встать в центр, откуда ему [т. е. рассудку] стало все ясно, даже и необходимом основании собственного заблуждения, тогда он [рассудок] оставил свои возражения и давно примирился с разумом» (цит. по: E. Cassirer. Das Erkenntnisproblem., Bd. III. Berlin, 1920, S. 258).— 153.

¹⁰¹ Эти диалектические идеи изложены Шеллингом и в «Системе трансцендентального идеализма».— 154.

¹⁰² В статье «О сущности философской критики вообще и

ее отношении к современному состоянию философии в особенности» (1802) Шеллинг писал: «...оригинальность у гения отличается от особенности (Besonderheit), считающей и выдающей себя за оригинальность; ибо эта особенность, становясь в ближайшем смысле объектом внимания, в действительности держится в стороне от столбовой дороги культуры и не может гордиться даже и тем, что дошла до чистой идеи философии; ибо если бы эта идея была достигнута ею, то она узнала бы эту идею и в других философских системах...» (Schellings Werke, hrsg. von M. Schröter, III. Hauptband, S. 516—517). — 159.

¹⁰³ Одна из многочисленных этимологий слова ἕμπερος как ὀ-μῆρος, т. е. составляющий части, соединяющий. — 159.

¹⁰⁴ В римской религии — персональное божество отдельного человека, имманентное его личности и судьбе, как бы его божественный двойник. — 162.

¹⁰⁵ Шеллинг высказывает здесь глубокие идеи о процессе творчества как диалектически противоречивом процессе создания единства формы и содержания в произведении искусства. Оба акта творчества — поэзию и искусство в узком понимании, инвенцию и создание формы Шеллинг не считает ни отдельными, ни абсолютно слитными. В процессе творчества оба акта в отдельных моментах творчества «облекают» друг друга, пока наконец не рождается (скачком) целое. — 163.

¹⁰⁶ Именно благодаря этому вещь, согласно Шеллингу, становится символом. — 163.

¹⁰⁷ Свободное изложение одного места из трактата Шиллера «О возвышенном» (напеч. 1793, перепеч. 1802). *F. Schiller. Gesammelte Werke*, hrsg. von A. Abusch, Band VIII. Berlin, 1959, S. 506). — 165.

¹⁰⁸ вновь диалектическая идея относительно произведения искусства: диалектически противоречив не только процесс его создания, но и результат. — 167.

¹⁰⁹ Хаос — тождественность абсолютной формы и абсолютной бесформенности. Если перевести идею Шеллинга в план конкретно-исторический, то окажется, что в развитии искусства в рамках достижения относительного единства формы и содержания и теоретически и практически подчеркивался то формальный, то содержательный момент и что попытки создания по возможности абсолютно закономерного, вполне «интегрального» целого ведут к дезинтеграции его. — 167.

¹¹⁰ См. *F. Schiller. Gesammelte Werke*, Bd. VIII, S. 509. — 168.

¹¹¹ Шиллер в своем трактате «О паивной и сентиментальной поэзии» был более близок к реальной практике искусства и далек от той метафизической абсолютизации двух начал, которая проявляется в их философской интерпретации у Шеллинга. — 173.

¹¹² «От паивного требуется, чтобы природа одерживала победу над искусством» (*F. Schiller. Gesammelte Werke*, hrsg. von A. Abusch, Band VIII. Berlin, 1959, S. 551—555). — 173.

¹¹³ «[Поэты] или сами будут природой, или же будут искать утраченную природу» (там же, стр. 565).— 173.

¹¹⁴ «Они [древние] чувствовали естественно, мы чувствуем естественное» (там же, стр. 564).— 173.

¹¹⁵ Шиллер говорит об Ариосто как о сентиментальном, о Шекспире как о наивном поэте. Шеллинг вносит в это поправки. Наконец, А. В. Шлегель в своих берлинских лекциях (1800), с романтических позиций критикуя Шиллера, видит в Ариосто наивного поэта, а в Шекспире — «бездну преднамеренности, самосознания и рефлексии» (цит. по: *R. Haun. Die romantische Schule*, 2. Ausgabe, München, 1914, S. 865).—175.

¹¹⁶ *Стиль, манера* — понятия, подробно разработанные Гёте («Простое подражание природе, манера, стиль», 1789) и касающиеся употребления языка искусства в его отношении к реальности. Стиль — это характеристика по сути дела того искусства, которое создает символы. «Простое изображение покоится на спокойном бытии и благоприятной обстановке, манера схватывает явления своей легкой, одаренной природой, стиль же покоится на глубочайших твердых познания, на сущности вещей, насколько ее возможно познать в видимых и осязательных образах» (*В. Гёте. Статьи и мысли об искусстве*. Под ред. А. С. Гуцина. Л.—М., 1936, стр. 14). Шеллинг вновь переводит эти понятия в сферу абстракции.— 176.

¹¹⁷ Речь как произведение искусства (см. прим. 19).— 185.

¹¹⁸ См. о древнеиндийских и древнегреческих представлениях о творческом слове *В. В. Иванов. Древнеиндийский миф об установлении имен и его параллель в греческой традиции*. В кн.: «Индия в древности». М., 1964, стр. 85—94.— 186.

¹¹⁹ Трактаты о происхождении языка писали, в частности, Ж.-Ж. Руссо и И. Г. Гердер («О происхождении языка», 1770). Шеллинг преувеличивает эмпиризм подхода к языку предшествовавших ему философов.— 189.

¹²⁰ О классификации искусства у Шеллинга см. *А. Ф. Лосев. Диалектика художественной формы*, стр. 220—222.— 190.

¹²¹ Высказывание Лейбница, характерное для идеалистической традиции в философии.— 195.

¹²² «Сотворение мира» — оратория И. Гайдна (1799) — как раз образец классической сдержанности вкуса.— 200.

¹²³ В статье «Музыка» в «Музыкальном словаре» Руссо.— 201.

¹²⁴ Для древней (греческой) музыки характерна глубокая внутренняя (и данная как первичное) связь музыки и слова, которая нарушается уже выделением (V в. до н. э.) чисто инструментальной музыки.— 201.

¹²⁵ О значении ритма и гармонии у Шеллинга см. *В. Ф. Асмус. Музыкальная эстетика философского романтизма. «Советская музыка», 1934, № 1, стр. 54—55, 68—71.— 204.*

¹²⁶ Идея музыки сфер (гармонии мира), идущая из древности (например, от пифагорейства, см. также «Тимей» и «Государство» Платона), в систематической форме была представ-

лена на рубеже нового времени («Гармония мира» И. Кеплера, 1619); в эпоху романтизма эта идея возрождается.— 206.

¹²⁷ *Плагон*. Филеб, 17 D.— 207.

¹²⁸ Как и И. Кеплер, Шеллинг убежден в существовании взаимосвязи между движением планет и системой тонов. Это частный случай тех распространенных представлений об аналогичности структурного строения (изоморфности) и взаимозависимости разных явлений (музыкальных обертонов, звуков лада, планет, геометрических фигур, наименований цвета и т. д.). Этот аналогизм, во многом систематизированный Кеплером, занимает место и в рассуждениях Шеллинга (*R. Pammerstein. Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikan-schauung des Mittelalters*. Bern u. Münschen, 1962; *F. Warren. Essai sur l'Harmonices Mundi ou Musique du Monde de Johann Kepler*, t. 1—2. Paris, 1942).— 207.

¹²⁹ Шеллинг полагал возможным философское конструирование законов движения планет, эмпирически выведенных Кеплером.— 208.

¹³⁰ Далее Шеллинг излагает учение о цвете Гёте, будучи почти единственным сторонником последнего в этом вопросе. Гёте, выступивший против Ньютона в своем «Учении о цвете», рассматривал свет как единство, целостность, «самую простую, неразложимую сущность, которая только известна».— 215.

¹³¹ Эту несправедливую оценку голландской живописи Шеллинг разделял с Гёте и Шиллером.— 226.

¹³² В статье «Описание бельведерского торса в Риме» (1759) (*I. I. Winckelmann. Kleine Schriften und Briefe*, hrsg. von W. Senff. Weimar, 1960, S. 144).— 231.

¹³³ *Рефлекс* — оттенок цвета какого-либо предмета, возникающий в тех случаях, когда на этот предмет падает свет, отраженный от окружающих объектов.— 247.

¹³⁴ «Поэмы Оссиана» (легендарного барда III в. н. э.), «Фингал» (1762) и «Темора» (1763) были сочинены шотландским поэтом Макферсоном (1736—1796). «Сочинения Оссиана» были знаком наступающего предромантизма с его глубоким, но пока недостаточно осведомленным интересом к народной «коллективной» поэзии.— 250.

¹³⁵ *Plin. M. Hist. nat.* IV, 2.— 252.

¹³⁶ Так называемая «Дармштадтская Мадонна» (находится в музее замка в Дармштадте).— 253.

¹³⁷ *Альбани, Франческо* (1578—1660) — итальянский художник болонской школы.— 256.

¹³⁸ См. статью Винкельмана «Опыт аллегории» (1766) (*I. I. Winckelmann. Kleine Schriften und Briefe*, S. 194).— 256.

¹³⁹ *Lucian. Imag.* с. 6.— 258.

¹⁴⁰ Шеллинг по ошибке называет Аристида вместо Паррасия.— 259.

¹⁴¹ *Аристокель*. Поэтика, XXIV, 1460a.— 261.

¹⁴² «Edle Einfalt und stille Grösse» — знаменитая формула Винкельмана (1755), выразившая идеал классического искусства.— 262.

¹⁴³ «Мысли о подражании греческим работам в живописи и скульптуре» (1755) (*I. I. Winckelmann. Kleine Schriften und Briefe, S. 44.*)—262.

¹⁴⁴ *Питер Якобс ван Лаар* (Laar, Laer) (1592—1642), голландский художник, с 1626 по 1638 г. жил в Риме. Был прозван «*Вамбоссио*», т. е. «забавная кукла», за свой внешний вид. От других голландских художников, живших в Риме, отличался склонностью к натурализму.—269.

¹⁴⁵ *Архитектура как застывшая музыка* — мысль, встречающаяся у многих современников Шеллинга. Сравнение архитектуры с застывшей музыкой Шопенгауэр приписывает Гёте (Schopenhauer's Sämtliche Werke, Bande I u. II. Leipzig, 1905, S. 1231), который сам говорит (Goethes Gespräche mit Eckermann. Berlin, 1955, S. 465): «Среди своих бумаг я нашел листок, где я архитектуру называю застывшей музыкой. И верно, в этом есть что-то; построение, идущее от архитектуры, близко эффекту музыки». Наконец, Гегель пишет (*Гегель. Сочинения*, т. XIII. Лекции по эстетике, кн. 2. М., 1940, ч. III, отдел I, гл. II, стр. 218: «Фридрих фон Шлегель назвал архитектуру застывшей музыкой; в самом деле, оба искусства покоятся на гармонии отношений, сводимых к цифрам, и поэтому легко схватываются умом в основных чертах».—277.

¹⁴⁶ *Стеффенс, Хенрик* (1773—1845) — философ, близкий по взглядам Шеллингу (и его слушатель), написал ряд трудов по философии природы.—278.

¹⁴⁷ Растение (дерево) выступало как многозначный символ в древних мифологических (часто неосознанных) представлениях, и уподобление постройки дереву повсеместно распространено. Символ дерева нередко употребляется Шеллингом и другими романтиками (особенно в живописи Ф. О. Рунге, 1777—1810, см. помещенные в томе репродукции. Дерево выступало и как символ универсума (так и у Рунге), и как символ тела (см. ниже) и т. д.)—288.

¹⁴⁸ *Тацит*. Германия. 9.—290.

¹⁴⁹ См. ниже прим. 154.—293.

¹⁵⁰ *Витрувий*. De arch. III, с. 2.—295.

¹⁵¹ См. прим. 145.—298.

¹⁵² *Витрувий*. De arch. IV, с. 2.—300.

¹⁵³ *Витрувий*. De arch. IV, с. 1.—301.

¹⁵⁴ Это рассуждение Шеллинга воспроизводит принцип отождествления частей тела и частей мира, как он был общепринят в древних (индийской, арабской и т. д.) мифологических системах. О мировом теле (тобъ хбсрво оира) говорит Тимей у Платона (Tim. 32 C). —309.

¹⁵⁵ ...высокое дал он лицо человеку, и в небо прямо глядеть повелел, подымая к созвездиям очи. *Овидий*. Метаморфозы, I, 85—86. Пер. С. В. Шервинского. —309.

¹⁵⁶ *Платон*. Тимей, 88 D. —311.

¹⁵⁷ *Гомер*. Илиада, XV, ст. 80—88. —311.

¹⁵⁸ См. *И. И. Винкельман*. История искусства древности. М., 1933, стр. 137.—311.

¹⁵⁹ См. I. I. *Winckelmann*. Kleine Schriften und Briefe, S. 146.— 312.

¹⁶⁰ Меандр — река в Карии (Малая Азия), известная своей извилистостью.— 312.

¹⁶¹ См. I. I. *Winckelmann*. Kleine Schriften und Briefe, S. 145.— 313.

¹⁶² Та же идея (человек как «микрокосм», мир как «макроантропос») встречается у Новалиса и других романтиков.— 313.

¹⁶³ Эстетическая категория *грации*, подробно разработанная в связи со стилем рококо, была предметом пристального изучения Винкельмана («О грации в произведениях искусства», 1759), а в эпоху зрелого классицизма — Шиллера («О грации и достоинстве», 1793; здесь *грация* уже не «Grazie», а «Anmut», что говорит об окончательной классической перестройке понятия) и Гёте. См. В. *Markwardt*. Geschichte der deutschen Poetik, Bd. II, III.— 314.

¹⁶⁴ В дальнейшем изложении истории искусства Шеллинг близко следует Винкельману в его «Истории искусства древности». Винкельман различает в греческом искусстве четыре периода: период древнего стиля, высокого стиля, прекрасного стиля и период упадка, подражательный (см. «Историю искусства древности», стр. 200—201).

Для понимания внутреннего отношения Шеллинга к Винкельману нужно иметь в виду, что взгляды последнего на идеальное произведение искусства как на «благородную простоту и спокойное величие» и как на «многообразие в единстве» легли в основу того уравновешенного и гармонического понятия красоты, которое довел до полной конкретности Гёте. Шеллинг, философия искусства которого была синтезом гетевского и вообще классического, органического восприятия искусства и романтического мировосприятия, переводит конкретные и историчные представления об искусстве в план абстрактно-философский. У Шеллинга объединяются бесконечное и конечное, абсолютное и конкретное, т. е. вместо реально переживаемых технических, психологических или этических ценностей, находящихся в произведении свою совместную меру, к единству (и уже в абстрактном, реально не существующем произведении искусства) приходят фикции, так что здесь начинается не философия, а мифология искусства.— 314.

¹⁶⁵ См. «Историю искусства древности», стр. 206 сл.— 315.

¹⁶⁶ Там же, стр. 208.— 316.

¹⁶⁷ См. там же, стр. 207.— 316.

¹⁶⁸ См. там же, стр. 208.— 316.

¹⁶⁹ *Грация* — «главный признак прекрасного стиля. Грация образуется и сосредоточивается в позах, а проявляется в действии и движениях тела; она проявляется также в расположении одежд и во всем внешнем виде» (И. И. *Винкельман*. История искусства древности, стр. 210).— 317.

¹⁷⁰ Здесь Шеллинг почти буквально воспроизводит Винкельмана (см. там же, стр. 211). О грации см. А. Ф. *Лосев* и

В. П. Шестаков. История эстетических категорий, стр. 192—203. — 317.

¹⁷¹ См. *I. I. Winckelmann.* Kleine Schriften und Briefe, S. 44.— 318.

¹⁷² Гёте в статье «О Лаокооне» (1798). Впрочем, в этой статье отождествляются красота и грация. — 318.

¹⁷³ См. статью А. Лосева «Художественные каноны как проблема стиля». «Вопросы эстетики», вып. 6. М., 1964. «Древние каноны», стр. 352—374. — 321.

¹⁷⁴ См. *И. И. Винкельман.* История искусства древности, стр. 168 сл. *Антон Рафаэль Менгс* (1728—1779) — немецкий живописец и теоретик искусства («Размышления о красоте и вкусе в живописи», 1762—1771), выступивший с весьма нормативными классицистскими доктринами. — 321.

¹⁷⁵ *I. I. Winckelmann.* Kleine Schriften und Briefe, S. 149). — 321.

¹⁷⁶ См. там же, стр. 150.— 329.

¹⁷⁷ См. там же.— 330.

¹⁷⁸ *T. e. natura naturans* и *natura naturata*. См. прим. 39. — 334.

¹⁷⁹ Греч. ποιήσις от глагола ποιέω — создаю, творю.— 337.

¹⁸⁰ Издатель Полного собрания сочинений Шеллинга указывает в примечании к этому месту, что следующие далее расчленения о метре, ритме, о применении античных размеров в новой поэзии, о рифме и т. д. опущены как не содержащие ничего оригинального и частью состоящие только в указаниях, причем «сам Шеллинг при изложении ссылается на А. В. Шлегеля, Морица и других известных писателей». — 343.

¹⁸¹ Шеллингу удалось отметить ряд важных свойств поэтического произведения: его замкнутость в себе, что означает его невозпроизводимость с помощью других знаковых систем, целостность его смысла. Последнее и означает некоторую обособленность произведения искусства от языка (речи), поскольку последний понимается как процесс. Произведение же (словесного) искусства есть процесс застывший, снятый (см. выше о поэзии как продуцировании). — 343.

¹⁸² Описание поэтического языка, хотя и не всеохватывающее, но очень верно характеризующее целые направления в поэзии (в эпоху Шеллинга — направление, представленное, например, Гёльдерлином). — 343.

¹⁸³ *Дионисий Галикарнасский* — древнегреческий историк и теоретик риторики эпохи императора Августа, автор трактата «О расположении слов», на который, по-видимому, ссылается Шеллинг. — 344.

¹⁸⁴ *Платон.* *Ион*, 533 D — 533 E. — 344.

¹⁸⁵ См. «Историю поэзии греков и римлян» Ф. Шлегеля, стр. 218 (прим. издателя Полного собрания сочинений). — 347.

¹⁸⁶ *Гомер.* *Илиада*, XVI, 442 и сл. — 353.

¹⁸⁷ Продолжение размышлений о соотношении становления (времени) и ставшего в произведении искусства (ср. прим. 181). — 354.

¹⁸⁸ Описание щита Ахилла — «Илиада», XVIII, стр. 478—607. — 355.

¹⁸⁹ Статья А. В. Шлегеля о «Германе и Доротея» (1799). — 359.

¹⁹⁰ Речь идет о «Мессиаде» Клопштока (ср. наст. изд., стр. 143—144). — 362.

¹⁹¹ «Луиза» (1783) — известная идиллия немецкого поэта и переводчика И. Г. Фосса (1751—1826). — 365.

¹⁹² Замечательное по глубине место. Шеллинг отказывается давать привычное содержательное определение видов поэзии, видя порок таких определений в их метафизичности, в их практической бесполезности. Полезно же то определение, которое схватывает диалектику явлений, и, следовательно, так же, как и в отношении конструирования (см. прим. 1), речь может идти об установлении схемы, в которой каждому виду поэзии будет указываться место, но схемы не неподвижной, а внутренне подвижной, такой, где границы будут пересекаться, где между местом и явлением всегда будет противоречие. Сам акт отнесения произведения искусства к тому или иному виду есть творческий акт, ибо он предполагает ясное постижение идеи вида, которую нельзя вывести на основании каких-либо формальных или содержательных наблюдений над произведением искусства, — именно в этом смысл того, что «вид искусства может соответствовать своему месту, как ему будет угодно». За всем этим стоит реальный процесс развития искусства, который и нашел отражение в рассуждениях Шеллинга: его диалектическая схема есть попытка представить логически в *смысле* виде историю искусства. — 366.

¹⁹³ *Фалокл* — элегический поэт (время жизни неизвестно). Сохранилось одно произведение. *Гермесиакакт* — элегический поэт IV в. до н. э. Переводы элегий, сделанные А. В. Шлегелем, были напечатаны в первом номере журнала «Атеней» (1798) со статьями о них Ф. Шлегеля. Эти статьи могли дать материал о греческой поэзии и Шеллингу (сущность элегий и т. д.). — 367.

¹⁹⁴ *Гесснер Саломон* (1730—1788) — швейцарский писатель рационалистического периода Просвещения, очень популярный в XVIII в. в Германии и за ее пределами. — 367.

¹⁹⁵ «*Pastor fido*» («Верный ластух») — трагикомическая пастораль (1580—1590) итальянского поэта Баттиста Гварини (1533—1612). Эта пастораль высоко оценивалась романтиками (например, Ф. Шлегелем). — 368.

¹⁹⁶ Вероятно, такими образцами могли бы служить «Метаморфоза растений» (1798) и «Метаморфоза животных» (1799?) Гёте. — 369.

¹⁹⁷ *Гномы* — в древнегреческой поэзии облеченные в метрическую форму сентенции. — 369.

¹⁹⁸ Т. е. в «Трудах и днях». — 369.

¹⁹⁹ Имеется в виду поэма «О природе вещей». — 371.

²⁰⁰ Поэма Вольтера. — 375.

²⁰¹ «*Оберон*» (1780—1781) — комический эпос Кристофа Мартина Виланда (1793—1813). — 376.

²⁰² Строфы поэмы Виланда гораздо свободнее октав (стансов) и состоят, собственно, из двоянных четверостиший.— 378.

²⁰³ Еще более высокая оценка романа как жанра, отражающего потребность эпохи, у Ф. Шлегеля («Письмо о романе», Фрагменты). В частности, по мнению Ф. Шлегеля, «кто дал бы надлежащую характеристику «Мейстера» Гёте, тот сказал бы тем самым, чего требует наше время от поэзии» («Литературная теория немецкого романтизма», стр. 183).— 379.

²⁰⁴ Проницательная оценка структуры романа на рубеже XVIII—XIX вв., которая сохраняет свою ценность и для последующего развития романа.— 382.

²⁰⁵ «Движение романа должно быть медленным, и мысли и чувства главного героя таковы, чтобы любимыми способами сдерживать тяготение целого к развитию». *Гёте*. Годы учения Вильгельма Мейстера, кн. V, гл. 7.— 382.

²⁰⁶ Как синтез лирического и эпического понимал драму Гегель, видя в ней единство объективного и субъективного.— 399.

²⁰⁷ «Поэтика», XIII, 1452b — 1453a.— 401.

²⁰⁸ «Поэтика», XIII, 1453a.— 401.

²⁰⁹ См. «Философские письма о догматизме и критицизме» (1795), письмо десятое (Schellings Werke, hrsg. von M. Schröter, I. Hauptband, S. 260—261).— 404.

²¹⁰ Учение Аристотеля о катарсисе. «Поэтика» VI, 1449 b.— 404.

²¹¹ *Софокл*. Царь Эдип, 864 и сл. Пер. Ф. Зелинского.— 416.

²¹² На протяжении всего XVIII в. известность и слава Шекспира в Германии все росла, и его творчество было знаменем последовательно всех литературных направлений, в том числе и романтизма. В 1797—1801 гг. А. В. Шлегель издал свои художественно полноценные переводы значительной части драм Шекспира.— 425.

²¹³ «Поэтика», XIII, 1453a.— 427.

²¹⁴ Вряд ли в этом можно видеть какую-то недооценку или непонимание Шекспира, как полагал Р. Гайм («Die romantische Schule», S. 904—905), смешавший философский анализ и художественную оценку у Шеллинга.— 428.

²¹⁵ А. В. Шлегель в 1803 г. издал первый том «Испанского театра» с переводом трех драм Кальдерона. Шеллинг знал первую из них — «Поклонение кресту» (1624).— 433.

²¹⁶ Имеется в виду драма Л. Тика «Геновева» (1799).— 437.

²¹⁷ *Кальдерон*. Поклонение кресту, акт V (Spanisches Theater hrsg. von A. W. Schlegel, I. Band. Berlin, 1809, S. 150). (Шеллинг цитирует не вполне точно.)— 438.

²¹⁸ Слова Мефистофеля (первая часть «Фауста», сцена «Рабочая комната Фауста», см. *Гёте*. Фауст. М., 1957, стр. 112). Пер. Б. Пастернака.— 439.

²¹⁹ Там же, стр. 112—113.— 440.

²²⁰ Шеллинг вновь вполне точно и проницательно оценивает замысел «Фауста» в целом.— 441.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Август, Октавиан 361
 Александр Македонский 424
 Алкей 348
 Алкман 319
 Альбани, Франческо 256
 Анакреон 349
 Анаксагор 116, 371
 Апеллес 258, 318
 Арион 348
 Ариосто, Лодовико 110, 141,
 175, 349, 375—378
 Аристид 259
 Аристотель 121, 153, 261, 359,
 371, 376, 401, 402, 404, 408,
 409, 417, 427, 428
 Аристофан 180, 374, 421—423
 Архилох 347

 Баумгартен, Александр Готт-
 либ 60
 Боккаччо, Джованни 350, 389,
 453
 Боярдо, Маттео 375

 Вергилий, Марон Публий 257,
 263, 266, 361, 362, 371
 Виланд, Кристоф Мартин 138,
 343, 376, 378
 Винкельман, Иоганн Иоахим
 172, 180, 231, 242, 254, 256,
 261, 262, 264, 273, 312,
 315—318, 321, 323, 329
 Витрувий 295, 299—303
 Вольтер, Франсуа Мари Аруз
 110, 143

 Вольф, Фридрих Август 115

 Гайдн, Йозеф 200
 Гварини, Баттиста 368
 Гейне, Кристиан Готтлоб 109
 Гермесианакт 367
 Геродот 116, 121
 Гесиод 121, 369
 Геснер, Саломон 367, 368
 Гёте, Иоганн Вольфганг 62,
 112, 148, 214, 217, 248, 318,
 359, 363, 367, 382, 384, 385,
 387, 389, 391, 392, 439—441
 Гольбейн, Ханс 253
 Гомер 62, 95, 96, 108, 109, 115,
 116, 121, 152, 250, 257, 261,
 306, 311, 318, 344, 347, 353,
 357, 360, 361, 377, 383, 387,
 392, 433, 447
 Гораций Флакк, Квинт 242,
 257
 Готшед, Иоганн Кристоф 343
 Данте Алигьери 62, 109, 110,
 132, 141, 148, 153, 175, 236,
 349, 350, 393, 440, 445—
 456
 Дарвин, Эразм 149
 Дионисий Галикарнасский 344,
 349
 Дюрер, Альбрехт 58

 Зульцер, Иоганн Георг 191

 Каллимах 302
 Каллин 347

- Кальдерон де ла Барка, Пед-ро 58, 142, 145, 426, 433, 434, 436—438, 442
- Камоэнс (Камоинш), Луис ди 375
- Кант, Иммануил 54, 60, 61, 107, 372
- Карл Великий 375
- Катулл, Гай Валерий 367
- Кеплер, Иоганн 208
- Клопшток, Фридрих Готлиб 138, 143, 144, 362
- Коперник, Николай 153
- Корреджо (Антонио Аллегри) 179, 226, 227, 235, 238—243, 253, 265, 315
- Ксенофан 370
- Ксенофонт 91
- Лаар, Питер 269
- Лейбниц, Готфрид Вильгельм 195
- Леонардо да Винчи 239, 241, 253
- Лессинг, Готхольд Эфраим 417
- Лукиан 258
- Лукреций, Тит Кар 242, 371, 372
- Менаандр 424
- Менге, Антон Рафаэль 240, 321
- Микеланджело Буонаротти 178, 235, 239, 242, 243, 265, 271, 273, 314
- Мильтон, Джон 138, 143, 257, 362
- Мориц, Карл Фялиш 92, 111, 112
- Мусей 121
- Ньютон, Исаак 214—218
- Овидий, Публий Назон 309
- Осман 250
- Парменид 370, 371
- Паррасий 318
- Периандр 348
- Перикл 348
- Персий, Авл Флакк 374
- Перуджино. Пьетро (Пьетро ди Кристофоро Ваннуччи) 244
- Петрарка, Франческо 349—351
- Пиндар 242, 347, 348
- Пифагор 49, 195, 206, 207, 348
- Плавт, Тит Макций 424
- Платон 49, 50, 121, 153, 207
- Плиний Старший 252, 266
- Поликлет 315, 316, 417
- Поц, Александр 432
- Пракситель 318
- Проперций, Секст 367
- Птолемей Филострат 258
- Пуссен, Никола 256
- Рафаэль, Санти 58, 226, 235, 242—244, 253, 260, 261, 264—267, 273, 314, 315
- Рени, Гвидо 257, 315
- Ричардсон, Сэмюэль 390
- Рубенс, Петер Пауль 259
- Руссо, Жан-Жак 201, 202, 205
- Сакс, Ганс 443
- Сафо (Сапфо) 349
- Светоний, Транквилл 127
- Сервантес де Сааведра, Мигель 58, 62, 148, 368, 374, 378, 381—387, 389
- Сократ 90, 91, 116, 207, 422—423
- Солон 348
- Софокл 96, 116, 145, 169, 171, 175, 204, 263, 404, 408, 410, 411, 415—418, 421, 422
- Стеффенс, Хенрик 278
- Тассо, Торквато 110, 375, 376
- Тацит, Публий Корнелий 127
- Теренций, Публий 424
- Тибулл, Альбий 243, 367
- Тик, Людвиг 432
- Тиртей 348
- Тициан Вечеллио 241, 245, 265
- Фалес 371
- Фанокл 367
- Феогиид 369
- Феокрит 367, 368

Фидий 315, 317, 318, 325, 417
Фосс, Иоганн Генрих 365, 368,
391, 392

Хогарт, Вильям 270

Шекспир, Вильям 58, 62, 142,
148, 174—176, 178, 204, 205,
408, 425—434, 436—438,
442

Шиллер, Иоганн Фридрих 164,
167, 168, 173—176, 414

Шлегель, Август Вильгельм
359, 433

Эврипид 169, 374, 415—418, 427

Эвфранор 252

Эмпедокл 371, 372

Энгий Квинт 371

Эпикур 371, 372

Эпименид 121

Эсхил 171, 172, 315, 374, 405,
409, 413, 415—417

Ювенал, Децим Юний 374

ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Абсолютное 64, 65, 72, 74, 76, 87, 88, 92, 106, 110, 160, 181, 209
 — обьективирование 183
 — сущность 185, 210, 336
 — и красота 97
 — и явление 183
 — как вечное продуцирование 185
 — как основание существования 356
 Аллегория 106, 108, 109, 123, 155, 254—257, 271, 289, 292, 448, 449
 — виды 258, 259
 — в природе 111
 Архитектура 123, 277, 280—284, 300—303
 — исторические формы 290, 291
 — ордера 296, 300, 302
 — растительный характер 123, 288, 289
 — и музыка 279, 281, 282, 295, 298
 — и организм 285
 — как искусство 280, 286—288, 297, 298
 Барельеф 304—307, 309
 Безобразное 85 (см. также Прекрасное)
 Бесконечное 50, 119—121, 129—131, 133, 134, 139, 147, 150, 155, 185, 346
 — облегчение 192
 — как начало жизни 323 (см. также Конечное, Мифология, Природа)
 Блаженство, 95, 96
 Бог 72—74, 77, 79, 80, 86, 88, 136, 137
 — вочеловечившийся 132, 133
 — и мифология 69
 — и универсум 64
 — как первопричина искусства 85, 161
 Боги (мифов) 91, 104, 112, 119, 159, 375
 — определение 90
 — блаженство 95—97
 — и идеи 100
 — в трагедии 409, 410
 — как мир (целостность) 94, 98, 99, 103, 130, 133 (см. также Образ)
 Богоматерь 134
 Бытие 157, 158, 212, 220
 Вечное 132
 Вещь 160, 161, 206, 225
 — душа 213
 — формы (как формы искусства) 86, 189, 205, 271
 — особенная 88, 89, 239 (см. также Предмет)
 Возвышенное 156, 165, 169, 181, 322, 407
 — определение 164, 169
 — в искусстве 170, 322

- в образе мыслей 168
- в природе 167
- и прекрасное 170—172
- Возможность 90
- Воображение 95
- Время 74, 75, 162, 354—356
- как универсум 146
- Всё 74, 77—79 (см. также Универсум)
- Всеполнота 74
- Выразительность 233, 329
- Гармония 201—205, 207, 208, 300
- цветов 221, 246
- Гений 51, 163, 175, 182, 433
- определение 162
- Гносис 126
- Горельеф 304
- Грация 242, 314, 317, 318, 329
- Грех 145
- Действие (действие) 134, 135, 157, 158
- множественность 138
- Действительность 90
- Дефиниция 117, 366
- Диалог 359
- Добро 81, 82, 139, 430 (см. также Зло)
- Драма 399
- идеальная 444
- новая 427
- и эпос 427
- как примирение единства и борьбы 394
- Дух
- мировой 127, 128, 144—147, 150
- святой 133
- Душа
- и тело 213, 214 (см. также Тело)
- Дьявол 139
- Единство 134, 135, 154, 155, 192, 195
- бесконечного и конечного 157, 158
- идеальное 222
- особенное 183, 222
- первичное 208
- природы и истории 159
- в многообразии 196, 197
- Единства (в трагедии) 412
- Живопись 222—225, 233, 234, 246, 269, 273—275, 325, 326
- виды 247—253, 271—273
- анималистическая 248, 249
- историческая 260—263, 266—268
- пейзажная 249—251
- символическая 259, 260
- и аллегория 254—259, 271, 272
- и пластика 329, 330—332
- и рисунок 224, 225 (см. также Ритм, Схема)
- Животное 308, 309
- Жизнь 92, 323
- общественная 444
- Звон 192, 193, 212, 213, 215, 341
- определение 194
- Звук 187, 193
- Звучание 193
- определение 194
- Земля 153
- Зло 85, 139, 140, 427 (см. также Добро)
- Знание божественное 186
- Зрение 219
- Идеальное 124, 185, 223, 224
- Идея 68, 69, 81, 100, 132, 161, 185, 186, 205, 210, 254
- определение 89
- сущность 329
- Идиллия 364, 365, 367, 368
- Иероглиф 254—255
- Иллюзия (в искусстве) 242
- Инвенция 163
- Индивидуум
- и род 140
- Инстинкт художественный 189, 277, 278
- Интуция 217
- Искусство 48, 80, 184, 210, 225, 334, 335, 337
- определение (в узком смысле) 163
- виды 69, 184, 190, 191, 367

- воздействие 57
- материал 86, 105, 154
- сочетание (синтез) 444
- сущность 345
- формы 209
- цель 279, 280
- античное и новое (романтическое) 70, 154, 155, 203, 205, 241, 339
- греческое и восточное 122
- изобразительное 184, 187, 190, 210, 333
- словесное 189
- христианское 50
- и государство 55
- и поэзия 163, 180, 181
- и религия 55
- и рефлексия 53
- и философия 51—53, 59, 67, 447
- как единство (бессознательного и сознательного) 84, 154
- как органическое целое 56
- как эманация абсолютного 48, 70
(см. также Архитектура, Бог, Возвышенное, Конструирование, Мифология, Музыка, Образ, Потенция, Поэзия)
- Искусствоведение (эмпирическое) 60
- Истина 81, 82, 84, 230, 243, 329
- История 117, 138, 159
- древняя 128
- и мифология 151
- и природа 128, 135
- как универсум 127
- Историческое 260
- Католицизм 142, 144—146
- Колорит 245
- Комедия 400, 418—425, 439, 441, 442
- новая 430
- Комета 147, 208
- Комическое 273, 274
- Композиция 233
- Конечное
 - как символ или аллегория бесконечного 155 (см. также Бесконечное)
- Конкретное 184
- Конструирование 48, 50, 62, 100, 160, 190, 209, 288, 329, 333, 443
- определение 86
- научное 117, 118
- мифологии 117
- трагедии 406, 414
- как наука об искусстве 47
- как снятие противоположностей 54
- Красота 156, 225, 329, 331, 332, 417, 430
- определение 97, 273
- и добро 430
(см. также Абсолютное, Истина, Прекрасное, Универсум)
- Культ 137
- Лирика см. Поэзия лирическая
- Магия 152
- Магнетизм 193, 194, 215
- Манера 176, 178, 179
- Материя 209, 211
- сущность 210
- в искусстве 184 (см. также Свет)
- Мелодия 200, 202—204, 207, 208
- Мир
 - интеллектуальный 122, 136
 - современный (новый) 142, 146, 208
 - идей 137
 - как язык 186, 187
- Мистика (мистицизм) 136, 145, 150, 158
- и поэзия 158
- Мифология 100, 105, 110, 112, 114—116, 144, 149, 267
- Востока 122
- использование 146
- классификация 156
- поэта 147
- греческая 92, 117, 119, 127, 129, 130, 151, 152
- иудейская 125

- новая 148
- в комедии 423, 424
- и аллегория 123
- и бесконечность 113
- и символ 110
- и физика 148, 151, 152
- как материал искусства 105, 115
- как созерцание универсума 116
(см. также Бог, Конструирование, Поэзия, Символ, Христианство, Универсум)
- Множество 131, 197, 198
- Множественность 138, 197
- Модуляция 198, 199
- Мораль см. Нравственность
- Мрак 239
- Музыка 187, 190, 191, 200, 203, 204, 207, 208, 243, 275, 276, 298, 299
- определение 195
- сфер 206, 207
- и формы вещей 205
- как самоисчисление души 195 (см. также Архитектура, Гармония, Мелодия, Ритм)
- Мышление 185
- и бытие 220

- Наивное 162—175, 181
- Народ 140
- как целокупность 444
- Патурфилософия 149—151, 153
- Пагюрморт 247, 248
- Наука 117
- Необходимость 395—398, 399, 406, 407, 418—421 (см. также Природа)
- борьба свободы и необходимости 352, 409, 415
- Непостижимое 167
- Неразличимость 192—194, 224
- идеального и реального 80
- общего и особенного 110
- Несчастье 169, 404, 410
- Новелла 426, 427
- Нравственность 95, 119, 120, 145
- определение 96
- и грех 145

- Облечение
- бесконечного в конечное 163, 185, 192, 201, 202, 322, 323, 341, 345
- всеобщности в конкретное 75
- единства во множество 83, 198
- идеального (идеальности) в реальное (реальность) 77, 78, 213
- конечного в бесконечное 163
- многообразия в единство 203
- особенного (особенной формы) в общее 177
- тождества в различие (различимость) 211, 334
- различия в тождество 222
- Образ 106, 122
- истинность 230
- бесформенный 94
- богов 91, 92, 98
- искусства 90, 91
- универсума 105
- Образотворчество (божественное) 105
- Образцовое 159
- Общее 109, 110, 159, 177, 184, 209, 337
- Объект 174
- Ограничение 91, 92
- Организм 277, 285, 288
- сущность 219
(см. также Архитектура, Свет)
- Органическое (и неорганическое) 278, 279, 286
- Оригинальность 159
- как закон поэзии 148
- Опера 444
- Особенное 65, 92, 103, 107, 110, 159, 177, 184, 209
- Остроумие 179, 180
- Отрицание 222, 239

- Пейзаж 250, 251
- Первообразы 159 (см. также Форма первоначальная)

- Переселение народов 128
 Перспектива 227, 228, 237, 238
 — песня 443
 Планета 147, 208 (см. также
 Тело небесное)
 Пластика 274—276, 307—309,
 314, 321—332
 — абсолютный характер 333
 (см. также Скульптура)
 Политеизм 131, 132, 138, 156
 (см. также Христианство)
 Понятие 184
 — бесконечное 211
 Портрет 252, 253, 272
 Последовательность 222
 Потенция 64, 65, 81, 183, 275
 — иерархия 345
 — в искусстве 184, 190, 334,
 335
 Поэзия 338—340, 354, 443
 — определение (в узком
 смысле) 163
 — безграничность 338
 — виды 70, 343
 — смысл 341
 — универсальность 146
 — форма 341
 — античная и христианская
 50, 117, 154, 155
 — лирическая 347—353
 — новая 144, 145, 151
 — и искусство 163, 180, 181
 — и материал 149
 — и мифология 147, 149
 — и проза 343, 344
 — и философия 447, 450
 — и цель 346
 — как образное начало мате-
 рии (см. также Искусст-
 во, Мистика)

 Поэма
 — дидактическая 370—376, 450
 — эпическая 141—143 (см.
 также Эпос)
 — мирового духа 147
 Поэт
 — мир 147
 Предмет
 — как универсум 88 (см. так-
 же Вещь)

 Прекрасное 163, 181
 — чувство 332
 — и возвышенное 170—172
 — и полезное 288, 296
 — как закон божественных
 образов 98 (см. также Без-
 образное, Возвышенное,
 Красота)
 Природа 77, 78, 104, 154, 159,
 162, 178, 281, 293, 336, 337,
 451
 — порядки 153
 — возвышенная 167
 — как единство бесконечного
 и конечного 129, 130
 — как необходимость 129
 — и история 128, 135
 — и свобода 114, 117 (см. так-
 же Аллегория, Возвышен-
 ное, История)
 Причина 213, 214
 Провидение 129
 Продуцирование 337
 — божественное 162
 — и абсолютное 185
 Проза 344
 — определение 343
 Произведение
 — конструкция 123
 — органическое (природы) 83,
 185
 — искусства и природы 105
 — искусства как универсум
 307
 Пропорции 207, 281, 299—301,
 321
 Просвещение 143
 Простота 262, 323, 344, 430
 Протестантизм 142

 Разум 93
 Рассудок 93
 Растение 123, 288, 289, 292, 308
 Реальное 89, 124, 185, 224
 Религия 145
 — естественная 157
 — христианская 50
 — откровения 140, 157
 — и мифология 157 (см. так-
 же Искусство)
 Реформация 142

- Речь 343
 — ритмическая 201
 — как произведение искусства 185
 — как язык природы 185 (см. также Слово, Язык)
 Рисунок 227—233, 235, 236, 239, 240
 Ритм 197, 204, 205, 207, 208, 342—344, 345, 359
 — определение 196
 — архитектурный 295, 296
 — в живописи 225
 — как музыка в музыке 198—200
 Риторика 344
 Роман 381—390
 — как соединение эпоса и драмы 380
 Сатира 365, 373, 374
 Свет 78, 79, 239, 246, 249, 455
 — определение 211, 212
 — внутренний 145
 — и материя 211—220, 244, 245
 — и зной 212
 — и мрак 239
 — и организм 219, 220 (см. также Цвет)
 Светотепь 236—241, 244
 Свобода 404—406, 429
 — и необходимость 352, 396—398, 409, 415, 418—421 (см. также Природа)
 Сентиментальное 172, 174, 175
 Символ (символизм) 110, 116, 137—139, 143, 150, 155, 184, 272, 273
 — определение 106
 — субъективный 138
 — абсолютного 183
 — идей 130, 132
 — тела (человеческой фигуры) 230, 248, 249, 309—313
 — в живописи 259, 260, 263
 — в мифологии 149 (см. также Мифология)
 Симметрия 233, 292, 293
 Скульптура 190 (см. также Пластика)
 Слово (см. также Речь, Язык)
- Слух 194
 Смерть 139, 323
 Смысл поэтический 341
 Созерцание 220
 — интеллектуальное 48
 Спектакль 443
 Стиль 176—179, 417
 Стихотворение 343, 395
 Страдание 169, 415
 Страсть 347, 417
 Страх 419
 Субъект 174, 345, 418, 439
 Судьба 129, 352, 401, 403, 406, 419, 429, 439
 Сущность 75, 183, 206, 209
 Схема (схематизм) 107, 108, 123
 — определение 106
 — в живописи 272
 Сюжет 355
- Такт 197
 Тело 194, 214
 — небесное 205—208 (см. также Планета, Душа)
 Тожество 65, 154, 187, 197, 203, 239, 278, 287, 323
 Трагедия 96, 400—411, 415—417
 — новая 426, 427
 — характер 428—431
 — форма внешняя 410, 411
 Троиединство 132
- Универсум 51, 67, 75, 79, 87, 88, 127, 323, 334, 336, 450, 451
 — слышимый 208
 — и мифология 105, 112
 — как вечная красота 85, 86 (см. также Бог, Всё, Мифология, Образ, Предмет)
- Фантазия 95, 99, 103
 Фигура
 — геометрическая 223, 229
 — человеческая 230, 251, 309—314, 322
 Философия 62, 65, 82, 83
 — искусства 53, 55, 62, 63, 66, 67 (см. также Искусство, Поэзия)

- Форма 86—89, 100, 101, 121, 203, 205, 225, 228, 229, 271
 — истинность 318, 319
 — отрицание 97
 — абсолютная 97, 179—181
 — особенная 179—181
 — символическая 106
 — первоначальная (пра-форма) 190, 192
 — движения 207
 — и бесформенность 166, 167
 — и сущность 209
 — и материя 209
- Хаос 89, 94, 105, 187, 341
 — как непостижимое 167
 Характер 420, 422, 423
 Хор (в трагедии) 412—415
 Хорал 201
 Христианство 125, 126, 128, 129, 133, 136—139, 142, 144, 145
 — дух 134
 — принцип 134
 — и мифология 129, 135, 141, 150—152
 — и политеизм 131, 132
 — и чудо 141
 — как выражение всеобщего духа 124
- Цвет 135, 158, 214, 215, 225 (см. также Свет)
 Целое 88, 123, 147, 156, 203, 431
- и часть 356
 Цель 283
 Церковь 134, 135, 158
 — символизм 137, 139
 — как произведение искусства 158
 — как созерцание символики 158
- Человек 137, 161
 Число 88, 89, 235
 Чудесное 141, 360, 376, 377, 379, 380
 Чудо 141, 152, 360
- Элегия 364—367
 Электричество 136
 Эпос 96, 159, 351—360, 363, 364, 390—395, 398, 409, 426
 — и романтический 376—381
 — как тождество 393, 394 (см. Поэма эпическая)
- Язык 108, 184, 186, 189, 254, 337—339, 341, 344
 — значение 185
 — светил 153
 — поэтический 343
 — и языки 187, 188
 — как символ хаоса 187
 — как художественный инстинкт 189 (см. также Мифология, Речь, Слово)
 Язычество 130, 133, 136

ПЕРЕВОД ЛАТИНСКИХ И ДРЕВНЕГРЕЧЕСКИХ СЛОВ И ВЫРАЖЕНИЙ

Deus ex machina — бог из ма- шины	Nervus probandi — стержень до- казательства
Expediens — облегчающее сред- ство	Personificata — олицетворение
Implicite — в скрытом виде	Potentialiter — в возможности
In concreto — конкретно	θαυμαστόν — чудесное
Natura naturata — природа по- рождаемая	κατ' ἐξοχήν — по преимуществу
Natura rerum — природа вещей	μετάβασις εἰς ἄλλο γένος — пере- ход в другую область
	νοῦς — ум

ПЕРЕВОД ВАЖНЕЙШИХ ТЕРМИНОВ

Absolutes — абсолютное	Differenz — различие, различ- ность
Absolutheit — абсолютность	Diktion — дикция
Abstufung — градация	Ding an sich — вещь сама по себе
Affektion — аффицированное со- стояние	Ding für sich — вещь для себя
akzidentell — случайный	Dreieinigkeit — триединство
All — Все	Durchdringung — взаимопроникновение
allgemeines — всеобщий, общий	Einbildung (des Realen ins Ide- ale etc. — облучение (реаль- ного в идеальное и т. п.)
Allgemeinheit — всеобщность	Einbildungskraft — способность воображения
Allheit — всеполнота	Einfalt — простота
Anschauung — созерцание	Einheit — единство
An-sich — по-себе-бытие, по-се- бе-сущее	Element — стихия; элемент
bedingtes — обусловленное	Erhabenes — возвышенное
Begrenztheit — ограниченность	Erfahrung — опыт
Besonderes — особенное	Erkenntnis — познание
Besonderheit — особенность	Erklärung — дефиниция; объяс- нение
Bestimmung — определение	Erscheinung — явление
Bild — образ	erscheinen — являться, прояв- ляться, быть явленным
Bildung — образ, построение, образование; культура	
Cocxistenz — сосуществование	
darstellen — представлять, вы- являть, изображать	
Definition — дефиниция	

Existenz — существование
existieren — существовать
Flachheit — поверхностность
Fortschritt — поступательное движение
Gattung (und Geschlecht) — род
Gattung — жанр
Gegenstand — предмет
Gemüt — душа
Gesinnung — душевный строй
Gestalt — образ, фигура
Grundsatz — основоположение
Handlung — действие
Hineinbildung — во-обличение
Hingabe — самоотдача
ideal (ideell) — идеальный
idealisch — соотношенный с идеальным, идеальный
idealistisch — идеалистический
Imagination (göttliche) — импинация (божественная)
Indifferenz — неразличимость
Individuum — индивидуум
Individualität — индивидуальность
Intelligenz — интеллект
Ineinsbildung — воссоединение
Invention (Erfindung) — инвенция
Kausalität — причинность
Klang — звук
Kohäsion — сила сцепления, сцепление
konstruieren — конструировать
Konstruktion — конструирование, конструкция
Laut — звук
Lehnsatz — лемма
Menschwerdung (Gottes) — во-человечение (бога)
Natur — природа
Naturen — существа
Phantasie — фантазия
Prädestination — предопределение

Präformation — преформация
prästabilerte (Harmonie) — предустановленная (гармония)
Produkt — продукт
Produktion — продуцирование; продукция
produzieren — продуцировать
Raum — пространство
real (reell) — реальный
realistisch — реалистический
Schall — звучание
Sein — бытие
Sinnlichkeit — чувственность
Sittlichkeit — нравственность
Spekulativ — умозрительный
Stoff — материя, материал
Stufenfolge — иерархия
Subsumtion — подчинение
Sukzession — последовательность
Tätigkeit — деятельность
Täuschung — обман чувств
Totalität — целокупность
Typus — тип
universell — универсальный
Universum — универсум
Urbild — первообраз
urbildliche Welt und gegenbildliche (reflektierte) Welt — мир первообразов и мир отражений
Urform — пра-форма
Ursache — причина
Verfassung — конституция
Verhältnis — отношение, соотношение, ситуация
Vernunft — разум
Versmaß — метр
Verstand — рассудок
Wahrheit — истина
Wirklichkeit — действительность
Wesenheit — сущность
Willkür — произвол
Wirkung — воздействие
Zeit — время
Zeitalter — век, эпоха
Zeugung — порождение

СОДЕРЖАНИЕ

П. С. Попов. Состав и генезис «Философии искусства» Шеллинга	5
М. Ф. Овсянников. Эстетическая концепция Шеллинга и немецкий романтизм	19

ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА

Введение	47
I. Общая часть философии искусства	72
Раздел первый. Конструирование искусства вообще и в целом	—
Раздел второй. Конструирование материи искусства	87
Раздел третий. Конструирование особого, или формы искусства	150
Общие замечания о противоположностях, рассмотренных выше (в § 64—69)	180
II. Особенная часть философии искусства	192
Раздел четвертый. Конструирование форм искусства в противопоставлении реального и идеального ряда	—
Конструирование отдельных видов поэзии	345
Краткий разбор этих жанров в отдельности	366
О трагедии	401

Об Эсхиле, Софокле, Эврипиде	415
О сущности комедии	419
О новой драматической поэзии	426
О Данте в философском отношении	445
Примечания	459
Указатель имен	483
Предметный указатель	486
Перевод латинских и древнегреческих слов и выражений	493
Перевод важнейших терминов	—

Шеллинг, Фридрих

ФИЛОСОФИИ ИСКУССТВА. М., «Мысль», 1966
496 с. 1 л. порт.; 7 илл.

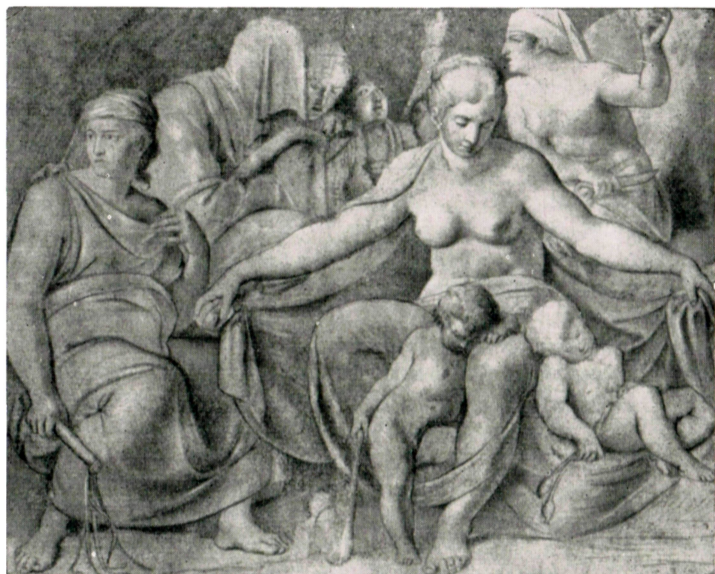
Редактор *С. С. Аверинцев*
Младший редактор *Т. В. Яглова*
Художественный редактор *Л. А. Кулагин*
Технический редактор *Н. И. Ногина*
Корректор *Л. М. Чигина*

Сдано в набор 6 января 1966 г. Подписано в печать 28 апреля 1966 г.
Формат бумаги 84×108¹/₃₂, № 1. Бумажных листов 7,75+0,25 вкл. Печ-
атных листов 26,04+0,84 вкл. Учетно-издательских листов 24,7+0,276
вкл. Тираж 22 000 экз. Цена 1 р. 80 к. Заказ № 8.

Гемплан 1966 г. № 61
Издательство «Мысль». Москва, В-71, Ленинский проспект, 15.
Московская типография № 20 Главполиграфпрома Комитета по печати
при Совете Министров СССР. Москва, 1-й Рижский пер., 2



Ф. О. Рыuge. Утро. 1808 г.



А. Я. Карстенис. Ночь и ее дети. 1795 г.



К. Д. Фридрих. Крест в горах. 1807 г.



К. Д. Фридрих. Горы в тумане



А. Я. Карстене. Юноша и старик.



Ф. О. Руйге. Нас трое. 1805 г.



К. Д. Фридрих. Восход луны на море

