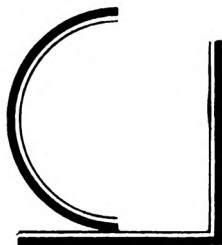




К.-В.-Ф. ЗОЛЬГЕР

---

ЭРВИН



ИСТОРИЯ  
ЭСТЕТИКИ  
В ПАМЯТНИКАХ  
И ДОКУМЕНТАХ



---

---

К.-В.-Ф. ЗОЛЬГЕР

---

---

ЭРВИН

---

ЧЕТЫРЕ  
ДИАЛОГА  
О ПРЕКРАСНОМ  
И ОБ ИСКУССТВЕ



МОСКВА  
«ИСКУССТВО»  
1978

---

---

**Редакционная  
коллегия:**

---

**Председатель**  
**М. Ф. ОВСЯННИКОВ**

**А. А. АНИКСТ**  
**В. Ф. АСМУС**  
**К. М. ДОЛГОВ**  
**А. Я. ЗИСЬ**  
**М. А. ЛИФШИЦ**  
**А. Ф. ЛОСЕВ**  
**В. П. ШЕСТАКОВ**

---

---

**Перевод с немецкого**  
**Н. М. БЕРНОВСКОЙ**

**Вступительная статья**  
**В. П. ШЕСТАКОВА**

**Комментарий**  
**АЛ. В. МИХАЙЛОВА**

# ОГЛАВЛЕНИЕ

*Вяч. Шестаков*  
ФИЛОСОФИЯ  
ИРОНИЧЕСКОЙ ДИАЛЕКТИКИ  
7

ЭРВИН  
ЧЕТЫРЕ ДИАЛОГА О ПРЕКРАСНОМ  
И ОБ ИСКУССТВЕ

29

[ВСТУПЛЕНИЕ]

30

ДИАЛОГ ПЕРВЫЙ

34

ДИАЛОГ ВТОРОЙ

108

ДИАЛОГ ТРЕТИЙ

201

ДИАЛОГ ЧЕТВЕРТЫЙ

286

КОММЕНТАРИИ

388

Именной указатель

425

Предметный указатель

427

---

## ФИЛОСОФИЯ ИРОНИЧЕСКОЙ ДИАЛЕКТИКИ

---

Зольгер не относится к числу мыслителей, которые еще при жизни получили широкое признание. Из современников никто, за исключением Гегеля, не понял диалектического характера его философии. Даже близкие друзья Зольгера находили его философское и эстетическое учение малопонятным и слишком сложным.

Оценка Зольгера не изменилась существенным образом и после его смерти. В традиционных обзорах немецкой эстетики Зольгеру отводится, как правило, второстепенное место. Обычно он рассматривается как мыслитель, примыкавший к романтической эстетике, но не создавший ничего принципиально нового. Так, Макс Шаслер в своей «Критической истории эстетики» называет эстетику Зольгера «наполовину фантастической, наполовину парадоксальной». По его мнению, Зольгер полностью оставался на позициях негативной диалектики и поэтому не только не приближался, но даже и противостоял Гегелю<sup>1</sup>

Настоящий интерес к философии и эстетике Зольгера возникает только в начале XX столетия. Именно в это время появляется целый ряд работ, в которых исследуется вопрос о месте Зольгера в истории эстетической мысли, о его отношении к Гегелю и романтикам, о характере зольгеровской диалектики<sup>2</sup> Однако большинство этих проблем не решены и до настоящего времени, и, хотя Зольгер занял прочное место в истории немецкой классической эстетики, вопрос о характере его философствования во многом все еще остается дискуссионным.

<sup>1</sup> См.: *Schasler M.* Kritische Geschichte der Aesthetik. Berlin, 1872, S. 907, 908.

<sup>2</sup> *Hartmann N.* Kunst und Religion bei Wackenroder, Tieck und Solger. Erlangen, 1916; *Eckermann K.* Solger als Philosoph. Köln, 1923; *Heller J. E.* Solgers Philosophie der Ironischen Dialektik. Berlin, 1928; *Linden W.* Solger and Hegel. 1938; *Boucher M. K. W. F.* Solger. Esthétique et philosophie de la présence. Paris, 1934.

В современных западных исследованиях по истории эстетики открыто проявляется стремление истолковать Зольгера как религиозного мыслителя. Так, К. Гилберт и Г. Кун в своей «Истории эстетики» совершенно произвольно утверждают, что на протяжении всей своей жизни Зольгер оставался дуалистом, подобно истинно христианским умам своего времени<sup>1</sup>. Совершенно очевидно, что такой подход имеет целью затушевать диалектический характер эстетики Зольгера и возродить традиционные — религиозные и позитивистские — способы ее истолкования.

В противоположность этому марксистская эстетика должна исходить из той традиции в понимании Зольгера, которая связана с именами Гегеля и Маркса.

Известно, что Гегель был хорошо знаком с Зольгером и его сочинениями. Некоторое время оба преподавали философию в Берлинском университете. Гегель высоко ценил Зольгера как диалектика, неоднократно ссылаясь на него в своих работах, в частности в «Эстетике» и «Философии права». Гегель написал довольно развернутую положительную рецензию на изданные в 1826 году Л. Тиком и Ф. Раумером «Посмертные сочинения и переписку Зольгера». Обычно скупой на положительные характеристики, Гегель высоко отзывался о диалектике Зольгера и находил в некоторых ее моментах нечто общее со своим принципом «отрицания отрицания».

Что же касается Маркса, то хорошо известно, что сочинение Зольгера «Эрвин» было одной из первых работ по эстетике, с которыми он познакомился, будучи студентом юридического факультета в Берлине. В письме к отцу от 10 ноября 1837 года, отчитываясь о своих литературных и философских занятиях, молодой Маркс перечисляет книги, которые он прочел в этом году. Среди них наряду с «Историей искусства древности» Винкельмана и «Лаокооном» Лессинга он называет трактат Зольгера «Эрвин». Выписки, которые делал Маркс, читая эти книги, не сохранились, и тем не менее можно полагать, что выбор книги Зольгера не был для него случаен. Именно в это время в философском развитии Маркса происходит перелом, связанный с отказом от идеализма фихтеанского толка. Летом 1837 года Маркс пишет отцу: «От идеализма, — который я, к слову сказать, сравнивал с кантовским и фихтевским идеализмом, питая его из этого источника, — я перешел к тому, чтобы искать идею в самой действительности. Если прежде боги жили над землей, то теперь они стали центром ее»<sup>2</sup>.

Комментируя это высказывание молодого Маркса, М. А. Лифшиц пишет в своей работе об эстетических взглядах Маркса следующее:

<sup>1</sup> См.: Гилберт К., Кун Г. История эстетики. М., 1960, с. 478.

<sup>2</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Из ранних произведений. М., 1956, с. 12.

«Летом 1837 года в душе мечтателя происходит внутренний раскол. Его не удовлетворяет больше абстрактное возвышение субъекта над объективным миром. Переходной ступенью от абстрактной субъективности к Гегелю явилась попытка соединить сущее и должное, прозу и поэзию в духе молодого Шеллинга»<sup>1</sup>.

Весьма возможно, что не только Шеллинг, но и Зольгер своей системой объективно-идеалистической философии способствовал отходу молодого Маркса от субъективного идеализма. Во всяком случае, «Эрвин» Зольгера сыграл известную роль в формировании эстетических взглядов Маркса. Уже один этот факт делает для нас изучение личности и учения Зольгера чрезвычайно интересным и важным.

Нельзя сказать, что биография Зольгера насыщена яркими событиями; скорее, это жизнь типичного немецкого чиновника и ученого.

Карл Вильгельм Фердинанд Зольгер родился в городе Шведте, в семье директора маркграфской палаты. Его отец, добросовестный и исполнительный чиновник, имел склонность к древним языкам — качество, которое унаследовал впоследствии его сын.

После окончания школы и гимназии Зольгер поступает в Галлеский университет с намерением изучать право. Однако с гораздо большей охотой он занимается древней классической литературой, изучает английский, итальянский и испанский языки. Из античных авторов Зольгера больше всего привлекают Платон и Софокл. Трагедии последнего он переводит и комментирует. В зимний семестр 1801 года Зольгер едет в Иену специально для того, чтобы прослушать там курс лекций Шеллинга.

В 1803 году, после окончания университета, Зольгер получает должность в палате по делам войн и владений в Берлине. Однако он не оставляет своих занятий философией и литературой. В 1804 году он публикует свой перевод трагедии Софокла «Царь Эдип», который считается одним из лучших немецких переводов греческого трагика. Однако чиновник и философ плохо совмещались в одном лице, и, чтобы полностью посвятить себя философским и литературным занятиям, Зольгер бросает службу. В 1808 году, получив степень доктора философии, он едет во Франкфурт-на-Одере, где становится экстраординарным профессором Франкфуртского университета. Во Франкфурте ему предлагают пост бургомистра, но Зольгер решительно отказывается от заманчивого предложения. В 1811 году Франкфуртский университет закрывают, и тогда Зольгер переводится во вновь осно-

<sup>1</sup> *Лифшиц М. А.* Карл Маркс. Искусство и общественный идеал. М., 1972, с. 72.



ванный Берлинский университет, где и преподает до конца своей жизни.

В Берлинском университете наряду с чтением лекций Зольгер начинает работать над своим главным теоретическим сочинением — трактатом «Эрвин. Четыре диалога о прекрасном и об искусстве». Первое упоминание о замысле этого сочинения и довольно подробный план его содержатся в письме Зольгера Ф. Раумеру от 26 октября 1812 года<sup>1</sup>. Над осуществлением этого замысла Зольгер работал несколько лет. «Эрвин» был опубликован только в 1815 году. Через два года появляется еще одно сочинение Зольгера — трактат «Философские беседы», написанный, так же как и «Эрвин», в форме диалога.

В Берлине Зольгер поддерживал связи с писателем-романтиком Людвигом Тиком. Обширная переписка с Тиком отражает зрелость мышления ученого, его обширные знания мировой литературы и философии. Вместе с тем чувство дружбы не помешало Зольгеру критически относиться к творчеству Тика, а также и других писателей-романтиков, в частности Фр. Шлегеля и Клейста.

Зольгер высоко ценил Гегеля, отмечая диалектическую сторону его философии. В 1818 году Зольгер писал Тику: «Я чрезвычайно уважаю Гегеля, и во многих отношениях наши взгляды поразительно совпадают. В диалектике мы оба независимо друг от друга пошли одним и тем же путем, по крайней мере взяли за дело совершенно с одной и той же и притом новой стороны. Будет ли он также согласен со мною во многих других особенностях моих взглядов, я не знаю. Я хотел бы, чтобы мышление опять совершенно слилось с жизнью»<sup>2</sup>.

Зольгер прожил короткую жизнь. Он умер в возрасте тридцати девяти лет, в расцвете творческих сил, оставив незавершенными многие свои литературные планы. Изданные в 1826 году «Посмертные сочинения и переписка Зольгера» свидетельствуют о его чрезвычайно широких философских и научных интересах. Кроме того, после смерти Зольгера были изданы его «Лекции по эстетике», которые, как и «Философия искусства» Шеллинга и «Лекции по эстетике» Гегеля, представляют собой публикацию лекционного курса, записанного и обработанного его учениками. Все эти произведения позволяют нам судить о характере философского развития Зольгера.

Зольгер прошел довольно сложный путь от юношеского увлечения философией Фихте до резкой критики субъективного идеализма и обоснования собственной объективно-идеалистической системы философии,

<sup>1</sup> См.: История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли в 5-ти т., т. 3. М., 1967, с. 343—345.

<sup>2</sup> Цит. по кн.: Фишер К. Гегель, его жизнь, сочинения и учение. Полутом 1. М.—Л., 1933, с. 107.

развитой в его «Философских беседах». Будучи объективным идеалистом, Зольгер рассматривал действительность как развитие объективной идеи, причем единство действительности и идеи мыслилось им диалектически, как единство противоположностей. Диалектика пронизывает не только развитие идеи, но и мышления, которое опять-таки подчиняется закону единства противоположностей. Поэтому диалектика оказывается у Зольгера не только онтологией, но и гносеологией. «Орган философии,— писал Зольгер,— это мышление; оно состоит в том, что сущность и внутреннее единство нашего познания суть деятельность, деятельность перехода от одного к другому, и, следовательно, включает в себе противоположность; мышление — это познание противоположностей в их отношении друг к другу и их снятие в первоначальном единстве, где они одновременно становятся противоположностями его мышления себе самому»<sup>1</sup>

Характеризуя это определение философского познания, Гегель называет его «великим и верным», поскольку в нем показывается разложение познания на внутренние противоположности, переход одной в другую и снятие их в познании. Однако в качестве недостатка Гегель отмечает, что Зольгер не смог понять внутреннюю необходимость, движущую познанием.

В философских работах Зольгера много места занимает критика ложных, иллюзорных форм сознания. Зольгер беспощадно разоблачал лживость и пустоту казенно-патриотических идеалов, односторонность и субъективность обыденного сознания, претенциозность и абстрактность догматической учености. Эту особенность философского мышления Зольгера опять-таки отметил Гегель, который писал: «Зольгер хорошо знаком с суррогатами философии, с ложными путями ее, с попытками искать удовлетворения, экономя усилия мысли. Он раскрывает эти заблуждения во всех многоликих формах... Зольгер рисует выхваченные из жизни картины *фантазирующей игры* вокруг да около глубин человеческого духа, а в другом месте изображает прочие виды шарлатанства»<sup>2</sup>

Дух критицизма был органически присущ Зольгеру и проявлялся не только в анализе догматических и окостеневших форм познания, но и в отношении к окружающей его социальной действительности. Зольгер никогда не занимался политикой, но в его письмах и заметках мы находим ядовитые заметки об убожестве немецкой действительности, о филистерском духе университетского преподавания, о ханжестве официальной морали. Вот один из образцов такого рода социальной сатиры — письмо, в котором Зольгер описывает духовную атмосферу,

<sup>1</sup> Solgers nachgelassene Schriften und Briefwechsel. Bd 2. Leipzig, 1826, S. 92.

<sup>2</sup> Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика в 4-х т., т. 4. М., 1973, с. 480—481.

царившую в его время в Берлине: «Я живу в этом большом городе почти как на пустынном острове. Даже те, кем движет ограниченный частный интерес, в ничтожном меньшинстве; все прочие, если речь идет о хлебе насущном (или устрицах), — большое стоячее болото. Так все выглядит в наше «великое» время»<sup>1</sup>.

С горечью и насмешкой Зольгер пишет не только о своей «великой» эпохе, но и о современной ему науке, в том числе и о философах-романтиках. Он называет их «нашими юными великими мыслителями», «учеными филистерами», «нашими мифологами», а их философию — «философией видимости», «театральными облаками».

Таковы в общих чертах особенности мировоззрения и философского мышления Зольгера. Все они содержатся и в главном эстетическом сочинении Зольгера.

«Эрвин» был задуман как попытка применить диалектику к изучению проблем эстетики. Зольгер сознательно стремился построить свою эстетику на основе диалектики. В одном из писем к Людвигу Тику, излагая замысел «Эрвина», Зольгер писал, что в нем он разрабатывает эстетическую теорию «не посредством математического метода, не посредством рапсодий, дедукций или конструкций, а посредством совершенной, исходящей из образов самой жизни диалектики»<sup>2</sup>.

Как и многие другие работы Зольгера, это сочинение написано в форме философских бесед, диалогов. Сам Зольгер полагал, что именно дискуссия, или беседа, является наиболее адекватной формой развития философии. «Самая прекрасная философия, самая реальная и непосредственная, — писал он, — возникает в общении. Она идет от сердца к сердцу. И если, как многие говорят, философия должна стать живой жизнью, то философия в общении уже и есть жизнь». «Самая прекрасная форма философского исследования, — пишет Зольгер в другом месте «Эрвина», — это, без всякого сомнения, дискуссия».

Обращаясь к диалогу, Зольгер отдавал известную дань романтической философии, которая, как известно, стремилась придать философии форму непосредственного общения. Вместе с тем в этом проявилось и стремление Зольгера сблизить философию с жизнью, спасти ее от абстрактного и спекулятивного теоретизирования.

Действительно, «Эрвин» отличается от обычных немецких трактатов по эстетике. Читатель, который берет на себя труд познакомиться с этим сочинением, оказывается втянутым в философскую дискуссию о природе красоты и в известном смысле становится ее участником.

<sup>1</sup> Solgers nachgelassene Schriften und Briefwechsel. Bd 2, S. 607.

<sup>2</sup> Solgers nachgelassene Schriften und Briefwechsel. Bd 1. Leipzig, 1826, S. 401.

Благодаря форме философского диалога изложение эстетической теории приобретает у Зольгера напряженный, драматический характер. Именно поэтому «Эрвина» можно назвать философской драмой, драмой идей. Как театральная драма, «Эрвин» состоит из своеобразного пролога (вступления), в котором мы знакомимся с действующими лицами, и четырех действий (диалогов). Начинается действие с чисто пасторальной сцены: трое юношей — Эрвин, Ансельм и Бернгард, — разгоряченные вином, украшенные венками, затевают спор о природе и сущности красоты. За разрешением спорных вопросов они обращаются к Адельберту, который выражает в этой философской драме точку зрения автора. Беседа происходит на фоне деревенского пейзажа в совершенно, казалось бы, идиллической обстановке.

Но постепенно действие драматизируется, пасторальные аксессуара исчезают. Меняется и эмоциональный тон действия. Вначале каждый из спорящих безусловно уверен в своей правоте и непреклонно отстаивает свое понимание прекрасного. Но постепенно все они сталкиваются с целым рядом трудностей, которые начинают казаться им непреодолимыми. Один за другим они признают односторонность или противоречивость выдвигаемых ими определений прекрасного. Наконец друзья чувствуют, что в своем философском споре они зашли в тупик. Оптимизм, с которым они начали спор, сменяется сомнениями, уверенность — скептицизмом, энтузиазм — разочарованием. Так, «состоянием отчаяния», кончается первый диалог, первый акт этой философской драмы.

Впрочем, второе ее действие также не приносит видимого облегчения участникам диалога. Более того, сомнения их усиливаются еще больше. Только они пришли к выводу, что красота носит божественный, идеальный характер, как тут же выясняется, что поскольку в искусстве красота существует только в явлении, то, переходя в явление, идея красоты преломляется в земном и конечном и тем самым «уничтожается всякий ее надежный характер, а следовательно, и она сама».

Но, как и во всякой драме, дело в конце концов приходит к развязке. В последних двух диалогах Зольгер дает свое позитивное определение прекрасного, возвышенного, комического, трагического, иронии, обосновывает свою систему классификации искусств, дает характеристику древнего и нового искусства. Так, пройдя через все муки сомнений, раздумий, неуверенности, участники этого философского спора приходят к построенному на принципах диалектики пониманию сущности красоты и природы художественной деятельности. Такова в общих чертах структура и форма «Эрвина».

Обратимся теперь к анализу содержащихся в нем идей.

Зольгер начинает свой первый диалог с попыток определения

прекрасного. Одно за другим он разбирает и отвергает определения красоты, которые содержатся в эстетике Бёрка, Баумгартена, Канта. Особенно остро он полемизирует с Фихте, который, рассматривая прекрасное только как подготовительную школу нравственности, лишает его всякой самоценности. Прекрасное с этой точки зрения оказывается чем-то второстепенным, лишенным необходимости. Для философского мышления, например, красота, оказывается, совершенно не нужна, так как оно уже оставило позади себя эту подготовительную ступеньку к нравственности.

По определению Зольгера, прекрасное не есть только нечто чувственное, точно так же как оно не может быть и изображением идеи. Прекрасное — это прежде всего «полное взаимопроникновение понятия и явления». Вне явления прекрасное не может существовать, иначе оно оказывается чем-то абстрактным и односторонним. ...Прекрасное, — говорит Зольгер, — целиком заключено в явлении, причем это явление истинно и исполнено божественной сущности, или идеи. Следовательно, прекрасное не может быть познано ни в чем другом, кроме как в явлении предмета, в котором оно и должно исчерпать себя... Явление становится прекрасным не благодаря той идее, которая парит над ним, а благодаря тому, что дано непосредственно в нем самом. Но любое явление всегда есть отдельное и особенное; это в полной мере относится и к прекрасному явлению. Прекрасному чуждо все, что связано с общим, расплывчатым понятием... Прекрасное обладает всей силой особенного, конкретного, действительного».

Таким образом, Зольгер понимает прекрасное как диалектическое взаимоотношение идеи и явления, как их взаимный переход и растворение одного в другом. Это понятие, как мы можем убедиться, довольно близко гегелевскому понятию идеала как единства, совпадения идеи и действительности. Впрочем, это только первый шаг на пути раскрытия диалектики прекрасного в эстетике Зольгера.

Зольгер анализирует все аспекты прекрасного с точки зрения диалектического отношения идеи и действительности. В прекрасном это отношение выступает как абсолютное единство, но это единство может быть рассмотрено с позитивной или негативной стороны, то есть когда действительность выступает как осуществление идеи или же, напротив, как ее разложение, растворение в действительности. Наряду с этим отношение идеи к действительности можно рассматривать как с динамической, так и со статической точки зрения. С точки зрения динамической мы видим действие, становление идеи, с точки зрения статической — ее бытие, ее осуществление в действительности. Из этого различия вытекает различие прекрасного и возвышенного. Возвышенное в эстетике Зольгера — это такое явление, в котором мы видим *действие* идеи, ее динамический *переход* в действительность.

Прекрасное же — это само *бытие*, осуществление идеи в действительности. Это различие объясняет, почему в прекрасном обычно видят состояние равновесия и покоя, тогда как возвышенное трактуется как некоторый перевес или господство какой-либо силы.

Но, различая таким образом прекрасное и возвышенное, Зольгер говорит, что это отношение относительно, за ним скрывается органическое единство и переход одного в другое. Поэтому он возражает против тех «односторонних представлений, согласно которым и то и другое имеет разное происхождение, отрывается друг от друга и рассматривается по отдельности... Возвышенное и прекрасное, несмотря на кажущееся разделение, в действительности стремятся к внутренней связи».

Другая пара полярных категорий возникает тогда, когда мы рассматриваем отношение идеи и действительности с точки зрения позитивной и негативной диалектики. В этом случае перед нами раскрывается единство и противоположность таких категорий, как трагическое и комическое. Трагическое возникает тогда, когда земное и конечное уничтожаются в божественном, действительность растворяется в идее. Это порождает чувство скорби, сознание неизбежной гибели всего земного. Но гибель действительности означает торжество идеи, ее возрождение и обновление, и поэтому трагическое чувство скорби всегда соединяется с чувством блаженства.

«В то время как смертное перестает существовать, высшая форма полного объединения просто возникает вместо него, но как раз вследствие и благодаря его гибели она только и может осуществиться во всей полноте и ясности. Именно в этот момент смертное сливается с божественным целиком и образует единство. И при виде этого нашу душу охватывает безграничное чувство блаженства, смешанное с печалью, и это состояние далеко превосходит предел обычных человеческих ощущений».

С другой стороны, мы можем рассматривать действительность как гибель идеи и воплощение в земном, конечном божественного начала. Такое соотношение идеи и действительности лежит в основе комического.

Комическое в понимании Зольгера — это не случайное и не одностороннее отношение к действительности. Оно не есть, как полагают некоторые философы, сознание ущербности и несовершенства мира. ...Пожалуйста, не думай, что здесь имеется в виду злобный смех безобразного уроды, который радуется тому, что человеку духовно одаренному тоже не чужды человеческие слабости, дурные склонности и прочие несовершенства <...> мы смеемся добродушно и благожелательно над всем земным и над собой, выбирая поводом отдельные комичные моменты бытия...

Так же как и прекрасное и возвышенное, трагическое и комическое переходят друг в друга. Об этой диалектике трагического и комического Зольгер выразительно говорит в рецензии на лекции Фр. Шлегеля: «Комическое возникает из совершенно того же источника, что и трагическое. Оно показывает нам лучшее, можно сказать, божественное в человеческой природе всецело растворившимся в этой жизни, исполненной раздробленности, противоречий, ничтожества, и потому именно оно дает нам отдых. Вот почему самое высокое и святое в том обличье, которое оно принимает у человека, может и должно стать также предметом комедии»<sup>1</sup>

Таким образом, эстетика Зольгера строится на диалектическом взаимоотношении четырех основных категорий: прекрасного, возвышенного, трагического и комического. Все эти категории являются модификациями прекрасного как такового, понимаемого в широком смысле слова. Это означает, что прекрасное не существует в неизменном виде, оно все время пребывает в состоянии развития, раскола и даже противоречия с самим собой. Оно представляется то смешным, то печальным и трагическим, то возвышенным и подавляющим. «Так,— заключает Зольгер,— прекрасное вступает в полное противоречие с самим собой, всегда является прямой противоположностью себя самого».

Исследуя диалектику прекрасного, Зольгер переходит к вопросу о природе и сущности искусства. Искусство в его трактовке не является чем-то застывшим и неизменным. Напротив, это живая, импульсивная деятельность, происходящая как бы из единого источника. Эта деятельность — фантазия. Именно фантазия, по мнению Зольгера, составляет содержание и сущность всякой художественной деятельности. Без нее не может существовать ни искусство, ни само прекрасное. «Эта жизнь, это движение божественного дыхания в освященном мире есть само произведение искусства, само присутствие прекрасного».

Но фантазия, в понимании Зольгера, — это не иррациональная сила, не слепая интуиция, как ее понимали романтики. Фантазия связана с деятельностью идеи. Это есть «внутреннее действие идеи в духе художника». В искусстве эта деятельность имеет два противоположных направления: одно — в сторону чувственного, другое — в сторону духовного, идеального. В соответствии с этим прекрасное в искусстве выступает в двух различных формах — символа и аллегории.

Понятие символа Зольгер истолковывает в двояком смысле. В широком смысле слова символ есть существование самой идеи. Он есть действительно то, что он значит. Он есть идея в ее непосредственной действительности. В этом смысле слова всякое искусство символично.

<sup>1</sup> Solgers nachgelassene Schriften und Briefwechsel. Bd 2, S. 516.

Но, кроме того, символ можно рассматривать и в более узком смысле. Поскольку он есть осуществление идеи, постольку это осуществление можно рассматривать с двух точек зрения: со стороны идеи и со стороны действительности. В первом случае символ будет выступать как *идея* в действительности, во втором — как *действительность* идеи. Эти два аспекта искусства Зольгер и различает как символ в узком смысле слова и как аллегорию. Прекрасное выступает в виде символа, когда образующая его идея рассматривается в форме объекта. Рассматриваемое как процесс деятельности прекрасное выступает в форме аллегории. Аллегория и символ отличны друг от друга. Аллегория изображает «единичное, страстно стремящееся к божественному». Символ, напротив, есть абсолютное совпадение идеи и действительности, в нем идея и явление «объединяются, так сказать, на равных правах». В символе идея целиком переходит во внешнее, тогда как в аллегории уничтожается единство внутреннего и внешнего, так что внутреннее превращается в нечто действительное. Символ и аллегорию можно различать также и в том отношении, что «символ целиком переходит в материю, тогда как в аллегории, наоборот, материя — в действительность».

Это различие символа и аллегории Зольгер широко использует в своей эстетике. Он применяет его прежде всего для характеристики исторического развития искусства. Искусство античной Греции, например, символично. Греческие боги, которые являлись предметом этого искусства, не аллегория, они законченные и совершенные сущности. Напротив, христианское искусство аллегорично. Если античное искусство исходит из природы, то христианское искусство — из характеров и индивидуальностей. Именно поэтому оно характерично. Здесь свобода воплощается не в форме всеобщего и вечного, а в единичных существах, характерах.

Современное искусство также более аллегорично, чем символично. «Идея как нечто внутреннее не может здесь полностью перейти во внешний мир; она всегда остается аллегорической». Особенно остро аллегорический характер современного искусства проявляется в музыке, которая в отличие от античной выражает мир субъективных, внутренних переживаний, «завораживает и затягивает в безмолвную глубину ощущения вечности». «Музыка древних, — говорит Зольгер, — не могла так погружать человека в глубочайшее, чистое созерцание идеи и в нем растворять весь внешний мир, как новейшая». Но не только музыка, но и все другие виды искусства нового времени тяготеют к аллегории. Даже в эпосе современное искусство не может оставаться символическим, так как оно стремится к выражению внутреннего.

Учение о символе и аллегории играет большую роль в эстетике Зольгера. Оно используется им при характеристике природы искусства



вообще, при оценке выразительных возможностей древнего и нового искусства и различении отдельных видов искусства. Очевидно, что оно оказало большое влияние на формирование ряда эстетических теорий в немецкой классической эстетике.

Учение Зольгера о символе и аллегории можно сопоставить с учением Шеллинга о схеме, символе и аллегории или же с учением Гегеля о трех исторических формах развития искусства: символической, классической и романтической.

Известно, что в своей «Философии искусства» Шеллинг выдвинул различение схемы, символа и аллегории. Раскрывая принципы этого различения, Шеллинг писал: «Тот способ изображения, в котором общее означает особенное или особенное созерцается через общее, есть *схематизм*. Тот же способ изображения, в котором особенное обозначает общее или общее изображается 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*»<sup>1</sup>.

Поясняя эти определения, Шеллинг говорил, что схема лучше всего проявляется в деятельности ремесленника. Символический характер носит мифология вообще и греческая в особенности. Ее ни в коем случае нельзя отождествлять с аллегорией. «Мифология кончается там, где начинается аллегория»<sup>2</sup>. Сказание об Амуре и Психее аллегорично, но это уже конец греческого мифа. Символизму античного искусства противостоит поэзия нового времени — Данте, Ариосто, Тассо.

Понятие символического Шеллинг поясняет следующими примерами: природа, создавая тела, схематизирует, в органическом мире она символична. Мышление схематично, всякий поступок аллегоричен, искусство символично. Арифметика аллегорична, ибо она обозначает общее при помощи особенного, геометрия схематична, философия символична. В области искусства музыка аллегорична, живопись схематична, пластика символична. В поэзии лирика аллегорична, эпос «тяготеет к схематизированию», драма символична.

Сравнивая учения Зольгера и Шеллинга, мы обнаруживаем между ними много общего. Прежде всего, почти полностью совпадает у них понимание символа. И у того и у другого символ — абсолютное единство особенного и всеобщего, у обоих истинный мир символического — это античное искусство и мифология. Что же касается аллегории, то здесь общее у Шеллинга и Зольгера заключается только в том, что она характеризует у них искусство нового времени. Но у Зольгера

<sup>1</sup> Шеллинг Ф. Философия искусства. М., 1966, с. 106.

<sup>2</sup> Там же, с. 109.

понятие аллегории имеет более широкий смысл, чем у Шеллинга, ее отличает момент действия и присутствия идеи.

Много общего зольгеровское учение о символе и аллегории имеет и с учением Гегеля о символической, классической и романтической формах искусства.

В символической форме искусства, по мысли Гегеля, идея остается неопределенной. Она не выражается как таковая, а присутствует лишь как явление. Эта «первая форма искусства есть поэтому скорее только искание оформления, чем способность изображения». Здесь на первом плане «абстрактная», аллегорическая определенность идеи: в образе льва изображается идея силы. Напротив, в классическом искусстве идея полностью переходит в явление. Поэтому в эту эпоху наиболее адекватным видом искусства является скульптура. В классической форме искусства — полное взаимопроникновение идеи и реальности, здесь тело изображается абсолютно духовно, а дух дан предельно телесно. В противоположность этому в романтической форме искусства чувственный материал как бы отделяется от духовного и предметом изображения становится внутренняя субъективность и духовность.

Сравнивая это учение Гегеля с концепцией Зольгера, мы можем отметить, что «символ» Зольгера во многом совпадает с «классической формой» Гегеля, а «аллегория» — с его «романтической формой». Аналогия здесь почти полная: символический мир греческого искусства у Зольгера совпадает с классическим искусством Гегеля, так как и у того и у другого эта эпоха в развитии искусства характеризуется тождеством внутреннего и внешнего, особенного и всеобщего. Точно так же и аллегория Зольгера по своему значению и историческому контексту почти полностью соответствует романтической форме искусства Гегеля.

Эта близость учения Зольгера о символе с концепциями Шеллинга и Гегеля, очевидно, не была случайной. Она свидетельствует об общности эстетики Зольгера с эстетическими теориями этих крупнейших представителей немецкой классической эстетики. Возможно, что Зольгер мог оказать и непосредственное влияние на Гегеля. Некоторые исследователи полагают, что Гегель свое учение о символической форме искусства развил под влиянием учения о символе и аллегории Зольгера<sup>1</sup>.

С учением о символе и аллегории связана и выдвигаемая Зольгером система классификации искусств. Зольгер различает два основных типа, на которые делятся все искусства: словесные, вербальные, и телесные, пластические. К первому типу относятся те виды искусств

<sup>1</sup> *Zimmerman R. Aesthetik. Bd 1. Wien, 1858, S. 698.*

ва, для которых средством выражения является язык. Это прежде всего эпическая и лирическая поэзия, которые отличаются друг от друга в том отношении, что «в эпической поэзии действие претворяется в материи искусства», тогда как лирическая поэзия, наоборот, «любую материю вовлекает в свое действие и представляет ее в свете своих внутренних отношений». Но при всем различии лирическая и эпическая поэзия приходят к некоторому синтезу, и этот синтез осуществляется в драматической поэзии. Драма представляет собой соединение эпического и лирического искусства, и из нее, как из единого корня, вырастает два типа драматического искусства — трагедия и комедия. Эти две формы искусства внутренне между собой связаны: «Внутренний смысл их один и тот же, и очень далеки от истины те, кто утверждает, что одно из них идеализирует, другое же представляет прямую противоположность идеала; оба этих искусства существуют для того, чтобы выразить истинный смысл действительной жизни». Эта связь трагедии и комедии наглядным образом представлена у Шекспира и в современном драматическом искусстве.

В отличие от словесных искусств телесные искусства пользуются не языком, а пластическими средствами выражения — объемом, цветом и т. д. К этому типу искусств относятся скульптура и живопись, которые опять-таки отличаются друг от друга: «В скульптуре тело воспроизводится как масса, вся сущность сама по себе и вся душа сконцентрировались в материи, тогда как в живописи вся материя растворилась, превратилась в видимость...

Это деление телесных искусств на живопись и скульптуру аналогично делению словесного искусства на лирическую и эпическую поэзию. Если между лирической и эпической поэзией стоит драма, то между живописью и скульптурой стоит третий вид искусства — архитектура.

Наконец, между пластическими и словесными искусствами стоит еще один вид искусства — музыка.

Таким образом, Зольгер включает в свою систему пять видов искусств: поэзию, живопись, скульптуру, архитектуру и музыку. Все остальные примыкают к одному из этих видов, являясь их подразделениями или частными подвидами.

Все эти виды искусства можно охарактеризовать с точки зрения деления на символ и аллегория. Так, эпическая поэзия символична, тогда как лирическая — аллегорична. Из пластических искусств скульптура символична, живопись же аллегорична.

Рассматривая искусство, Зольгер стремится в любой из его форм найти противоречие и из этого противоречия вывести новые опосредования и скрывающиеся за ними новые противоречия. Диалог в «Эрвине» построен на этом типе развития мысли. Прекрасное в искусстве,

как мы видели, разделяется на две формы: аллегорию и символ. Вслед за этим Зольгер находит два противоположных направления в деятельности художественной фантазии: с одной стороны, фантазия может быть направлена на восприятие уже существующих в действительности чувственных вещей, с другой — на создание нового, для чего одной чувственности уже недостаточно, но нужна и деятельность рассудка. Первое направление Зольгер называет «чувственностью фантазии», второе — «фантазией фантазии» или «рассудком фантазии». И здесь вновь появляется пара полярных категорий. Чувственному осуществлению фантазии соответствует в системе Зольгера юмор, рассудочному — остроумие.

Определяя сущность юмора, Зольгер возражает против его традиционного истолкования как выявления какой-то несообразности, односторонности или крайности. Напротив, в юморе, по его мнению, проявляется вся «полнота чувственности». Зольгер соглашается с мнением Жан-Поля, что в юмористическом изображении целью является не единичное, но целое и всеобщее. Но Жан-Поль не прав, когда добавляет при этом, что в юморе не только отдельная личность, но и весь мир выступает в смешном свете. Ведь юмор не тождествен смешному, в нем в одинаковой мере может проявляться и высокое, и благородное, и возвышенное. «В юморе, — говорит Зольгер, — все текуче, противоположности здесь повсюду переходят друг в друга, как в мире простых явлений. Ничто не бывает только комично или смешно без того, чтобы некая примесь достоинства и возвышенности не придала ему оттенка печали; ничто не бывает только возвышенным и трагическим без того, чтобы земное и даже примитивное обличье не свело его до положения смешного и незначительного». Предметом юмора может быть не только конечное, но и сама божественная идея, которая посредством юмора очищается и, как феникс, возрождается снова, только в более возвышенном и чистом виде.

Юмор, по мнению Зольгера, существовал во все времена, в том числе и в древнем искусстве. Но в новое время он проявляется более, чем когда-либо. Именно он спасает современное искусство «от вырождения в примитивную усладу для чувственности».

Остроумие находится на другом полюсе художественной фантазии, чем юмор. Оно связано не с чувственностью, а с разумом и рассудком, которые способны осознать те противоречия, из осознания которых и проистекает само остроумие. Остроумие шире комического, оно, по словам Зольгера, «никоим образом не должно быть ограничено только той областью, в которой мы обнаруживаем комическое, и может, следовательно, с таким же успехом иметь трагическое или возвышенное действие». У древних, например, в частности у Аристофана и Эсхила, существовало трагическое остроумие.

Обнаружив в юморе и остроумии два противоположных полюса в деятельности художественной фантазии, Зольгер пытается вслед за тем по всем правилам диалектики найти их синтез. Поэтому он предполагает, что между юмором и остроумием должно лежать нечто третье. «...Нам недостает как раз того, что порождает искусство: полного взаимопроникновения в одном случае сущности явлением, в другом — явления сущностью. Каким же образом этот разрыв может быть преодолен, если нет такой силы, которая, активно действуя, повсюду соединяет сущность с явлением и явление с сущностью, поддерживает относительное равновесие единства и противоречия и тем самым повсюду создает реальный центр искусства».

Этот центр искусства Зольгер находил в иронии. В «Эрвине» Зольгер не дает точного определения иронии, он лишь выводит ее из других понятий. Пожалуй, более полное определение того, что Зольгер называет иронией, мы находим в «Лекциях по эстетике». Вот это место: «Художник должен уничтожать действительный мир не только в той мере, в какой он является видимостью, но и в той мере, в какой он сам есть выражение идеи. Это настроение художника, в котором он полагает действительный мир как нечто ничтожное, мы называем художественной иронией. Ни одно произведение искусства не может возникнуть без этой иронии, которая вместе с вдохновением составляет средоточие художественной деятельности... Ирония признает ничтожность не только единичных характеров, но и всей человеческой сущности как раз в ее высшем и благороднейшем существе; она признает, что нет ничего, способного устоять перед божественной идеей»<sup>1</sup>.

Учение об иронии составляет один из центральных моментов в эстетике Зольгера, поэтому следует остановиться на нем несколько подробнее.

Согласно Зольгеру, всякое художественное творчество является диалектическим единством двух моментов: иронии и вдохновения. Посредством вдохновения идея раскрывает себя в действительности. Но вдохновение необходимо связано с иронией, поскольку всякая действительность является разложением и некоторой гибелью идеи. Посредством иронии идея гибнет, растворяется в действительности, но так как благодаря этому впервые возникает сама действительность, то это не только гибель, но и торжество идеи. Гибнущая идея торжествует, а то, что представлялось низменной действительностью, становится высшим идеалом.

В учении об иронии Зольгер выразил один из моментов диалектики, близкий по содержанию принципу отрицания отрицания. В из-

<sup>1</sup> Solger K. Vorlesungen über Ästhetik. Hrsg. von K. Heyse. Leipzig, 1829, S. 125.

ложении и развитии принципа иронии Зольгер выступил как диалектик. Но диалектика Зольгера как метод развития его эстетики неминуемо приходила в противоречие с его системой. Как объективный идеалист Зольгер признавал источником развития идею и видел творческое, порождающее начало в области идеального. Но как диалектик он приходил к выводу, что посредством иронического растворения идеи в действительности реабилитируется сама действительность, которая по отношению к идее становится ведущим началом, идеалом. Таким образом, диалектика оказывалась в противоречии с идеалистической системой Зольгера. И в учении об иронии это противоречие проступает наиболее отчетливо.

У Зольгера ирония выступала не только как момент в развитии его эстетической системы, она была для него одновременно орудием критики. Ведь именно для иронии открывается пустота и ничтожность идеалов, оторванных от мира. Поэтому ирония, по словам Зольгера, может служить для критики «той вялой, лицемерной религиозности, которую некоторые поэты пытались поддержать своими выдуманными идеалами и которая так успешно содействует тому, чтобы превратить в полнейшую бессмыслицу и так уж достаточно распространенный сентиментальный и лживый самообман таких понятий, как религия, отечество, искусство».

Очень часто в иронии Зольгера видят развитие романтической иронии. На наш взгляд, подобное утверждение не выдерживает критики. Действительно, иенские романтики много писали и говорили об иронии. Но они понимали ее чрезвычайно субъективно, как средство упреждения в художественном сознании объективных противоречий действительности. Романтики, как известно, отождествляли иронию с произволом художественного сознания, которое возвышается и свободно парит над всеми противоречиями действительности, настраиваясь то на серьезный, то на легкомысленный лад. «В иронии, — говорил Фр. Шлегель, — все должно быть шуткой и все должно быть всерьез, все простодушно-откровенным и все глубоко притворным. В ней содержится и она вызывает в нас чувство неразрешимого противоречия между безусловным и обусловленным, чувство невозможности и необходимости всей полноты высказывания. Она есть самая свободная из всех вольностей, так как благодаря ей человек может возвыситься над самим собой, и в то же время ей присуща всяческая закономерность, так как она безусловно необходима»<sup>1</sup>

Если мы сопоставим это понимание иронии с иронией Зольгера, то увидим, что между ними нет абсолютно ничего общего. Напротив, они даже противостоят друг другу. На это обстоятельство обратил

<sup>1</sup> Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934, с. 176.

внимание еще Гегель. Известно, что в своей «Эстетике», критикуя «апостолов иронии», Фр. Шлегеля и Новалиса, Гегель подверг уничтожающей критике романтическую иронию. Он называл ее «концентрацией «я» в себе, для которого распались все узы и которое может жить лишь в блаженном состоянии наслаждения собою»<sup>1</sup>.

При этом Гегель совершенно справедливо выводил романтическую иронию из абсолютного субъективизма Фихте. Согласно Фихте, «все существующее существует только благодаря мне, и то, что существует благодаря мне, «я» может снова уничтожить». Но в таком случае «я» может быть господином и повелителем в любой сфере человеческой деятельности. Благодаря этому сама действительность выступает только как видимость, которая существует благодаря «я» и которую «я» по собственному капризу может оставить в силе или уничтожить.

Этому субъективизму романтической иронии, который был унаследован от Фихте Фр. Шлегелем и Новалисом, Гегель противопоставляет учение Зольгера, который, по его словам, заслуживает, чтобы «его не смешивали в отношении его жизни, философии вообще и философии искусства в частности с вышеназванными апостолами иронии»<sup>2</sup>.

Что же отличает зольгеровскую концепцию иронии от концепции романтиков?

Во-первых, очевидно, что Зольгер в отличие от романтиков рассматривал иронию не субъективно, не как виртуозную настроенность артистического сознания, способного по своей прихоти творить или уничтожать действительность, делать ее смешной или серьезной и т. д. У него ирония — момент развития объективной идеи, которая переходит в бытие, и поэтому сама «позиция иронии» превращается в «непосредственное бытие». Во-вторых, в противовес романтикам Зольгер рассматривал иронию не как абсолютное отрицание, а диалектически, как момент отрицания отрицания. Именно благодаря этому Гегель так высоко отзывался об эстетическом учении Зольгера. По словам Гегеля, Зольгер «натолкнулся на диалектический момент идеи, на тот пункт, который я называю «бесконечно абсолютной отрицательностью», на деятельность идеи, состоящую в том, что она отрицает себя как бесконечную, чтобы перейти в конечность и особенность, а затем в свою очередь также снимает эту отрицательность и, таким образом, снова восстанавливает всеобщее и бесконечное в конечном и особенном»<sup>3</sup>. Правда, Гегель настаивал на том, чтобы эта ироническая диалектика понималась только как один из моментов в развитии идеи, а не как вся идея целиком. По его мнению, Зольгер слишком расширительно

<sup>1</sup> Гегель, Соч., т. 12. М., 1938, с. 70.

<sup>2</sup> Там же, с. 73.

<sup>3</sup> Там же.

истолковал принцип иронии, объявив его сущностью всякой художественной деятельности. Но тем не менее он признавал за Зольгером заслугу обнаружения диалектического момента в развитии идеи и противопоставлял его понимание иронии пониманию романтиков.

Можно полагать, таким образом, что ирония Зольгера не только не была повторением романтической иронии, но в известной степени означала ее отрицание, преодоление. В этом отношении нельзя не согласиться с одним из исследователей философии и эстетики Зольгера, который писал по этому поводу следующее: «Зольгер поднимается над субъективностью романтиков, и поэтому его ирония не просто романтическая ирония, она означает прямое *преодоление* последней. Более того, можно сказать, что она является иронизированием над романтически субъективной иронией, так как саму индивидуальность — это высшее понятие романтической философии — она отрицает и снимает в абсолюте»<sup>1</sup>.

Впрочем, так обстоит дело и с любой другой категорией в эстетике Зольгера. Возьмем, например, понятие идеала. Романтики истолковывали эту категорию как нечто далекое, недостижимое, как мечту. Против такого понимания Зольгер всегда возражал, утверждая, что идеал — это не парение духа над миром, а реальное единство идеи и действительности.

То же самое и в отношении фантазии. Известно, что в фантазии романтики видели главный орган искусства. Казалось бы, и Зольгер, утверждая необходимость фантазии, повторяет романтическую эстетику. Однако это далеко не так. Зольгер выступает против романтического понимания фантазии как произвола художественного сознания по отношению к природе и доказывает, что для фантазии помимо одаренности необходимо обучение. «Тот, кто полагает, что искусству не надо учиться, что одного сознания божественного дара достаточно, для того чтобы почувствовать себя как дома в священной сфере, — тот, я думаю, может ошибаться даже в сознании своей одаренности». Несомненно, что эта критика направлена в первую очередь в адрес романтиков.

Отличен от романтического и подход Зольгера к пониманию и оценке произведений искусства.

Зольгер не был холодным, рассудочным теоретиком, для которого искусство — всего лишь предмет отвлеченных спекуляций. Он был хорошо знаком с историей искусства. Гегель не случайно говорил, что Зольгер «обладал глубоким инстинктивным пониманием подлинно художественных произведений искусства, воспитавшимся и изощрившимся благодаря продолжительному изучению искусства»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Heller J. E. Solgers Philosophie der ironischen Dialektik, S. 202.

<sup>2</sup> Гегель. Соч., т. 12, с. 73.



Действительно, в «Эрвине» мы находим глубокие замечания об античной и египетской мифологии, анализ трагедий Эсхила и Софокла, характеристики творчества Дюрера, Рафаэля, Леонардо и других художников. Сам Зольгер неоднократно говорил о пользе для эстетики изучения истории искусства. По его словам, именно это изучение открывает путь теории искусства, причем этот путь всегда «ведет вверх». Зольгер очень убедительно указал на те опасности, которые возникают при изучении истории искусства. Одна из них — это увлечение историей и вытекающее из этого пренебрежение современностью. «Увлеченные прекрасными творениями, возбуждающими наше воображение, мы готовы отказаться от своей современности, которая мучает нас множеством требований и ограничений. Мы так хотели бы отправиться в прекрасную страну, где навстречу нам высокие деревья протягивают ветви, а на них расцветают цветы и зреют роскошные плоды! И нам кажется, что вот теперь плоды будут падать прямо в руки, сразу, минуя тяжелое бремя труда... как в сказочной стране кисельных берегов, наполненных духовными богатствами». Но создание подобных утопий уводит нас от современности, и современное искусство мстит нам за это.

Другая опасность, возникающая при изучении искусства, заключается в формальном подходе к нему, в превращении его в «мертвый и бездушный предмет».

В своих работах Зольгер избежал этих опасностей. Ему не свойственны ни формальный подход к искусству, ни пренебрежение современностью. Он дал любопытные характеристики современному искусству, в особенности музыке и драме. Но все-таки главный центр художественных интересов Зольгера лежит в классическом искусстве древности. В этом отношении Зольгер был таким же «классицистом», как и Гегель. В этом — еще одно свидетельство отличия его эстетики от эстетики романтиков, которые, как известно, чаще всего обращались либо к средневековью, либо к искусству Востока.

Не случайно, что Зольгер написал критическую рецензию на издание индийских религий Фр. Шлегелем. В ней он, в частности, пишет: «Главное в том, чтобы сразу отбросить примененные термины (эманация, пантензм, дуализм и т. д.); односторонние и пустые понятия, которые обозначены этими выражениями, ни один народ или человек никогда не принимал всерьез, они идут от времен, когда беспощадно анатомировали живое познание»<sup>1</sup>. В этом отзыве мы ощущаем, что Зольгер стоит в оценке и подходе к искусству на принципиально иных позициях, чем Фр. Шлегель. Все это позволяет нам сделать вывод, что при всей своей личной близости к романтикам Золь-

<sup>1</sup> Solgers nachgelassene Schriften und Briefwechsel. Bd 2, S. 709.

гер в своей эстетике не только не повторял романтиков, но даже и противостоял им. Во всех моментах своей теории, в учении об иронии, фантазии, символе, идеале он занимал принципиально иные позиции, чем романтики. Поэтому эстетика Зольгера — это не обоснование романтической эстетики, а, напротив, ее критика. Она представляет собой, скорее всего, преодоление романтизма на почве самого романтизма. Именно потому, что Зольгер преодолел субъективизм романтиков, он оказался в состоянии почти вплотную подойти к Гегелю.

Конечно, в эстетической теории Зольгера можно найти много недостатков. Один из них — и, пожалуй, главный — заключается в том, что Зольгер отрицал прекрасное в природе, считая, что источник красоты надо искать только в искусстве. С современной точки зрения кажется чересчур узкой система классификации искусств, предложенная Зольгером. Стиль изложения «Эрвина» часто слишком тяжел, здесь мы встречаем и длинноты, и темные места, и повторы. Но все это не должно заслонять от нас того, что «Эрвин» представляет собой одну из немногих в истории эстетической мысли попыток диалектического понимания и изложения эстетической теории.

В более простой и доступной форме основные идеи «Эрвина» содержатся в посмертно изданных «Лекциях по эстетике». Здесь изложение эстетических концепций — учение о символе и аллегории, система эстетических категорий (прекрасное, возвышенное, трагическое и комическое), учение об иронии и фантазии — освобождено от сложной диалогической формы. Читатель, который устанет от философских дискуссий, содержащихся в «Эрвине», может обратиться к лаконичному и систематическому изложению учения Зольгера, содержащемуся в его «Лекциях», но при этом он неизбежно утратит глубину и сложность ощущения целого — то, что содержится в «Эрвине». Тем не менее сопоставление этих двух сочинений играет важную роль для изучения диалектической эстетики Зольгера.

На русский язык «Эрвин», как, впрочем, и другие сочинения Зольгера, еще не переводился. Однако интерес к этому сочинению возник довольно давно. Еще в 1822 году в журнале «Вестник Европы» русский философ И. И. Давыдов опубликовал статью «Разбор сочинения Сольгера «Эрвин, или Четыре разговора об изящном и искусствах».

Несколько фрагментов из «Эрвина» в переводе В. П. Зубова появились сравнительно недавно, они были опубликованы в третьем томе антологии «История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли».

Настоящая книга — первое полное издание сочинения Зольгера на русском языке.

Erwin

---

Vier Gespräche

über das

Schöne und die Kunst.

---

Von

R. W. F. Solger,

Doctor und ordentlichem Professor der Philosophie auf der Universität  
zu Berlin

---

Erster Theil.

---

Berlin,

in der Realischulbuchhandlung

1815



ЭРВИН



ЧЕТЫРЕ  
ДИАЛОГА  
О ПРЕКРАСНОМ  
И ОБ ИСКУССТВЕ

---

[ВСТУПЛЕНИЕ]

---

*Адельберт:*

— Ну вот, наконец-то мы добрались до этого местечка, которое я давно мечтал тебе показать. Как видишь, оно словно создано для того, чтобы здесь поверять друг другу милые тайны. Но я не хотел бы пока надоедать тебе своими делами. Осмотрись сначала хорошенько, а я достану свои бумаги. Ну, как тебе нравится здесь?

*Друг:*

— В самом деле, когда прямо с проезжей дороги мы вошли в решетчатую калитку, я не увидел ничего, кроме прекрасного хлебного поля на холме. Но, поднявшись выше, был поражен красотой покатого склона, который спускается по эту сторону в прелестную долину. Какие гордые, роскошные хлеба в тени целого леса густых фруктовых деревьев! Как приветливо эта тропинка приглашает спуститься к домику в долине! Но прекраснее всего эта линия там, позади: цепь холмов, затопленных морем красных и белых цветов на фруктовых деревьях. Все здесь в миниатюре, и так уютно! Со всех сторон видна граница, мягкая, приятная для глаза. Вот только как будто бы нет воды, которая так оживляет любую местность.

*Адельберт:*

— Ошибаешься. Смотри. Теперь, когда мы спустились, нам навстречу по лужайке устремился прозрачный и быстрый ручей.

*Друг:*

— А родник, вероятно, там, в темном лоне ольхового кустарника?

*Адельберт:*

— Конечно. Видишь, какой холодный и чистый, он появляется там из травы, вырывается на свет молодо и энер-

гично и, поиграв с полевыми цветами, теряется в большом круглом пруду, прозрачная вода которого отражает небо и высокую ольху на берегу. А на той стороне наш ручей покидает пруд широким и возмужавшим, и вскоре ему уже приходится приводить в движение мельницу. Слышишь стук вдалеке? Ну так как? Где мы усядемся — здесь, у родника, или лучше у пруда?

*Друг:*

— Здесь есть местечко, откуда видно все, и к тому же через расщелину нам открывается картина далеких голубых гор.

*Адельберт:*

— Верно. Вот здесь и сядем. Этого места я раньше не замечал. Перспектива делает его еще красивее.

*Друг:*

— При виде такого ландшафта меня всегда охватывает какое-то особенное чувство. В нем и тоска и удовлетворение. Я понимаю, почему не всем так нравится это место, как тебе. Ты говорил об этом. Для многих, видимо, здесь слишком мало простора.

*Адельберт:*

— Да, возможно, А меня именно это и привлекает. Здесь возникает такое ощущение, будто все это мое, я спокоен, доволен и больше ничего не требую, хотя вместе с тем остается печаль и тоска, глубокая и неизъяснимая. Впрочем, эти два чувства, в сущности, одно и то же.

*Друг:*

— Да, пожалуй, именно эта тоска и составляет особую прелесть всякого созерцания прекрасной природы. И оно имеет самые разные формы. Здесь, например, ощущаешь стремление к покою, к тихой, чистой радости духа. а где-нибудь в диких горах, при виде бурного потока человек чувствует потребность в энергичном и сильном действии. Предметы природы затрагивают в нашей душе родственные струны, а так как мы всегда деятельны и покой нас не удовлетворяет, то впечатления природы порождают какие-то внутренние колебания.

*Адельберт:*

— Удивительно только, что такие импульсы, исходящие от природы, при этом содержат в себе самое полное удовлетворение. Во всяком случае, со мной не бывало, чтобы такой импульс заставил меня что-то сделать, если во мне не было уже того стремления, которое, как это, впро-

чем, всегда бывает, придает всякому движению души свое собственное направление. Эта тоска возвращает меня к себе самому, как будто все прекрасное, что меня окружает, я готов целиком вобрать в себя и это мне не удается, так как именно в этот момент все растворяется и исчезает.

*Друг:*

— Ни слова больше, мой друг. Ведь если я сейчас напомню тебе о твоём обещании, ты еще, чего доброго, скажешь, что уже выполнил его. Все то, о чем мы сейчас говорили, наверное, и является предметом твоего сочинения о прекрасном?

*Адельберт:*

— Нет нужды напоминать мне, чтобы я не отвлекался. Мне самому очень важно прочесть тебе свою работу. Ведь я и написал ее в общем-то для тебя. Нет большего счастья, чем с живым и душевным доверием поделиться со своими друзьями всем тем, что постепенно становится мне ясным относительно предметов дорогих нашему сердцу! Самая прекрасная философия, самая реальная и непосредственная, возникает в общении<sup>1</sup>. Она идет от сердца к сердцу. И если, как многие говорят, философия должна стать живой жизнью, то философия в общении уже и есть жизнь. Каждый, кто искренне и открыто участвует в подобной беседе, становится в известном смысле ее предметом.

*Друг:*

— Да, но осуществить все это довольно трудно. Для древних это было много легче, так как их мышление было глубже связано с жизнью. И жизнь каждого поэтому не была изолирована от жизни всех. Наше мышление по своей природе обособлено от жизни, поскольку оно систематичнее. Подобно тому как для нашего государства, без сомнения, монархия является естественной формой, и в науке, видимо, так же: один человек проповедует систему, а остальные молча слушают. И в этом нет ничего плохого, это, безусловно, не нарочно придумано, а вытекает из самого существа нашего образа жизни. Но я вовсе не хочу всем этим тебя отпугнуть. Ведь мы тем более должны стремиться всеми способами сглаживать это естественное разделение науки и жизни, чтобы теория не окаменела, не потеряла свою жизненность и силу.

*Адельберт:*

— Я знал, что ты непременно постарайся показать мне все трудности на моем пути, кстати весьма ощутимо отразившиеся в том научном опыте, который я хочу тебе представить. Однако многие причины побудили меня все же взяться за этот труд. Впрочем, я всегда считал, что если ничем не рисковать во имя благородных целей даже без всяких шансов на успех, то никогда ничего не добьешься. Самая большая опасность при этом — впасть в подражание. Но я надеюсь избежать ее, так как хочу в любом случае идти своим собственным путем.

*Друг:*

— Да, это самое главное. Своеобразная идея, полностью обоснованная, должна иметь и свою особенную форму.

*Адельберт:*

— Мои главные побудительные причины в данном случае состояли в том, что, во-первых, такая манера обсуждения не приведет к чрезмерной литературности и, во-вторых, — что, пожалуй, еще важнее — она соответствует самой природе предмета. Что может лучше воплотить в целостном единстве и внутреннее зерно идеи и ее внешнее оформление, чем такой разговор<sup>2</sup>. Ты скоро поймешь, что я имею в виду.

*Друг:*

— Да, лучше сразу начнем. Длинные прологи только ослабляют впечатление.

*Адельберт:*

— Я готов. Но не кажется ли тебе, что шум ручья будет заглушать мой голос?

*Друг:*

— Я бы сказал наоборот: как музыкальный аккомпанемент, он будет в нас поддерживать впечатление от красоты окружающей природы. И тем самым восприимчивость к прекрасному.

*Адельберт:*

— Итак, я начинаю.

---



---

## ДИАЛОГ ПЕРВЫЙ

---

Как-то на днях под вечер я покинул город, чтобы после жаркого летнего дня насладиться прохладой, и направился к моей любимой долине, которая часто бывала целью моих задумчивых одиноких прогулок. И вдруг с одного из ближних холмов, поросших цветущими плодовыми деревьями, кто-то громко окликнул меня. Мне послышался голос Ансельма, и действительно, обернувшись, я увидел его вблизи.

— Прости, — заговорил он, — что я нарушаю твой покой, который ты, как мне кажется, ощущаешь даже в пути. Из целой хорошей компании я остался в обществе двух юношей, которые мне ужасно наскучили, и теперь мечтаю с твоей помощью прийти в себя после этого гвалта.

— Ты, как всегда, издеваешься над моим спокойствием, — ответил я. — Как видишь, оно мне на пользу. А твой энтузиазм опять выбил тебя из колеи. Ну, что ж, может быть, если мы вместе будем качаться и колебаться, то в конце концов придем в равновесие. Но сначала скажи, откуда ты возвращаешься таким франтом? Уж не играл ли ты в какой-нибудь пасторали Геллерта? <sup>1</sup>

— Ну-ну, ты полегче! — возразил Ансельм. — Я вовсе не утверждаю, что эти венки на мне имеют классический вид, но зато в них есть фантазия. На свете много всяческих фантазий и чудачеств, как говорит Платон, и только одна — поэтическая <sup>2</sup>. Вот она-то и захватила нас сегодня, когда там, в саду, мы сидели за столом с прехорошенькими светскими девушками. Каждый привел свою, как у Бенвенуто Челлини <sup>3</sup>. И, находясь среди стольких красавиц, мы решили первым делом устроить праздник красоты. Поэтому мы и принарядились несколько фантастично, но зато выпили за здоровье всех великих поэтов и худож-

ников и каждому пропели прекрасный дифирамб. Почти все уже вернулись в город. А эти двое остались со мной. Они все спорят, а я должен изображать третейского судью. Избавь меня от этой обузы.

— Кто же эти двое?

— Один из них — Эрвин. От его присутствия был хоть какой-то толк. Его красота была очень уместна на нашем празднике. Но он слишком застенчив для крепкого юноши, хотя вообще-то скромность привлекательна. Он всякий раз краснел, обращаясь к одной из наших красавиц. А когда пришла его очередь произнести застольную речь, он смешался и вовсе смолк. Молодость должна, по-моему, кипеть и пениться, чтобы из пены получилось потом крепкое и жгучее вино.

— А знаешь ли ты, что этот юноша — один из самых прилежных и добросовестных?

— Возможно. Но не из самых гениальных. Между тем только божественная искра гения может осветить нам путь, ведущий из знакомых обстоятельств уходящего времени в неизвестность грядущего. Другой — Бернгард. Этот, пожалуй, еще скучнее. Он уже заражен порочным стремлением все сводить к общим принципам. Однако мне он все-таки приятнее, так как всегда стремится постичь идею, получить полную картину, охватить целое.

— Но это ужасно, прямо-таки мир наизнанку<sup>4</sup>, — сказал я. — В конце концов нам, взрослым, еще придется подстегивать молодежь, которую обычно, наоборот, нужно держать в узде. Может быть, стоит уже теперь для начала прищипорить самих себя.

— Ты не так уж не прав, по крайней мере в первом. Молодежь действительно становится слишком рассудочной, а нам ведь так нужны горячие головы. Смотри, эти двое направились сюда. Сейчас начнут докладывать тебе о своем споре. Самое удивительное, что Эрвин, скромный и целомудренный Эрвин, никак не может выбраться из тенет самой примитивной чувственности. Впрочем, пускай говорят сами.

Молодые люди приблизились к нам, и я невольно улыбнулся при виде их нарядов.

— Эти оба, — сказал я Ансельму, — выглядят как фигуры живой картины, одной из тех, которые сейчас в моде<sup>5</sup>. Видимо, весь ваш праздник был похож на такую живую картину.

— Смотри,— сказал он, не обращая на мои слова никакого внимания,— Эрвин постепенно снимает с себя все эти побрякушки и разбрасывает их, как будто рад, что может наконец избавиться от ноши. А Бернгард, наоборот, приветствует нас движением руки, исполненным патетического величия. Идите сюда,— продолжал он, обращаясь к юношам.— Я хочу переложить на Адельберта свои функции третейского судьи.

Молодые люди поздоровались. И, выслушав мои ответные любезности, Бернгард заговорил:

— Ну, наконец, кажется, прекратятся наши недоразумения. Наконец перед нами зрелые, сведущие люди. Зная толк в предмете, вы сможете рассудить нас с нашими сомнениями. Мы просим вас выяснять между собой все эти спорные вопросы. Мы же будем внимательно слушать, чтобы все постичь и принять окончательно.

— Но в чем же состоит ваш спор? — спросил я.— Пока я ничего не понимаю.

— Все то же,— сказал Ансельм,— то, что мы сегодня прославляем: речь идет о красоте. Да, собственно, мы и не спорим. Просто мне никак не удается втолковать нашему Эрвину, что вещи, которые нас окружают, не являются прекрасными сами по себе, а лишь выражают ту высшую красоту, которая существует вне реальной природы и возвышается над ней.

— Прости,— прервал его Эрвин,— но мне все-таки кажется, что это настоящий спор. Признаюсь, я не могу сказать определенно, в чем он состоит, но чувствую инстинктивно, что речь здесь идет о самом главном.

— Об этом я и говорю,— заметил Ансельм.— Чувством ты, без сомнения, стремишься к истине. И если тебе наконец удастся подняться над этим своим чувством, то, может быть, ты ее действительно найдешь.

— Насколько я понял, ты утверждаешь,— заговорил снова Эрвин,— что красота не есть свойство вещи, которое отражается в ее внешнем явлении. Это явление предмета есть, по твоему мнению, образ какого-то идеала, то есть нечто чужеродное самому предмету. Я вполне признаю, что подобное соотношение в известном смысле действительно существует. Мне и самому все это часто представляется именно так, когда я вижу, как несовершенные явления нашего мира нам приходится сравнивать с образцами иного, высшего порядка, если мы хотим, чтобы

они что-то значили для нас, а не ускользали из рук, превращаясь в пустоту. Но, с другой стороны, все во мне возмущается при мысли, что прекрасное следует оценивать именно так.

— Но почему же,—спросил собеседник,—раз ты в принципе это признаешь?

— Я не могу объяснить тех противоречий, которые содержит для меня такой взгляд на вещи. Идеал должен быть бесконечно выше действительности. Как же иначе? Ведь именно эта мысль руководит нами, когда, наблюдая происходящее вокруг, мы рассуждаем о том, как это могло бы, как должно было бы быть. Однако достигнуть этого в нашем несовершенном мире представляется мне невозможным. Между тем то, что я называю прекрасным, есть нечто реальное и осязаемое, нечто такое, что непосредственно воздействует на мои чувства<sup>6</sup>. При виде прекрасного я не думаю о бесконечности, которая возвышается над действительной жизнью, а ощущаю его как нечто близкое и, если можно так выразиться, равное мне; я люблю его всей душой и ничего не желаю другого, как полностью раствориться в нем. Признаюсь откровенно, что я охладел бы к прекрасному, если бы должен был считать его лишь проявлением какого-то высшего, чуждого великолепия.

— Каков же вывод из подобных речей, дорогой мой Эрвин?—заговорил я.—Возникает подозрение, что в прекрасных вещах ты не ищешь ничего, кроме того, что непосредственно доступно чувственному восприятию, которое во всех случаях действует по одним и тем же законам. Значит, только этими законами определяется, что прекрасно, а что нет. Если таково твое мнение, то в кругах людей образованных не рассчитывай на признание; более того, с полным правом они сочтут тебя еретиком.

После этой тирады наступила долгая пауза. Эрвин был смущен и смотрел на меня неуверенно. Наконец он заговорил:

— Не знаю, я не могу сказать ничего другого. Когда я смотрю на реальные вещи, которые кажутся мне прекрасными, у меня всегда такое ощущение, что любовь к ним — самое высокое и благородное чувство, какое существует. Но как это происходит, я и сам не могу понять.

— Умоляю тебя ради всего святого,—воскликнул Ансельм, не дав мне ответить,—оставь этот тон, который

напоминает мне то, что я ненавижу больше всего на свете! Твое признание, что красота дорога тебе лишь как нечто чувственно воспринятое, отталкивает самой своей непосредственностью. Ты, конечно, помнишь Коцебу<sup>7</sup>. Помнишь его бессовестные речи под маской невинности и детской открытости: «Что я могу поделывать, если Венера Медицейская представляется мне хорошенькой горничной, которую молодой хозяин застиг врасплох в ванне?» Конечно, от такой пошлости ты далек, я понимаю. Я хочу лишь показать тебе, что может получиться, если добровольно оказаться в плену подобных примитивных взглядов. Итак, я предостерегаю тебя: оторвись наконец от обычных представлений мира чувственных, осязаемых вещей и обрати свой внутренний взор к высоким сферам божественных идей, отражениями которых тебе приходится довольствоваться здесь. Стремись проникнуть в эту святая святых, откуда на нашу землю нисходит божественное сияние, представляющее все земное совершенно в ином освещении, чем оно открывается восприятию наших чувств. И тогда ты скоро отбросишь все то, чем до сих пор играл, поймешь, что прекрасное не есть нечто обыденное и конечное, оно являет собой отражение чистого и божественно ясного образа. И, ощутив это, сумеешь подняться до такого высшего восприятия. Итак, долой всякое телесное и духовное начало, которое имеет лишь видимость прекрасного, но не содержит никаких идей! Ты должен принять только те стороны явления, в которых ощущаешь божественное. Одним словом, отдайся на волю мистики, которая научит тебя в иероглифах этого мира различать божественный, необходимый и простой смысл. Пользуйся случаем, пока ты живешь на земле, лови моменты, когда особенно ярко сияет божественный свет. После целой эпохи омертвения, когда чувственность и сухой, примитивный рассудок стремились взять верх в сознании немцев, давай восславим наконец новый рассвет, который обещает нам новый божественно прекрасный день. Пока еще, как я вижу, ты бродишь в тумане. Отрекись же от мрачной, холодной пустыни отжившего. С твоими замечательными способностями ты перед лицом нового не должен быть отягощен пережитками и оказаться объектом всеобщего презрения.

Речь Ансельма понравилась мне. Однако Эрвин выглядел таким подавленным, что мне захотелось вселить в

него немножко мужества, и я сказал, обращаясь к Ансельму:

— Твой призыв, мой друг, без всякого сомнения, исполнен высокого благородства и достоин того, чтобы ему последовать. Но все же нельзя потребовать от Эрвина, чтобы он пошел за тобой, не зная толком куда. Мне кажется, что он не только бродит в тумане, как ты это называешь, но и вообще не видит твоего света. И в то время как ты, стоя, быть может, на самой высокой и светлой вершине, призываешь его к себе, он не только ощущает полную невозможность подняться следом за тобой, но и вполне доволен своим пребыванием в долине. Так или примерно так обстоит дело, не правда ли, Эрвин?

— Именно так,— ответил он.— И, поскольку этот путь совершенно незнаком нам, мы оба — Бернгард и я — очень хотели бы, чтобы вы, как сведущие люди, прошли его однажды перед нами.

— Это тебе не поможет,— возразил Ансельм,— потому что нам достаточно было бы нескольких намеков, чтобы понять друг друга, так как мы исходим из общих принципов. Лучше сделаем так, как я и предлагал: Адельберт возьмет на себя роль третейского судьи, которую я ему уже предложил.

— Мы будем довольны и этим,— сказал Эрвин.— А может быть, даже осуществится одно мое давнишнее желание. Одна мысль давно уж вертится у меня на языке, но я все не решался ее высказать, так как знаю, что ты, Адельберт, не всегда согласен говорить на такие серьезные темы.

— Это верно. Иногда я не могу преодолеть отвращения к подобным беседам. В таких случаях я всегда вспоминаю Эзопа, который не пожелал ответить путешественнику на вопрос, далеко ли до ночлега, пока не увидел, насколько быстро тот идет. Так и тебе придется пойти на то, чтобы сначала я тебя расшевелил. Согласен?

— Другого средства, видимо, не существует,— последовал ответ.

— Тогда отправимся в путь. Итак, скажи совершенно откровенно: как ты понимаешь красоту?

— Боюсь, что мое объяснение прозвучит очень нескладно. Однако в надежде на твою снисходительность позволю себе дерзко утверждать, что красота, как мне кажется, заключена в самом образе предмета.

— Ты хочешь сказать, что красота — это нечто от образа предмета, какая-то часть этого образа или что сам образ в любом смысле есть красота? Впрочем, последнее могло бы относиться только к определенному рода образам, поскольку не каждый образ прекрасен.

— Я имею в виду последнее. Если предмет прекрасен, то красота целиком и полностью заключена в его образе, а не привносится в него извне; образом предмета и исчерпывается его красота.

— Значит, прежде всего необходимо выяснить, что же представляет собой самый этот образ предмета. Не так ли? Ответь, пожалуйста, на этот вопрос.

— Образ предмета — это, как мне кажется, его внешний вид, то есть то, что мы воспринимаем в нем нашими пятью чувствами, или то, что составляет явление предмета.

— Значит, прекрасно только то, что имеет внешнее явление, которое может быть воспринято чувственно? А чистая мысль не может быть прекрасной?

— Нет, конечно, может быть; иначе нам пришлось бы полностью отказаться от поэзии и вообще от всякого искусства, которое лишено предметности. Однако этого не требуется, так как образа предмета, существующего в фантазии, уже достаточно; мысли ведь тоже содержат в себе нечто такое, что делает их явлениями.

— Слово «образ» ты понимаешь слишком в общем смысле, а между тем его следует употреблять, безусловно, только в отношении реальных, предметных понятий<sup>8</sup>.

— Да, это верно.

— Будем говорить для начала только о таких образах, а потом посмотрим, как применить к остальному то, что мы откроем в них.

— Очень хорошо, так как, видимо, на реальных предметах все это легко проследить.

— А почему?

— Да потому, что моменты нравственности, разума и некоторые другие, которые не дают возможности постигнуть прекрасное в чистом виде, когда речь идет о явлениях духовного порядка, здесь не имеют такого большого значения.

— Такое противопоставление, по-моему, не лишено смысла. Значит, ты считаешь прекрасным только то, что может быть воспринято непосредственно, а такое восприя-

тие в отношении предметов вещественных может быть только чувственным.

— Именно об этом я и говорю.

— Значит, прекрасное не включает в себя тех сторон образа, которые отражают внутренние свойства тела. Человека, внешний облик которого обнаруживает здоровье и силу, ты, наверное, не назвал бы красивым именно за эти качества?

— Конечно, нет. Самым существенным кажется мне здесь то, что красота заключена в самом образе как таковом. А все прочие качества лишь демонстрируются им.

— Недостаточным окажется, видимо, также и то качество, в отношении которого мы можем утверждать: в этом образе, в этом теле природа в осуществлении своих законов достигла высшего совершенства, возможного по отношению к данному виду. Потому что тогда, наверное, мы постарались бы оценить сами эти законы на основе анализа образа. И образ (так же как и раньше) вновь стал бы рассматриваться с точки зрения посторонней по отношению к нему.

— Совершенно так же думаю и я.

— Итак, стремясь оценить образ с точки зрения прекрасного, мы ни в коем случае не должны применять к нему критерий совершенства осуществления законов природы в данном теле. Это природное совершенство имело бы лишь очень определенное значение, показывало бы образ лишь с одной стороны и совсем не означало бы, что образ прекрасен. Если бы такая работа природы и привела к возникновению прекрасного образа, то он был бы прекрасен вовсе не от природы, а в каком-то совершенно ином смысле.

— Ты очень точно изложил и мое мнение.

— О духовных моментах, я надеюсь, можно не говорить? О том, например, что тело вовсе не оттого становится прекрасным, что в нем проявляются благородные помыслы, и прочее в этом роде?

— Да, должно быть, нет необходимости на этом останавливаться.

— Итак, красота — это, видимо, особая характеристика образа, поскольку образ как таковой не является прекрасным. Он не является прекрасным, так как тело заключает в себе какое-то внутреннее или духовное начало. Но, быть может, он окажется прекрасным, если по-



дойти к нему с точки зрения внешности, увидеть его лишь как явление? А именно в этом виде образ всегда является воспринимающему субъекту. Понятие прекрасного должно определиться, следовательно, соотношением понятий образа и субъекта, его воспринимающего.

— Как будто бы так.

— Прекрасное в образе проявляется, следовательно, в том, что он находится в определенном отношении к воспринимающему субъекту или оказывает на него какое-то воздействие.

— Видимо, так, однако тут у меня появилось сомнение.

— Какое именно?

— Возникает мысль, что прекрасный образ перестал бы быть прекрасным, если бы не было субъекта, который его воспринимает. Этого я никак не стал бы утверждать.

— Некоторые основания твое сомнение имеет. Но эти проблемы совершенно выходят за рамки наших задач в настоящий момент.

— Каким образом?

— Нам сейчас безразлично, был бы образ прекрасным, если бы его никто не воспринимал, или нет. Это уже разговор об условиях, при которых возможно прекрасное, а не о самом понятии прекрасного, которое нас занимает. К числу таких условий относилось бы и совершенное осуществление законов природы в прекрасном теле. Между тем эту проблему мы исключили из рассмотрения, поскольку она не связана с сущностью прекрасного.

— Да, это правильно. И в дальнейшем мы будем строго держаться темы.

— Итак, в первую очередь нам предстоит установить, какого рода воздействие образ должен оказать на субъект, чтобы мы имели основание считать его прекрасным. Можешь ты что-нибудь сказать об этом?

— Наполнять высочайшим восторгом. Да, именно восторгом, я говорю это с полной уверенностью, ибо понятия простой радости здесь совершенно недостаточно. Радость доставляет нам все то, что удовлетворяет нас, исполняя наши желания частично или в каком-то определенном направлении. Но о прекрасном ведь нельзя сказать, что оно удовлетворяет желание. При созерцании прекрасного желание бывает удовлетворено чуть ли не прежде, чем оно возникло. В том-то и состоит здесь своеобразие, что же-

вание и удовлетворение его — это одно и то же и что, следовательно, я, испытывая желание, совершенно сливаюсь с тем, что может его удовлетворить. Как будто бы стремления к желаемому вовсе не существует. Я говорю, конечно, о совершенной красоте. Потому что есть ведь и такие образы, которые лишь возбуждают в нас тоску по прекрасному. Их даже, наверное, большинство. Но сейчас речь идет только о самом существенном.

— И это самое существенное заключается в том, что стремление к чему-то лежащему вне нас может быть полностью удовлетворено этим вне нас лежащим. Такое стремление, которое направлено исключительно на определенный, находящийся вне нас предмет, мы называем влечением. Это влечение и его объект, следовательно, полностью совпадают. А так как в данном случае по отношению к прекрасному, которое представляется в явлениях, доступных нашим чувствам, мы и себя самих должны целиком рассматривать как влечение, то ты, вероятно, мог бы сказать, что и мы сами полностью сливаемся с предметом.

— Да. Мне кажется, что это совершенно правильно.

— Давай попробуем рассмотреть с этой точки зрения какой-нибудь прекрасный образ и разберемся, действительно ли таково его воздействие. Если начать с лица, то сразу же отметим, что в нем яснее всего отражается внутренняя жизнь человека. Каждая черта лица представляет какое-то определенное душевное свойство; рот, нос, лоб могут выражать различные настроения; но ярче и сильнее всего — глаза, через них душа как будто совершенно свободно выходит во внешний мир. Поэтому особенно трудно в чертах лица обнаружить чистую красоту. Живое лицо почти всегда вводит нас в заблуждение, так как возбуждает в нас много разнообразных чувств. Как много девушек — и, в общем, не без основания — считаются красивыми только оттого, что, скажем, ямочки на щеках указывают на смешливость или в глазах с поволокой горит нежный огонь. Остальные черты лица могут быть резкими, расплывчатыми, несоразмерными — этого уже не замечают. Между тем именно общий рисунок лица следует считать самым важным: ведь только целое отражает образ в чистом виде. Лучше, если этот рисунок не будет походить на круг или тем паче на четырехугольник, заостряющийся книзу. Мягкая овальная линия с плавными переходами должна соединять лоб с подбородком. Тело человека, без сомнения,

способно выражать прекрасное еще более живо и органично, чем голова. Для внешнего восприятия сама форма тела совершенно сливается с образом. В мягких изгибах форм, вытянутых и в то же время округлых, ощущается живое тело, легкая упругость которого неохотно уступает нажиму. Ощущение прекрасного возникает поэтому тогда, когда все мягкое в то же время упруго, а все округлое вытянуто. Поэтому высшая красота заключена не в полных и нечетких формах детского тела и не в резких очертаниях тела мужчины или старика, закаленного трудом и зноем. Совершенную красоту мы находим в теле юноши, где оба начала объединяются, смягчая и усиливая друг друга. А что до женской фигуры, то всякий знает: лишь упругость и стройность делают прекрасной ее мягкую полноту. Пожалуй, можно даже утверждать, что именно в женском облике элементы прекрасного легче всего различить. Может быть, поэтому многие именно благодаря женщинам постигают красоту и женский пол по преимуществу считается ее носителем. Ведь то, что в юноше уже слилось воедино, здесь еще находится в стадии перехода — это как прекрасная грудь, округлые возвышенности которой незаметно заостряются к концу. Согласен ли ты, что красота человека заключается в этом прежде всего?

— Я не только согласен, но живо и непосредственно чувствую, что это именно так. Но в чем же она все-таки состоит?

— Не в том, наверное, что нечто мягкое и округлое привлекает взгляд, до него хочется дотронуться и это прикосновение обещает быть приятным; для того, однако, чтобы тяга к нему не погасла, жесткое и прямое не дает удовлетворению сделаться полным. Будь это так, удовлетворение тотчас перешло бы в усталость или в тяготение к чему-то другому. Между тем в самом влечении здесь одновременно должно возникнуть и наслаждение.

— Ну, хорошо, все это пока не противоречит моему мнению.

— Возможно, если я правильно понимаю его. Потому что нам еще неизвестно, какого рода это влечение, о котором мы говорим. Если, например, вид тела возбуждает желание дотронуться до него, то мы можем сказать только, что образ иной, нежели мы ожидали, между тем как лицо предвещало нечто такое, чем сможет насладиться чувство.

— Этого я не имел в виду. Ведь в таком случае желание, вместо того чтобы получить удовлетворение, стало бы еще сильнее. Мне кажется, что прекрасное способно удовлетворить сразу все наши влечения, наполнить собой тоску и вождление. Поэтому совершенно не важно, каким именно чувством мы воспринимаем его, а то, что принято называть чувственностью, не имеет здесь вообще никакого значения.

— Даже то, что, как говорит поэт, мы видим чувствующим глазом и ощущаем видящей рукой?<sup>9</sup> Значит, здесь вовсе нет места для подобных различий. И если наше влечение удовлетворяется, то не какое-то конкретное, на что-то определенное направленное влечение, а лишь влечение вообще. Вот как будто бы и найдено то слово, к которому вело все наше рассуждение. Можно ли это сравнить с тем, как ты воспринимаешь прекрасное?

— Вполне, и я не в силах выразить ту радость, что ты мне сейчас доставил, произнеся наконец то слово, смысл которого я давно уж смутно чувствовал, но которое напрасно искал. Мне кажется, я уже вижу, как оно поможет разгадать все загадки относительно воздействия красоты, если правильно его понять. Прежде всего, мне становится ясно, как мы сможем легко перейти от телесных предметов к духовным, не покидая при этом сферы человеческих влечений.

— Это ты верно заметил. Ведь все то, что относится к прекрасному телу, должно быть применимо также и к прекрасной местности, к прекрасным звукам и сочетаниям, к прекрасным событиям и рассказам, и остается только точно установить, что из всего этого есть чистое явление. Если нам это удастся, то мы сможем построить всестороннюю систему прекрасного. Но у меня возникает одно сомнение относительно единства влечения к прекрасному.

— Какого рода сомнение?

— Этому влечению к сближению и слиянию, даже принимая его в самом общем смысле, противостоит другое в такой же мере общее стремление — избегать некоторых образов и явлений и до известной степени себя им противопоставлять. Я имею в виду не отвращение к безобразному — такое отвращение можно было бы, видимо, объяснить в полном соответствии с нашим принципом. Я имею в виду то чувство, которое возбуждают в нас сила и мощь. Даже если их воздействие далеко превосходит нашу соб-

ственную силу, они все же побуждают нас к сопротивлению, одновременно внушая почтительное уважение.

— Как видно, ты говоришь сейчас о том воздействии, которое оказывает на нас возвышенное?

— Совершенно верно. Насколько прекрасное ощущается нами как нечто живое и приветливое, близкое и родное, настолько же возвышенное является как что-то чужеродное, как будто опасное и грозное дыхание другого мира касается нас. Поэтому возвышенное пробуждает в нас совершенно иные влечения. Это противоречие отметил и Эдмунд Бёрк в своей примечательной теории прекрасного<sup>10</sup> По его мнению, все наши благородные чувства определяются двумя самыми общими влечениями и как бы расходятся в двух направлениях. Это — инстинкт общения и инстинкт самосохранения. Первый влечет нас к тем предметам, которые мы принимаем легко и радостно и которые возбуждают в нас своим видом ощущения нежного и одновременно жесткого, округлого и бурного, слабого, но не вялого, маленького, но не ничтожного и т. п. Соприкоснувшись с подобным явлением, наши нервы приходят в состояние легкой активности, почти игры, которая не требует большого напряжения. А когда цель достигнута, наступает мягкое, неизнуряющее расслабление. Состояние души, пробуждаемое подобным предметом,—это любовь, а сам предмет прекрасен. Инстинкт самосохранения, напротив, заставляет нас избегать всего того, что грозит насилием и разрушением: могучих сил природы, непредвиденных трудностей и препятствий; всего того, что наше воображение связывает с ощущением опасности: ослепляющей роскоши, напора резких звуков, света, слишком ярких красок. Мы избегаем также стихий, в которых чувствуем себя затерянными: мрака, пустоты, безграничной протяженности. Короче говоря, мы боимся потерять то, что составляет атмосферу нашего существования. Такого рода впечатления возбуждают наши нервы к сильному, предельному напряжению самозащиты. Так представляет Бёрк действие возвышенного. И хотя некоторые из его выражений в соответствии с нашими взглядами нам придется изменить, однако следует признать, что прекрасные и возвышенные предметы здесь четко противопоставлены друг другу и в наших инстинктивных влечениях нельзя не видеть противоречия. Вот это и заставляет нас усомниться в единстве человеческих влечений.

— Да, я понимаю, что они имеют по меньшей мере два направления. А нельзя ли понять так, что это все-таки одно и то же влечение, которое испытывает различные воздействия?

— Исходя из наших предпосылок, вряд ли. Посуди сам. Разве мы не установили, что влечение полностью исчерпывает себя в предмете?

— Да, безусловно.

— А если оно должно исчерпать себя в двух разных и по самой своей природе противоположных предметах, то в каждом отдельном случае оно должно присутствовать все целиком, безраздельно, и, таким образом, одно влечение неизбежно превращается в два противоположных.

— Да, иначе и быть не может.

— Давай, однако, рассуждать дальше. Прекрасное и его воздействие мы достаточно подробно проанализировали. Теперь, видимо, надо попытаться установить, в какой мере понятия возвышенного и прекрасного, которые до сих пор мы рассматривали только как антиподы, могут быть объединены. Если это окажется невозможным, то придется, видимо, принять особое влечение к возвышенному, и оно окажется иным, нежели то, которое мы установили в отношении прекрасного.

— Ты вселяешь в меня надежду.

— Должен сказать, что в возвышенном я всегда ощущал нечто противоположное прекрасному, как я его понимаю.

— Что же это такое?

— Да ты уж об этом говорил: что-то чужое, далекое, если можно так выразиться, холодное. Ты ведь знаешь уже, что прекрасное всегда открывалось мне как что-то родное, приятное, живое.

— Значит, твое восприятие несколько иное, чем у Бёрка. В возвышенном он ощущает не столько чужое и в то же время более изысканное (примерно так я понял тебя), сколько насилие или опасную превосходящую силу. Или, может быть, для тебя все это сходится в одном? Я не совсем понимаю твою мысль.

— Представь себе, что ты стоишь на выступе скалы, буря гонит волны, высоко вздымая пенистые гребни, и волны ударяются о берег с такой силой, что маленькая скала сотрясается от толчков, над тобой проносятся мрач-

ные тучи, гром заглушает шум волн и молнии рассыпаются в море. До того ли тебе, чтобы наслаждаться величием этой картины, когда приходится изо всех сил цепляться за скалу, чтобы не сорваться в пучину?

— Нет, до тех пор пока я в плену животного страха смерти. Но когда я пришел бы в себя и собрался с силами, чтобы мужественно противостоять дикой стихии, тогда бы мне захотелось даже вступить в радостное единоборство с природой.

— Конечно. Но только при условии, чтобы животный страх смерти не взял верх над тобой, так как в этом случае твое состояние надо было бы объяснить не действием возвышенного, которого исполнена эта картина природы, а совсем иным побуждением, возникшим под влиянием напора грубой силы. И еще. Думаешь ли ты, что всерьез захотел бы помериться силами с природой? Ведь исход этой борьбы был бы безусловно предрешен заранее.

Опыт подсказывает, что в подобных ситуациях наступает напряжение всех сил. Как я понимаю, то же утверждает и Бёрк. Поэтому хотя человек и чувствует, что физически слишком слаб для необходимого сопротивления, однако он тем больше полагается на свои душевные силы в надежде избежать гибели. Все это относится к тебе, но не к предмету. А поскольку ты считаешь, что возвышенное надо исследовать с точки зрения его воздействия на нас — так же как до сих пор рассматривали прекрасное, — то прежде всего оба этих понятия необходимо четко разграничить. То душевное состояние, о котором ты говоришь, возникло бы из дерзкого желания воспротивиться божественной природе или из нравственного сознания самостоятельности и поэтому не было бы таким полным осуществлением влечения, когда душа сливается с явлением. Наоборот, то одностороннее побуждение, которое бы в нас возникло, привело бы к разладу души и явления. Мне всегда казалось, что истинное воздействие возвышенного более многосторонне и универсально. И прежде всего эта универсальность проявляется в том, что возвышенное влечет нас одновременно в противоположные стороны.

— Как это понять?

— Наполняя нас ужасом, возвышенное в то же время привлекает величием и великолепием того образа, в котором воплощаются силы природы. Я до сих пор хорошо помню чувство, которое испытал, когда на Рейне близ

Лаузна из деревянного домика, висящего почти над водой и называемого Грозным домиком, я наблюдал, как пенный поток обрушивается с порогов водопада<sup>11</sup> Торжественно и тревожно было у меня на душе; в то же время меня охватило страстное желание погрузиться в эту пучину, которая сразу за порогами рассыпалась ослепительной серебряной пылью. Не страх пловца владел мною при этом, страх, который в борьбе за спасение часто приводит к гибели, а восторг, блаженное состояние души. Душа была поглощена величием картины еще прежде, чем тело. Пережил ли и ты когда-нибудь что-либо подобное?

— Да, разумеется. Вот теперь я понимаю, что ты имеешь в виду. Не только перед лицом величественных и грозных явлений природы — их мне почти не случалось наблюдать на наших равнинах, — но и созерцая радостные и приветливые ландшафты, я испытывал подобные чувства. Возникает такое ощущение, как будто недостаточно насладиться лишь внешним явлением, стремишься проникнуть внутрь, в глубину.

— Вот ты и назвал не только само ощущение, но и его причину. Нам хочется говорить с деревьями и цветами, понять шум ручья, а гром кажется нам грозным голосом божьим. Древние народы<sup>12</sup>, которые в понимании прекрасного были вообще много выше нас, превосходили нас и в том отношении, что силы природы, реки, деревья были для них одушевлены присутствием богов. Мы же лишь тогда в состоянии открыть красоту в этих предметах, когда нам удастся ощутить в них трепет оживающего духа единого всеобъемлющего божества.

— Я тоже так чувствую, но, мне кажется, это несколько противоречит нашим прежним утверждениям, что там, где явление образа содержит только намек на нечто внутреннее, духовное, красоты обнаружить нельзя.

— Может быть, это сомнение отпадет само по себе, надо лишь принять во внимание еще кое-что.

— А что именно?

— Прежде мы говорили о таких намеках, которые дают возможность только предположить красоту, здесь же речь идет о таких, в которых красота непосредственно ощущается. Это можно понять так, что в подобных случаях духовное начало воспринимается вместе с явлением, но само это восприятие не исчерпывается воздействующим об-



разом, а выходит за его пределы, сохраняя, впрочем, все свои качества.

— А раньше мы говорили о прекрасном только в тех случаях, когда восприятие его исчерпывало себя в образе.

— Конечно. Если это совершенная красота, разве не только ее мы находим там, где влечение и сопротивление полностью слились в одном теле, и разве мы не говорили, что там, где этот переход совершается, красота лишь зарождается, возникая из отдельных элементов?

— Да, как, например, в женском теле.

— Может быть, так же дело обстоит и здесь, может быть, душа или духовное начало еще только становятся образом и потому ощущение, возникающее у нас, не воспринимает их полностью, а только предчувствует.

— Да, это, конечно, так. И в этом, как мне кажется, можно также найти объяснение возвышенного. Если ощущение прекрасного связано исключительно с внешним образом, то та внутренняя, духовная сторона, которую обязательно имеет возвышенное, представляется как нечто постороннее, идущее из какой-то другой области.

— Правильно. Те образы природы, которые мы называем величественными, представляются нам как бы нечеткими и незавершенными, так что мы не сразу чувствуем присутствие высшего духовного существа, которое нисходит к ним и соединяется с ними. О деятельности высшего существа мы судим не по непосредственным ее следам, как, скажем, о результатах труда человека при виде обработанных полей и возделанных садов; весь образ природы является выражением этого высшего существа, при этом оно не полностью охватывает этот образ, переходит в него не целиком. Только один момент остается еще неясным: ведь эту тоску по какой-то глубокой, скрытой жизни пробуждает в нас каждый образ природы — приятные и радостные пейзажи, даже растения и цветы и прочие вовсе не величественные предметы.

— Что касается цветов, растений и прочего, — заговорил он, — то, по моему ощущению, эти предметы имеют свою собственную, особенную душу, которая как будто дремлет в них<sup>13</sup>. Они хотят и не могут заговорить с нами, и это нас особенно трогает. В предметах величественных душа, наоборот, как бы отступает.

— Но именно потому, мой дорогой, она проявляется тем ярче и сильнее, что существует независимо от образа

и не столько в нем, сколько в нашем восприятии. В приветливой, приятной местности она кажется нам близкой и доступной, как будто соединяется с нашей собственной душой, но все-таки вид такого ландшафта вызывает в нас торжественное настроение. Такая торжественность неизменно присутствует в каждом прекрасном образе природы, и тот, кто этого не чувствует, неспособен по-настоящему воспринимать всю его красоту. То же можно сказать об образах людей, некоторые из них также представляются нам величественными. Видимо, это те, в которых духовное мы воспринимаем сильнее, чем сам образ?

— Без сомнения.

— При этом мы думаем об особых качествах духовного начала в данном случае, и нам приходится весь образ в целом рассматривать в связи с ним.

— Да, это совпадает с нашими прежними выводами.

— А если вернуться к прекрасному, то по сравнению с ним возвышенное является более или менее совершенным?

— Я бы сказал — менее, поскольку возвышенное не есть явление законченной красоты<sup>14</sup>

— Великолепно. Значит, чем бы ни было прекрасное с точки зрения любых других наших душевных потребностей, сейчас оно интересует нас только как несовершенное прекрасное. Если ты помнишь, мы совсем недавно наметили два вида такой несовершенной красоты: в первом случае элементы самого образа еще не полностью слились воедино, во втором духовное содержание еще не целиком воплотилось в образ. Мы могли бы также назвать это двумя видами влечения к красоте. Однако завершение свое это влечение находит в тот момент, когда целиком исчерпало себя в образе.

После этого я замолчал. Уже по тому, как Эрвин отчеканил свой последний ответ, я понял, что он не может скрыть удовольствия. И действительно, глядя на Ансельма радостно и вместе с тем смущенно, он произнес:

— Мне кажется, дорогой друг, что твоей теории мы нанесли ощутимый удар.

Сказав это, он покраснел. Ансельм между тем удивился:

— Каким образом? О, вы еще не так близки к победе, как ты, видимо, полагаешь. Может быть, и душе, о которой вы рассуждаете, душе, заключенной в реальном, ко-

нечном, брэнном теле, так же как и ему, предстоит разрушение, но это не тот идеал, который имел в виду я.

— Давайте не спорить об этом,—вмешался я.—Чтобы не сбиться с пути и не запутаться в словах, уясним себе до конца наше представление о прекрасном. Пока мы еще этого не сделали, хотя явление души в прекрасном теле только что возникло в наших рассуждениях.

— Да, это как будто бы так, — сказал Эрвин.

— Должно быть, ты согласишься, — заметил я, — что лишь теперь наш тезис о том, что красота целиком заключена в образе, приобретает настоящий смысл. Помимо образа, больше ничего не существует, так как и душа целиком переходит в него. Влечения, которые находят завершение в образе, не удовлетворяются лишь внешним явлением, а воспринимают в нем также внутреннюю сущность.

— Значит, душа, — заговорил он, — не является чем-то совершенно чуждым телу и даже противоположным явлению, как это обычно считают. Ведь если бы это было так, то мы могли бы добраться до нее лишь благодаря собственной мысли, собственным умозаключениям.

— Конечно, нет. Раз душа способна целиком воплотиться в чувственном явлении, значит, она должна иметь хотя бы одну сторону, которой она смыкается с телом целиком и полностью. И это, уж конечно, не такие качества, как справедливость, мудрость или умеренность. Здесь душа наша бы столько возражений телу, что вряд ли смогла бы с ним договориться.

— Без сомнения.

— Должно существовать такое положение, когда душа представляет собой исключительно некую законченную идею тела, а следовательно, исключительно душу, превратившуюся в реальное явление. И только в этом случае все в целом может быть названо прекрасным.

— Ну так обвиняй меня в чувственности, — заговорил Эрвин, обращаясь к Ансельму. — Именно так я думал всегда. Сейчас в словах Адельберта эти мысли лишь получают оформление. Горе тому, кто считает тело только некой массой, которая способна воздействовать лишь на физические чувства, в них живет и наслаждается. Такой человек может только, как говорил поэт, от вожделения рваться к наслаждению, а в наслаждении по вожделению изнывать<sup>15</sup> Но если душа заключена в самом теле, то в

нем есть любовь, так как чувственное влечение одновременно является влечением к высшему и совершеннейшему духовному объединению. Разве ты не видишь, что все заключено в реальном, живом теле и что это тело полностью реабилитировано, так как является одновременно и душой? И если бы оно представляло собой лишь бесконечно удлиненную душу, то было бы само по себе отдано на растерзание всем вожделяниям и страстям.

— Рано еще праздновать победу, — заметил Ансельм. — Если твоя душа так безнадежно погрязла в теле, то она так же плоха, как оно, ибо так же предана страстям. Если же она хочет быть прекрасной, то должна бесконечно возвышаться над ним.

— Подожди, — прервал я, — не будем пока говорить об этом, иначе мы совсем собьемся. Действительно, Эрвин, и с нашей точки зрения тоже, душа должна иметь какие-то особые качества, чтобы быть прекрасной. Ты ведь согласишься, наверное, что и безобразное тело имеет душу, которая в известном смысле также есть не что иное, как его законченная идея.

— Конечно, — сказал Эрвин. — И это именно душа прекрасного тела.

— Значит, душа становится прекрасной только благодаря прекрасному телу?

— Да, так и должно быть, если красота полностью заключена в образе.

— Значит, признаком совершенной красоты тела является то, что душа полностью проявляется через него и ее нельзя себе представить каким-либо иным способом?

— Да, к этому мы пришли. Так как душа и тело одно и то же и красота заключена в явлении, а является одно лишь тело, то оно и становится реальным носителем красоты.

— Итак, ты теперь видишь, Ансельм, — сказал я, — что красота действительно получает свое завершение только в конечном осязаемом явлении. Это мы чувствуем и в обычной жизни, когда называем прекрасными сами предметы, а не ту высшую сущность, которую они выражают. И само наслаждение прекрасным не носит характера чего-то особенно достойного; мы просто созерцаем и постепенно погружаемся в ощущение явления. В самом явлении мы находим неизмеримое и бесконечное, которое распознал в прекрасном уже Цицерон. И это наше созерцание

так гормонично само по себе, что не может раствориться в бесконечности. Для того, кто хочет насладиться этим целиком, Эрвин, граница между телом и душой должна исчезнуть полностью как в нем самом, так и в прекрасном предмете. Если в его душе активно только чувственное начало, то она неизбежно должна расслониться и действовать сразу во многих направлениях, соответственно разным влечениям, находящим удовлетворение в чувственности. Если же душа целиком перешла в тело, то она становится единой и в этой своей целостности устремляется от тела, превращается полностью в чувственное влечение, единое всеобъемлющее влечение, то есть влечение вообще. И это влечение может быть удовлетворено только также всеобъемлюще, то есть таким предметом, тело которого также целиком наполнено его душой, потому что иначе оно было бы удовлетворено только с одной стороны, которая соответствует лишь некоторым влечениям и удовлетворяет только их, так что стремление и тоска духа, единого в самом себе, не разрешились бы ни в чем. Поэтому следует говорить не о каком-то одном из наших пяти чувств, которыми мы воспринимаем красоту, как уже отмечалось раньше, а об особом чувстве прекрасного, которое в зависимости от обстоятельств может принимать облик любого из пяти чувств, и таким образом одно из пяти чувств становится орудием или, вернее, проявлением нашего душевного состояния. Это состояние духа наполняется и удовлетворяется уже самим влечением, поскольку для совершенного явления, которое заключает в себе все свое духовное содержание, невозможен многоступенчатый переход в воспринимающее сознание.

Поэтому познание прекрасного происходит в нас без отделения понятия от предмета, без рассуждения о том, как то и другое связаны между собой, — прекрасное внезапно и сразу захватывает человека, и он становится от этого прекрасным. Это наполняет нас ощущением счастья, а не просто доставляет удовольствие. Что же может дать ощущение счастья, как не сознание, что наши влечения едины и что такое же полное единство составляют влечение и его удовлетворение! Значит, только красота дает нам узнать райское блаженство на земле, ибо она одна доставляет ощущение совершенного, полного наслаждения. В свете ее мы видим и любовь. О любви мы можем сказать, что это активное претворение и проникновение красо-

ты в жизнь и ее особые взаимоотношения. Ведь если прекрасное тело мы сначала воспринимаем с почтительным чувством, достойным его, то затем вся наша душа превращается во влечение и исчерпывает себя в нем, и это влечение одушевлено и наполнено прекрасным образом, который сам есть лишь исполнение, влечение и его достигнутая цель. И подобно тому, как наша душа составляет неразрывное единство с нашими воспринимающими чувствами, так душа и прекрасное тело, которое заключает ее в себе, — это чистый кристальный сосуд с прозрачной, незамутненной водой<sup>16</sup>, и их никак нельзя разделить. Только такое восприятие мы сможем назвать совершенным. По сравнению с ним все воздействия на наши чувства (которые мы отличаем от реакций нашего разума) являются несовершенными и недостаточными. Мы неотделимы больше от предмета, в нашей душе не остается больше ни одного уголка, который не был бы целиком им заполнен. Наше рассуждающее сознание исчезает, мы приходим в состояние такого блаженства, что перестаем владеть собой и растворяемся в предмете созерцания. Однако это блаженное бездействие дано нам не навечно, нам приходится вспомнить и об остальных своих телесных и духовных потребностях и отношениях, в том числе и о тех, которые связывают нас с прекрасным предметом, а ведь он существует вне нас, сам по себе. И тогда, когда эти потребности, как бы они ни были разнообразны, целиком и полностью могут быть удовлетворены этим воздействием прекрасного, когда каждая встреча с прекрасным и каждое соприкосновение с ним приносят нам исчерпывающее удовлетворение, оно превращается в любовь. Поэтому любовь есть чувство самое бескорыстное и в то же время самое корыстное; поэтому она начинается с созерцания внешнего облика тела, а затем проявляется во влечении к полному слиянию двух тел. Сама по себе она является лишь чувственным наслаждением, и истинное блаженство наступает только под воздействием красоты; только это воздействие дает то особое духовное и чувственное наслаждение, которое и есть наслаждение любви. Через любовь красота проникает во всю нашу жизнь, в каждое ее проявление и облагораживает наше существование. То благо, которое придает действительную ценность нашему земному существованию, — это дар совершенного созерцания и совершенного удовлетворения всеобщего влечения.

— О, как я счастлив, — заговорил Эрвин, — что ясно вижу наконец то, что давно уже смутно чувствовал! Как легко мне будет теперь распознать прекрасное! Я смогу наслаждаться им не только с ясным сознанием, но и в полном единстве с самим собой! В какой полноте, в каком великолепии передо мной раскрывается живая природа, в ней повсюду живет красота или, во всяком случае, влечение к прекрасному, и, созерцая красоту, чувствуешь себя окруженным доверием, чем-то родным и близким! Тот, кто смог бы научиться так искать и находить прекрасное во всех вещах вокруг себя, был бы поистине счастлив, живя в спокойном и радостном согласии с совершенным миром. Только одно я еще не совсем понимаю: как можем мы применить к предметам духовным все то, что стало нам ясно в отношении души и тела?

— Это будет нам не трудно, — заметил я, — если вспомнить, что душу мы воспринимаем только как идею, неотделимую от тела. При этом каждый духовный предмет, будь то мысль или действие, как ты сам заметил недавно, имеет нечто такое, что позволяет ему воплотиться в явление. Ведь иначе он вообще не смог бы существовать в действительном мире. Как ты считаешь?

— Без сомнения.

— Это свойство есть нечто особое, исключительное, возникающее в определенной ситуации, и для духовного предмета оно становится примерно тем же, чем для души является тело. Это внутреннее свойство, которое, собственно говоря, и делает такой предмет предметом, мы можем, наверное, назвать его душой.

— И оно, — перебил меня Эрвин, — в своем своеобразии отражается также и в явлении. Теперь, мне кажется, я понял. Надеюсь, что смогу, исходя из этого, постепенно увидеть все те направления и образы, в которых является прекрасное.

— Но мы еще не у цели, — сказал я. — Теперь необходимо вновь поставить тот важный вопрос, решение которого мы намеренно отложили в самом начале нашей беседы. Чтобы полностью познать наш предмет, мы должны теперь на него ответить.

— Что это за вопрос?

— Вопрос состоит в том, возможно ли вообще такое явление прекрасного, как мы его описали.

— Хорошо, — сказал Ансельм, — что ты об этом напом-

нил. Мне было показалось, что наконец исчезают туманные химеры, с которыми вы так прелестно играли, и теперь есть надежда, что тот же чародей, который вызвал их своими заклинаниями, разгонит их одним мановением волшебного жезла.

— Надеюсь, ты не собираешься сбить с толку нашего милого Эрвина или настроить его против меня? До сих пор мы шли по кашему пути с чистой душой и благородными намерениями, так пойдем и дальше, покорно приняв то решение судьбы, которое предопределено для нас самим ходом нашего рассуждения.

— Да, конечно, — заявил Эрвин. — Это наша обязанность, и я готов ее выполнить с радостью. То, что мы так живо и так ясно ощутили, наполняет всю нашу жизнь и придает нашим чувственным порывам возвышенность и благородство. Эти наши открытия либо послужат доказательствами для разума, либо, как я предчувствую, окажутся выше разума, если, конечно, нам удалось еще сохранить хоть каплю доверия к откровениям нашей собственной природы.

— Боюсь только, — отозвался я, — что один важный момент мы упомянули лишь вскользь, но не рассмотрели во всем его значении. Это то различие, которое существует между чувственным явлением и его восприятием, с одной стороны, и душой в ее единстве — с другой. Естественно, что это совпало для нас в прекрасном и в его познании. Другой вопрос, может ли такое совпадение иметь место в действительности. Следует быть очень осторожным, чтобы не впасть в тот стиль аргументации, когда нечто объявляется возможным только потому, что соответствует нашим намерениям.

— Да, такой способ доказательства был бы большой ошибкой.

— Итак, видимо, ты согласишься, что в нашем познании имеются две стороны: одна из них — это способность с помощью физических чувств воспринимать постоянную смену бесконечно разнообразных явлений и вместе с ними бесконечно распадаться; другая, с точки зрения которой наше познание совершенно едино и способно не только объединять противоречивые явления на основе собственной целостности, но и, исходя из нее, свободно и беспрепятственно оперировать с противоречиями и господствовать над ними. Обе эти стороны познания обращены на



совершенно разные предметы: первая — на множественное и особенное; вторая — на простое и всеобщее.

— Конечно, я согласен с этим. Я только думаю, что если наша способность воспринимать простое полностью сольется со способностью к восприятию множественного, то мы окажемся в состоянии ощутить красоту. Впрочем, обе эти способности, вероятно, и нельзя полностью отделить друг от друга, поскольку наш дух един.

— По-видимому, нет. Во всяком случае, они имеют, вероятно, общее происхождение. Но если бы так оставалось всегда, то в нашей душе не возникло бы движения активности, все внутреннее существование было бы совершенно безжизненным. А между тем его жизнь именно в том и заключается, что обе эти способности постепенно переходят одна в другую. Познание всегда начинается то с одной, то с другой стороны, и то одна, то другая соответственно берет верх.

— Да, и это убедительно.

— В восприятии прекрасного чувственное восприятие должно, безусловно, взять верх. Но какой из двух сторон познания оно соответствует?

— Ну конечно, той, которая относится к множественным явлениям.

— А разве не должен весь дух безраздельно сосредоточиться на предмете, чтобы увидеть в нем особенное? Ведь если этого не произойдет, то общее будет привнесено в предмет, и он как таковой в своей неповторимости будет фальсифицирован.

— А мне кажется, — возразил он, — что этой фальсификации, как ты выражаешься, нельзя избежать. Ведь нам непрерывно приходится смешивать в восприятии особенное с общим, когда мы пытаемся вывести понятия.

— Тем хуже для нас. До сих пор мы по крайней мере могли себе позволить, воспринимая прекрасное, не думать ни о чем, кроме самого явления, то есть, вернее, целиком погрузиться в него. Именно благодаря этому прекрасный предмет, который доставлял нам наслаждение, мы могли вычленивать из всех прочих связей и зависимостей.

— Но здесь, как мне кажется, есть противоречие.

— Придется выбрать одно из двух. Либо мы рассуждаем и делаем умозаключения, но то, что познается таким способом, не имеет отношения к прекрасному, как мы давно уже выяснили. Либо мы воспринимаем и созерцаем,

и тогда наша душа настолько погружается в особенное, что ни для чего иного в ней не остается места. Но красота непременно предполагает наличие и восприятие еще чего-то другого.

— Не могу представить себе выхода из этой ловушки.

— Дело в том, что единичное постоянно меняется и варьируется, в том же состоянии оказывается и душа, целиком наполненная им. Значит, влечение души, которое направлено на это единичное, не может быть общим. А если бы оно было таковым, то никогда не нашло бы удовлетворения в постоянно меняющемся многообразии единичного, а ведь только оно является нашим чувствам.

— Но ведь существуют такие виды особенных предметов, которые являются как общее.

— Это верно, но ведь и их мы познаем только с помощью разума. Для влечения существует только два вида предметов, возникающих в тех противоречиях, которые определяют его собственные взаимоотношения с этими предметами, или, точнее говоря, это два вида ощущений. Ведь сами предметы вызывают не влечение, а лишь чувства, которые возбуждают и ограничивают его.

— Я понял. Ты говоришь о тех чувствах, которые удовлетворяют влечение или ему противодействуют, то есть о приятных и неприятных.

— Совершенно верно. И то, что мы прежде называли прекрасным, а теперь уж, конечно, не можем считать таковым, относится, естественно, к приятным?

— Безусловно. Оно ведь должно удовлетворить влечение.

— Значит, это нечто единичное, и удовлетворяет оно единичное и особенное влечение. Ну, а в наслаждении прекрасным наша душа должна целиком и немедленно перейти во влечение и полностью в нем раствориться. Правда?

— Да, конечно. Ну, а теперь ты, конечно, скажешь — я уже предвижу это, — что душа должна целиком оказаться во власти влечения к приятному и, таким образом, полностью подчиниться чувственному началу.

— Это мои мысли, дорогой друг. Но это наслаждение, которое возникает, когда влечение к прекрасному поглощает всю нашу душу, уже не сознавая больше ее целостности и самостоятельности, так что вся эта душа сама целиком переходит в явление, мы называем сладострасти-

ем. Значит, это сладострастие мы собирались признать достойным способом наслаждения прекрасным.

После этих слов юноша слегка покраснел, а затем заговорил смущенно и почти в раздражении:

— Я просто в ужасе, и не потому, что мне стыдно Ансельма, но ты, которому я так безоглядно доверился, ты ласковыми словами заманил меня в ловушку.

— Не сердись, — сказал я. — Говоря словами Катона, мне приятнее видеть тебя покрасневшим, чем побледневшим<sup>17</sup>. Но ведь ты, наверно, понимаешь, что я и сам вместе с тобой свалился в эту канаву, о которой даже не подозревал.

— Я прекрасно понимаю, — последовал ответ, — что ты меня завлек туда. Но мне особенно обидно, что ты истолковал мои мысли в таком низменном смысле, как будто бы от меня вообще следовало ожидать только самого плохого. Я рассчитывал на большую деликатность с твоей стороны.

— Милый друг, — возразил я, — никогда не полагайся на то, чего можно ожидать и на что сначала рассчитываешь. Жизнь редко считается с подобными вещами, да и редко имеет возможность это сделать. А если подобную деликатность проявляют друзья, то часто это просто мягкотелость, которая совершенно сбивает с пути, ведущего к истине. Не раз мне приходилось наблюдать в жизни стремление с помощью такой псевдоделикатности сохранить дружбу. Но это удавалось лишь на время. Чем дальше, тем сильнее начинал звучать предостерегающий внутренний голос, друзьям становилось все более неуютно, и они все сильнее цеплялись за свои благородные первоначальные замыслы, подобно тому, кто в предчувствии беды боится подсчитать свои долги и сумму своего состояния, до тех пор пока в конце концов не обнаруживается их разительное несоответствие. А что касается уверенности в доброй воле и чистоте намерений, то это совсем другое дело. И должен сказать, что я не думаю о тебе ничего плохого, даже если в твоих словах и прозвучало с полной серьезностью нечто такое, что навело нас на мысль о сладострастии.

— Но даже этого я не могу признать за собой, — возразил юноша. — Ведь я говорил вовсе не о чувственном сладострастии, а о наслаждении тем впечатлением, которое силой воображения мы создаем о прекрасном образе.

Прекрасное, как мне кажется, именно тем и отличается от приятного, что оно приводит к непосредственному чувственному удовлетворению нашего влечения и, следовательно, действительно существует, если оно должно оказать какое-то воздействие, в то время как приятное может понастоящему воздействовать только через наше воображение (и никогда без него), которое мы, видимо, можем также рассматривать как всеобъемлющее влечение.

— Во-первых, мой дорогой, — сказал я в ответ на эти слова, — ты должен был бы с самого начала установить это различие между чувственным восприятием и воображением, а во-вторых, пока мне не кажется, что оно тебе очень поможет. Прежде всего, объясни, что ты под этим понимаешь.

— Я понимаю под этим особую способность свободного познания, которая позволяет человеку путем свободной деятельности воображения представлять себе внешние вещи любым способом или точно так же совершенно свободно, сообразно своему собственному настроению воспринимать явления предметов, превращая их, таким образом, в свои.

— Почему ты называешь теперь свободным познанием то, что мы прежде воспринимали как единство в познании? Ведь это одно и то же, не так ли?

— Конечно, это то же самое.

— Без сомнения, ты полагаешь, что само существование единства делает явление излишним и расчлененное многообразие перестает существовать.

— Да, я так думаю.

— И если пойти немного дальше, то влечение, поскольку оно целиком является в нашем воображении и через него, оказывается, таким образом, единичным влечением и в то же время тем влечением вообще, о котором мы говорили перед этим?

— Да, мне так кажется.

— Но тогда, видимо, это влечение в соответствии с нашими потребностями должно было бы завершиться в себе самом, поскольку оно не только само создавало бы образы, но и образы, пришедшие извне, целиком превращало бы в свои и даже в себя самое.

— Как будто бы так. И это спасает мою позицию.

— Да, вопрос только в том, так ли это на самом деле. Слышал ли ты когда-нибудь, чтобы воображение могло

создавать совершенно новые, неизвестные вещи, которых до этого мы никогда не воспринимали чувственно? Слышал ли ты, чтобы ему случилось возбудить в нашей душе такое чувство, которого мы никогда еще не испытывали?

— Нет. Но зато ему остается свобода комбинаций и сочетаний.

— Смотря по тому, что считать свободой. Прежде всего, если наше воображение определяется предметами, оно должно быть так же многообразно и изменчиво, как и влечение к приятному. Уже это свидетельствует о том, что по крайней мере с одной стороны эта свобода созидания есть лишь продукт все того же воображения, а еще в большей мере — с другой.

— С какой именно?

— Что же иное может иметься в виду, как не реальные предметы, с которыми в каждом случае наше воображение целиком и полностью сливается? Неужели ты считаешь, что мы способны хоть один-единственный предмет воспринять как таковой, без участия воображения?

— Мне всегда казалось, что восприятие каждого предмета происходит путем чувственного созерцания, результаты которого мы соотносим затем с общим понятием разума.

— Но что же мы вообще называем созерцанием, как не тот момент, когда познание полностью совпадает с предметом? В нем, следовательно, еще не происходит того познания, которое ты мог бы полностью назвать своим. Потому что это общее целое ты не можешь считать ни познанием как таковым, ни предметом как таковым. Значит, такого созерцания, которое мы имеем обыкновение рассматривать как наше собственное познание, вообще не существует в чистом виде?

— Да, его не существует вне связи с понятием.

— Но и помимо этой связи созерцание само по себе должно иметь какой-то общий аспект, оставаясь в то же время самим собой, то есть нашим непосредственным познанием, которое полностью осуществляется в каждом единичном акте созерцания и в котором, собственно говоря, созерцание только и проявляется фактически. Ну а ты, говоря о силе воображения, видимо, имеешь в виду как раз такое единство познания, которое должно включать в себя созерцание как таковое и, следовательно, со своей особой точки зрения?

— Как будто так. Похоже на то, что мое понимание совпадает с тем, что ты сейчас обрисовал. Но, как мне кажется, воображение имеет все-таки большую свободу.

— Разве недостаточно того, что ему дана свобода установления определенного порядка на основе его единства? Если воображение, как ты сам согласился, ограничено восприятием предметов, то и наше влечение, поскольку оно проявляется в связи с воображением, также должно быть ограничено и удовлетворено предметами.

— Видимо, это так. А не случится ли тогда, что воображение, порождая созерцание само из себя, неизбежно должно будет создавать его снова и снова и тем самым ограничивать собственные возможности?

— Подумай вот о чем: если воображение порождает созерцание и упорядочивает его результаты по собственным своим законам, то разве оно не действует при этом в соответствии с теми впечатлениями от отдельных предметов, которые однажды уже были восприняты им посредством практического опыта?

— Безусловно.

— А чем же оно должно руководствоваться при выборе тех определенных предметов, которые оно собирается создать? Ведь не понятиями же?

— Разумеется, нет. Понятия для него вообще не могут иметь никакого значения.

— Значит, какой-то внутренней, необходимой направленностью его деятельности именно на эти предметы. Но эта направленность и есть влечение. Разве воображение не создает в душе любящего образ предмета его любви, в душе сладострастника — сладострастные образы, а в душе воина — воинственные?

— Значит, воображение как бы подчинено отдельным влечениям?

— Смотря как это понимать. Да, оно является прямо-таки средоточием всех страстей, которые представляют собой не что иное, как одержавшие победу влечения. А в чем же еще оно сильнее всего проявляется, если не в том, что вновь и вновь возрождает в душе образы желанных предметов, так что стремление к наслаждению и его образ постоянно создают и стимулируют друг друга! Однако, с другой стороны, мы установили, что без воображения душа вообще неспособна к восприятию какого бы то ни было чувственного впечатления. Без него наша жажда впечатле-

ний вообще не дошла бы до нашего сознания. И чем бы она оказалась?

— Я уже вижу, — воскликнул он в ответ, — что потерпел поражение и что ты специально стремился укрепить меня в моих заблуждениях, чтобы потом тем более уверенно вырвать их с корнем! Но это тебе еще не совсем удалось. Потому что хотя разумом я не только целиком согласен с твоими аргументами, но и сам могу их кое-чем подтвердить, однако что касается моего чувства, то я все еще нахожусь во власти своих прежних взглядов. Единственное утешение, которое мне осталось, состоит в том, что ты вновь особо подчеркнул и подтвердил необходимость этого чувства, так что, видимо, мы оба боремся с противоречием. Если, конечно, ты намерен в дальнейшем полностью исключить чувство. Впрочем, в таком случае можно было бы предполагать только один результат — полное уничтожение красоты вообще.

— Ну, а у тебя, — ответил на это я, — хватит ли энергии, чтобы еще раз попытаться ее спасти? Правда, начав с предпосылки, что красота целиком заключена в образе, мы дошли до сладострастия и до приятного — и все это только потому, что образ приходилось рассматривать с таких точек зрения, которые сами по себе противоречат красоте. Теперь спрашивается, нельзя ли это противоречие разрешить на благо красоты.

— Я пока не вижу средства. Потому что обе противостоящие стороны встречаются, в сущности, именно в образе, а как раз в нем-то и заключено само противоречие.

— Может быть, мы найдем решение, если к прекрасному применим то рассуждение, которое оказалось неверным в отношении приятного; без сомнения, нам надо это сейчас проследить. Так о чем же шла речь?

— Мы должны были обнаружить нечто, что удовлетворит влечение само по себе в его единстве; но такого ведь не оказалось вообще.

— А может быть, мы взглянули на вопрос не с той стороны и дело было не столько во влечении, сколько в единстве? Мы ведь пришли к заключению, что влечение всегда связано с множественностью. Не стоит ли поэтому вовсе отделить его от единства и рассмотреть единство само по себе? <sup>18</sup>

— И тогда единство было бы чем-то совсем иным, нежели влечение?

— Безусловно. Это было бы то общее единство познания, которое вбирает в себя множественность и все общезначимое и прочное (вечное) в ней подводит под все более и более высокие категории мышления.

— Значит, понятие?

— Да, я говорю о нем.

— Я вижу, ты ведешь к такому пониманию прекрасного, когда оно признается как множественность, в которой целиком раскрываются организующие и систематизирующие понятия. Это понимание долгое время считалось правильным и пришло к нам из школы Вольфа через Александра Баумгартена. Но, должен признаться, этот взгляд был всегда глубоко чужд моему внутреннему чувству и для меня настолько неприемлем, что только из уважения и доверия к тебе, а не по внутреннему убеждению я буду следить за твоим рассуждением.

— Могу сказать только, что, судя по всему, сам ход рассуждения привел нас к этому.

— По-моему, тем хуже для всего нашего предприятия. Однако если ты хочешь, то прошу тебя рассмотреть поподробнее и эту точку зрения, хотя я лично не жду от этого ничего хорошего.

— Для начала скажи мне, почему тебя так отталкивает объяснение через понятие.

— Потому что, как мне кажется, в нем заключены два момента, в высшей степени мешающих действительному пониманию прекрасного.

— Какие же именно?

— Во-первых, мое чувство возмущается оттого, что понятие, которое может быть выведено только из действительных, живых предметов и поэтому остается всего лишь пустой формой этих предметов, — что это понятие воспринимается как сущность того, что составляет для меня их истинную, самую совершенную жизнь. Во-вторых, выходит, что прекрасные вещи и их отдельные части существуют как будто бы не сами по себе, а для некой особой цели, которую ставит перед ними понятие.

— В этих наблюдениях есть какой-то смысл. Но задача заключается в том, чтобы понять, имеют ли они отношение к самому существу этого понимания прекрасного. И прежде всего мы должны, конечно, исследовать, какое разумное содержание может вообще заключаться в таком понима-



нии. Прежде всего, как ты сам сейчас отметил, только целесообразность не может являться красотой.

— Конечно.

— Но ведь соотношение понятий и вещей можно себе представить и другим способом. Разве все предметы, которые мы воспринимаем вокруг себя в природе, не содержат понятий в их особенной форме?

— Во всяком случае, мы выводим из них наши понятия.

— Ну, а как ты думаешь, могли бы мы вывести понятия из предметов, если бы они уже не содержались в них?

— Да, наверное, они заключены в предметах, но скрыты, ибо совершенно погребены под множеством различных воздействий, которые предмет оказывает на наши чувства.

— Здесь очевидное противоречие. Ведь если бы множественное в предмете и его понятие не были совершенно однородными, то и в самом предмете следовало бы предполагать наличие разнородных, разноплановых и даже противоречивых начал.

— Да, вероятно, так.

— А возможно ли это? Если, например, мы возьмем отдельное дерево, то в своей множественности оно должно было бы, следовательно, иметь в себе нечто такое, что не входит в понятие дерева и противоречит ему.

— Да, то, благодаря чему оно становится именно этим, определенным деревом.

— Но оно ведь остается полноценным деревом, и все единичное в нем должно соответствовать понятию дерева; в противном случае то, что является деревом, и то, что не является им, оказались бы объединены одним понятием, а это невозможно.

— Конечно, нет.

— То же самое происходит с каждым отдельным предметом, который имеет свое собственное понятие.

— То есть как это? Ведь в качестве единичного предмет относится не к понятию, а только к отдельному представлению или созерцанию, как утверждает логика.

— А может быть, логика ошибается, утверждая так. Разве предмет не составляет единства, в котором он только и является тем, что он есть, и в котором должны совпадать все его свойства и состояния, возникающие во времени и в пространстве? Если, разумеется, он не должен являться чем-то иным, нежели то, что он есть, а это было бы бессмыслицей.

— Да, я должен согласиться и с этим.

— Это простейшее в каждом предмете и есть, вероятно, его понятие? И тут дело, видимо, обстоит точно так же, как со всеобщим.

— Да, кажется, именно так.

— Значит, та сторона предмета, которая воспринимается во множестве явлений, — это только одна часть той общности, другую половину которой составляет понятие. Таким образом, множественность есть лишь развернутое, разъятое понятие, а единство — лишь объединенная и обобщенная множественность.

— Ну, это, во всяком случае, полностью совпадает с тем, о чем говорилось раньше.

— А если существует явление, в котором открывается это единство понятия и множественности, не есть ли это прекрасное явление? И нельзя ли утверждать в таком случае, что здесь не идет речи ни о пустой форме понятия, ни о целесообразности отдельных частей?

— В этом ты прав. Если только такое явление существует. Там, где понятие воспринимается только как пустая форма, о прекрасном вообще не может быть речи; точно так же и тогда, когда воспринимается только множественность или, во всяком случае, впечатление множественности преобладает. Не так ли?

— Видимо, так.

— Ты следуешь за мной все еще очень неохотно и соглашаешься лишь с оговорками, и все потому, что старое предубеждение против понятия все еще крепко в тебе сидит. Может быть, тебе все станет ясно, если, исходя из этих предпосылок, мы будем рассматривать прекрасное как такое явление, в котором полностью сливаются единство и множественность. Но это же самое мы уже прежде заметили в прекрасном теле, хотя и обсуждали его исключительно с точки зрения влечения. Потому что все эти мягкие переходы одной формы в другую, определенность направления при постоянной смене линий, органические сочетания прямого и округлого, двух понятий, которые, казалось бы, по существу своему противоречат друг другу, — все это есть не что иное, как такая организация тела, при которой единство в соединении с общим одновременно полностью выражает своеобразное и особенное каждой из его частей. Целое осуществляется в совершенной взаимосвязи единичного, и, таким образом, оно не просто посто-

янно сопровождает эту взаимосвязь, но его сущность переходит также в каждую отдельную часть и существует в ней, поскольку без нее эта сущность не мыслится; наоборот, единичное не только существует благодаря этой взаимосвязи с целым, но и мыслится лишь через целое и в нем самом. Начиная от всевидящего глаза и вплоть до пятки — все движется в вечном изменчивом танце: каждый член живет своей совершенно своеобразной жизнью, но именно поэтому и только жизнью целого. В тех частях тела, где преобладает понятие, прямое существует более обособленно от округлого, как, например, в округлой форме лица, где нос переходит в почти прямую линию лба; в других членах одно переходит в другое совершенно незаметно, как, скажем, в легком изгибе бедра; наконец, во внешних частях вновь заметно более четкое обособление. Если, таким образом, отдельная фигура представляет собой нечто совершенно законченное, то она закончена также и сама в себе. И чем более определено мы можем утверждать, что она включает в себе все необходимые условия и все свои связи, тем очевиднее она сама по себе превращается в общее понятие человека, по мере того как в ней не остается ничего, что существует как особенное, не являясь в то же время и общим понятием. Итак, чем больше явление представляет свое собственное понятие, тем больше оно представляет в то же время и общее понятие. В конце концов оно становится самым общим понятием, которое лишь проявляется в единичном существе. Вот это, видимо, и есть то, что мы называем прекрасным.

— Действительно, — произнес он, — кажется, в моей голове что-то начинает проясняться. Теперь дело представляется мне так, что простое явление лишь тогда может возвыситься до всеобщего и совершенного, которое мы заметили в прекрасном, когда в нем мы можем постигнуть само понятие. И я, конечно, пойму все до конца, если ты ответишь мне еще на два вопроса.

— Задай эти вопросы.

— Вот первый. Каким образом понятие переходит в явление? Ведь явление связано только с поверхностью, с внешностью предмета. А понятие определяет его сущность и, значит, гораздо глубже связано с его внутренним содержанием.

— Это объяснить нетрудно. Как только мы применяем понятие при рассмотрении внутреннего содержания пред-

мета, становится очевидно, что все в нем определяется взаимоотношением целей и средств, которые, как ты сам говорил, противопоказаны прекрасному. Правда, этот порядок создан более высоким искусством, нежели то, посредством которого мы по собственной воле объединяем цели и средства в одно, однако, без сомнения, и то и другое все же находятся в постоянном взаимодействии и постоянно переходят друг в друга. Иначе говоря, это образ, где внутреннее развитие достигло своей цели и представляется завершенным. Здесь цель и средства, понятие и явление могут полностью слиться в одно. Уродливым мы можем, следовательно, считать такой образ, в котором цель и средства совершенно не соответствуют друг другу; менее красивым — тот, где их переход друг в друга еще ощущается, и, наконец, прекраснейший образ — это такой, в котором осуществилось полное взаимопроникновение этих двух принципов. И это, между нами говоря, объясняет, почему во все времена мужское тело считалось прекраснее женского. Понятно ли это? Доволен ли ты моим объяснением?

— Вполне. Тут вновь возникает и то, что мы уже раньше говорили о несовершенстве прекрасного.

— Изложи теперь свой второй вопрос.

— Ответ на него поможет мне окончательно разобраться в моих прежних взглядах. Если понятие полностью заключено в явлении, то должно ли тогда все в целом восприниматься путем чувственного созерцания, как я и думал прежде?

— Тут я не могу тебе помочь. Напротив, именно в этом пункте наша теперешняя позиция полностью отличается от прежней. Множественное и особенное мы действительно воспринимаем чувствами, но задача связать это с общим — целиком дело разума. И разум здесь играет не менее важную роль, чем чувственное восприятие.

— Значит, здесь действует какое-то соединение того и другого?

— Разум, по-видимому, целиком переходит в восприятие. Насколько совершенно прекрасное, ты можешь судить, если, посмотрев на дело с этой точки зрения, сравнишь, как проявляются здесь прекрасное и возвышенное. Возвышенное дошло до нас в простом, через мысль и понятие затронуло нашу душу; прекрасное же, наоборот, мы находим там, где понятие полностью растворилось в особенном

и множественном. Какое же соотношение существует между тем и другим?

— Насколько я теперь понимаю, — заговорил он, — одно неотделимо от другого. И если раньше возвышенное мы рассматривали как некое несовершенное прекрасное, то теперь я прихожу к выводу, что оно присутствует в прекрасном и нет такой совершенной красоты, которая не была бы в то же время и возвышенной.

— Ты получишь подтверждение этому, если проанализируешь непосредственный опыт. А знаешь ли ты, почему это так происходит?

— Да, это как будто бы совершенно ясно. Дело в том, что если бы простое можно было хоть в какой-то мере обособить и вычленить, то понятие оказалось бы именно тем, чем оно является обычно, когда мы воспринимаем его само по себе, обособленно, как чистую форму мышления. И, наоборот, оно, видимо, совсем перестало бы существовать, если бы множественное преобладало.

— Да, это было бы так.

— Превосходно. А если бы оба принципа полностью слились воедино, то, значит, возникло бы нечто третье, совершенно своеобразное.

— Без сомнения.

— И если понятие рассмотреть исключительно само по себе, то оно есть простое пустое единство, которое привносится извне и применяется к множественному и многообразному. Это единство мы и можем, видимо, назвать мерой множества. Не так ли?

— Да, видимо, можно.

— А если понятие полностью сольется с многообразным, то не превратится ли мера в то, что измеряется, и не окажется ли, что это одно и то же?

— Да, это, кажется, самая полная характеристика.

— Значит, наилучшим образом мы можем объяснить прекрасное так: это нечто измеримое, которое в то же время содержит в себе и собственную меру, или это некая мера, которая в то же время представляет собой и то, что подлежит измерению.

— Да, это, должно быть, исчерпывающее объяснение. О важности этого ты можешь судить по тому, что величайшие знатоки приложили много усилий к тому, чтобы определить меру для разных видов прекрасного и таким образом выяснить основные проблемы, с этим связанные. Так,

Никола Пуссен и Одран установили, в каком отношении длина лица должна находиться к размеру человеческого тела<sup>19</sup>; при этом свои определения они строили на основании не общепринятых представлений или взглядов, касающихся природы тела, а изучения прекраснейших статуй, сохранившихся от античности. Именно эти пропорции они принимали как образец для искусства, исходя из них, обосновывали исключения. Другой вопрос, правы ли были они, отделяя меру или понятие от явления.

— Конечно, не правы, если только они не стремились таким способом достигнуть понимания прекрасного.

— Да, разумеется, они стремились к этому. Но тот, кто сначала старается установить отношение меры, чтобы затем на этом основании построить прекрасное произведение, — тот бьет мимо цели.

— Безусловно. Вместо живого образа получится лишь формальный пример применения правил.

— А нельзя ли представить себе дело так, что красота достигает совершенства в таком явлении, которое само по себе есть мера?

— Но где же найти такое явление?

— Ну, например, такое явление, в котором воплощается нечто самое простое, поддающееся измерению, скажем время.

— Без сомнения.

— А время полнее всего можно выразить в звуках. Звуки же сами по себе только через время и могут быть соотнесены с какой-то другой областью восприятия.

— Значит, музыка есть тот самый случай, когда измеряемое и мера полностью совпадают? Все наше рассуждение приводит к этому. Но здесь мне пришла в голову одна в высшей степени странная мысль.

— Какая же?

— Дело в том, что, как обычно утверждают — да это нам подсказывает и наш собственный опыт, — музыка не создает даже представлений, не говоря уж о понятиях. Она вызывает лишь ощущения, которые, безусловно, целиком относятся к области восприятия. А теперь получается, что они должны постигаться разумом.

— Разве ты не видишь, что это общепринятое убеждение, о котором ты заговорил очень вовремя, как раз и дает нам возможность всесторонне обосновать нашу точку зрения?

— Я не совсем понимаю как.

— Ощущения, мой друг, — это самое многообразное в нас, такая область, где наше простое познание ни в коей мере не играет господствующей роли, нечто такое, что постоянно тянет нас в разные стороны. Однако эта буря и смятение чувств, где все простое и ясное погружается в смутные волны, — разве такие чувства изображает или порождает в нас музыка? Наоборот, в музыке чувства получают меру и упорядоченность, преобразуются, приобретают иной строй. И что, как не разум, объединяющий противоположные начала, может действовать здесь с большим совершенством? Безграничное многообразие и множество разум не только объединяет в чистое единство, но и преобразует это единство целиком и полностью, так что оно становится ясным, доступным для меры и упорядоченности. Самая совершенная музыка — это, следовательно, та, в которой величайший разноразличий и смешение отдельных звуков выливаются в простую, чистую гармонию, так что смятение становится порядком, как говорит Шекспир. Как видишь, особенное и единичное становятся чистой общностью и свободно парят в прозрачном эфире понятия, освободившись от материи и от всех бесчисленных случайностей. И при этом они не становятся чем-то новым или чужим, а сохраняют все те свойства, которые имели прежде. И душа, вбирая в себя этот красочный, но вместе с тем простой и ясный мир, и сама становится ясной, живет в гармонии и мире с самой собой. А если бы в ней действовало только понятие или преобладало понятие, то душа с его помощью вступила бы в борьбу с напором множественности и тех чувств, которые ее порождают. Душа стремилась бы найти для них меру. Она вступила бы в конфликт с самой собой и запуталась бы в нескончаемых спорах. Однако понятие или четкая стройность разума как бы стесняются того смутного потока противоречивых ощущений, которые бросают из стороны в сторону нашу душу. А музыка не только примиряет с этим разум, но и сам он оказывается втянутым в этот бурный водоворот. И разум вынужден признать, что это состояние ему не чуждо и даже может стать органическим элементом его собственного существования. Музыка целиком возвращает разуму его ясность, поскольку в сферу эмоций она вносит порядок и меру. Только таким способом разум достигает совершенства и полного блаженства. Потому что его це-

лостность полностью сливается с чувственностью, которая больше уже не может принести ему вреда — затуманить и запутать его, — так как она вошла в его систему и растворилась в нем. Поэтому музыка есть такое явление прекрасного, которое проникает во всю нашу жизнь больше, чем что-либо другое, порождая в нас одновременно бурные страсти и глубокие размышления, спокойствие и беспокойство, бешеные порывы и рассудительность, которые сливаются в единое целое. И даже больше: музыка может перевернуть все наше существо, обновить его, и то, что есть в ней смутного и беспокойного, предстает как многократно преломившийся луч того же простого света. А тот, кто без оглядки бросается в множественное, существуя в сплошных ощущениях, тот уже не в состоянии ни достойно наслаждаться ими, ни их достойно выражать, так как ощущения целиком служат здесь чувственности. Как правы были поэтому древние, считавшие музыку важной стороной жизни государства! О музыке издавались законы, так как древние прекрасно понимали, что она может быть самым спасительным и самым опасным средством воздействия на человеческие души.

— Теперь я совершенно убежден, — сказал на это Эрвин. — Ведь если подумать хорошенько, то твои утверждения подкреплены как раз теми доказательствами, которые, в сущности, должен был бы привести я сам, чтобы обосновать свой взгляд на чувственное восприятие, — ты брал их из области ощущений.

— Но Ансельм и Бернгард как будто еще не согласны с нами, — заметил я. — Думается, на сей раз нам следует предварить их возражения, так как они, безусловно, потребуют, чтобы мы пошли по пути, на который нам все равно придется вступить рано или поздно. Так что лучше уж сделать то, что все равно должно быть сделано, не дожидаясь, пока нас попросят об этом, как советует мудрый Флеминг<sup>20</sup>.

— Видимо, ты намерен проанализировать наше теперешнее представление о прекрасном, как ты это делал во всех предыдущих случаях, то есть с той точки зрения, как прекрасное связано с полезным и с действительным в соответствии с нашими законами познания. Но я опасаясь, как и прежде, что если разъять на части то единство, которое представляет собой прекрасное, то оно в конце концов вообще перестанет существовать.



— Если у тебя есть такие опасения, то нам вдвойне необходимо застраховать себя с этой стороны и посмотреть, может ли вообще быть достигнута столь тесная связь единичного и множественного.

— Я думаю, что она существует уже сама по себе.

— Как это понять?

— Разве ты сам не утверждал, что понятия возникают не только тогда, когда мы выводим их из предметов, что они заключены в предметах, что каждый предмет вообще представляет собой не что иное, как понятие, и поэтому каждый имеет особое, свое собственное понятие?

— Это я говорил и повторяю до сих пор. Но это правильно лишь в том случае, если мы мыслим предметы, уже объединив их с помощью разума с их понятиями, так как тем самым множественное, которое содержит в себе каждый предмет, мы уже включили в единство.

— Безусловно, только так. Но мы, по-моему, все время так делаем.

— И это верно, но здесь необходимо различать два момента. Ведь если созерцание способно схватывать только отдельные моменты, которые бесконечно сменяют друг друга, то оно хотя и воспринимает множественное, однако не в такой степени, в какой это множественное согласуется с понятием, поскольку поток изменчивых явлений постоянно разрушает единство, в то время как понятие, напротив, скрепляет его.

— По-видимому, ты хочешь выделить множественное, рассмотреть его само по себе, в зависимости от того, будет ли оно обобщено понятием или воспринято созерцанием?

— Да, именно так. Если бы я мог себе представить, — заметил я, — каким образом мы сможем потом связать это с общепринятым взглядом на множественное. Ведь если так, то должны существовать две совершенно разные области множественного: одна, где оно соответствует понятию, и другая, где оно бесконечно меняется.

— Да, наверное, так и есть. Каков бы ни был общепринятый взгляд, одна из этих областей должна быть, видимо, целиком подчинена разуму, а другая зависит от чувственного восприятия, не правда ли?

— Без сомнения.

— Но эти две возможности не только противоречат друг другу, но и взаимно исключают друг друга, так как

разум не может воспринимать, а восприятие не имеет отношения к понятиям. И, прежде чем пойти дальше, мы должны решить вопрос, к какой из этих двух областей мы можем отнести способность познания прекрасного. То, что в самом существе прекрасного лежит гармония с самим собой, подобно тому как понятие полностью согласуется в разуме с многообразием явлений, — это нами уже установлено.

— Да, конечно. Но ведь прекрасное должно воплощаться в явлениях, чтобы быть воспринятым. Без этого я не могу его представить. Поэтому мне кажется, что его место все-таки в области восприятия.

— На это мне нечего возразить. То, что прекрасными мы называем предметы мира, которые могут быть восприняты чувствами, не подлежит никакому сомнению. Но вместе с этим выводом в нашем рассуждении не только возникает вновь полная дисгармония, но даже те вещи, которые, казалось, были в полном согласии с самими собой, являются теперь нецелостными, внутренне несогласованными, постольку, поскольку они воспринимаются с помощью понятия или созерцания. И в конце концов прекрасному придется разделить судьбу всех прочих вещей на земле, так как оно уже ничем не будет от них отличаться.

— А разве я не говорил, что прекрасное как таковое должно перестать существовать и встать в один ряд со всеми другими вещами на свете?

— Ну погоди, давай предпримем еще одну попытку, прежде чем окончательно отказаться от этого пути, — возразил ему я. — Попробуем разобраться и посмотрим, не поможет ли нам выйти из тупика тот, кто вверг нас во всю эту путаницу. Эту самую согласованность единичного в понятии Баумгартен называет совершенством предмета, и здесь он, видимо, вполне прав, потому что в данном случае предмет действительно полностью согласуется сам с собой, то есть сам по себе он совершенен. Однако Баумгартен так же хорошо, как и мы, понимает, что прекрасный предмет должен воплотиться в явлениях и должен стать объектом восприятия.

— Как же он это объясняет?

— Восприятие, говорит он, несовершенно и запутанно именно потому, что оно постоянно меняется и никогда не достигает той законченности, которую имеет понятие.

Наоборот, познание разумом может полностью проникнуть в понятие, поэтому оно ясно и совершенно. Таким образом, если совершенный предмет воплощается в неясном чувственном явлении и его надлежит познать восприятием, то такой предмет мы называем прекрасным.

— Такое понимание совершенно меня не удовлетворяет.

— Почему?

— Потому что прекрасное тем самым оказывается униженным, так как оно становится лишь несовершенным явлением совершенной сущности.

— Ну, с этим мы должны были бы примириться, если бы это было так. Однако ты убедишься, что существуют и такие аргументы, которые опровергают это мнение.

— Буду очень рад их узнать.

— Ну так слушай. Совершенство предмета может быть познано — это признает и Баумгартен — исключительно с помощью разума и понятий. А каким же образом оно является в чувственном восприятии? Некоторую неудовлетворенность испытывал и Баумгартен, поэтому он различал совершенство разума и чувственное совершенство, которое возникает только в явлении воспринимаемых предметов.

— Значит, он, как и мы, тоже допускал мысль о двух областях многообразного, — заметил Эрвин, — но и в области, доступной только восприятию, видел возможность совершенства?

— Да, он так считал, — сказал я, — и при этом совершенно не замечал, что сам себе противоречит — а это было обнаружено задолго до нас. Ведь если существует совершенство единичного, которое наполняет понятие, то это совершенство, по его утверждению, может быть воспринято только разумом, в то время как понятие, которое не воспринимается чувственно, не может явиться чувствам как нечто совершенное: для чувств оно всегда выступает в единичном и остается запутанным. Таким образом, прекрасное неизбежно подпадает под общие законы, которые распространяются на все вещи, и вообще перестает быть прекрасным.

— Значит, прекрасное, — воскликнул он, — опять на глазах рассеивается как дым, говоря словами древних!

— Да, не иначе, и я не знаю средства сохранить его в том, что мы обнаружили до сих пор.

— Должен сказать откровенно, я очень рад, что с этим учением Баумгартена мы ничего не добились. Это допол-

нительно укрепляет меня в одном моем мнении, о котором я уже говорил.

— Что ты имеешь в виду?

— Теперь я ясно вижу, что обе эти самостоятельные и разные области — область понятий и область чувственных восприятий — могут быть связаны только целесообразностью и что прекрасному здесь нет места, как я говорил.

— Это ты заметил очень верно. И ты можешь еще добавить, что чувственное совершенство Баумгартена, если его понять до конца, неизбежно должно привести нас к приятному.

— Да, это я как будто бы уже понял.

— Но теперь прошу тебя и всех вас — прекратим наконец разрушать и давайте действительно строить. Потому что меня охватывает страх, когда я представляю себе, как прекрасное, которое атакуют со всех сторон, в конце концов растворится, как привидение, спасающееся от погони. Наступит день, когда мы можем оказаться в мире, где вовсе не будет истинной красоты, и только манящие и дразнящие призраки прекрасного останутся нам в удел.

— Это было бы поистине ужасно, — ответил я, — если бы из окружающего нас мира полностью исчезло то, что не просто радует нас, но представляется нам самым чистым и самым прекрасным проявлением жизни. И если бы вместо него всю жизнь нас преследовали лишь пустые видения, обманчивые миражи, принимающие облик прекрасного, то это было бы поистине горькой иронией судьбы и причинило бы нашей душе танталовы муки. Поэтому нам ничего не остается, как искать убежища и помощи у наших друзей. И мы не будем этого стыдиться, так как у друзей все должно быть общим — и заботы и радости. Итак, на помощь, Ансельм и Бернгард! Может быть, вы поможете нам вновь обрести то, что утрачено нами в результате исследования, по-видимому слишком одностороннего.

— Первоначально спор вели эти двое юношей, — ответил Ансельм. — И поэтому я не хочу, мой милый Бернгард, отнимать у тебя твои права. Ведь если бы я сразу вступил в разговор, то дело выглядело бы так, будто вы оба потерпели поражение. А если и тебе не удастся достигнуть желанной цели, пусть вам всем послужит утешением мысль, что я держу наготове прибежище для вас.

— Надеюсь, — возразил Бернгард, — что оно нам не

понадобится. Как бы мало доверия я ни питал к своим слабым силам, однако мне предстоит говорить от имени столь высокой идеи, что даже моих скромных способностей, видимо, будет достаточно, чтобы прославить ее великолепие, ее всепобеждающую мощь. Итак, если позволите, пускай сама идея говорит моими устами, и если вы, мужи, умудренные опытом, будете ею побеждены, то здесь нечего будет стыдиться.

— Твоя уверенность сама по себе служит для нас великим утешением, и теперь мы жадно стремимся услышать слово спасения из твоих уст.

— Мне очень жаль, что придется начать с полного уничтожения всех ваших прежних идей. Сделать это мне очень легко, достаточно лишь обратить внимание на те бесчисленные противоречия, в которых вы запутались.

— Но тут ты не достигнешь большего, — заметил я, — чем мы уже сделали сами.

— И все-таки, — возразил он, — хотя ваш разум и осознал, что красота не может быть заключена ни в его собственной закономерности, ни в чувственном восприятии, однако ваше чувство настолько оставалось во власти чувственности, что все восприятие прекрасного по-прежнему шло через нее. Если истинная идея должна победить, то чувственность должна быть подчинена ей и даже искоренена как таковая. Совершенно необходимо дойти до идеи: в ней — основа основ. И это идея такого рода, что рабское подчинение чувствам ей совершенно противопоказано, так как она представляет собой самоопределение «я», чистую волю. Это чистая сущность «я», деятельность, которая исходит целиком из простого самосознания и для которой внешняя природа существует лишь постольку, поскольку находится целиком во власти чистого сознания.

— Кажется, твои музы собираются пропеть нам что-то очень возвышенное. Мы с большим интересом и вниманием ждем того момента, когда эта чистая воля предстанет перед нашим взором в каком-нибудь конкретном воплощении.

— Вот как это будет<sup>21</sup>, — ответил он. — Внешняя природа, мир вещей целиком возникает в нашем сознании. Сама по себе природа — ничто и превращается в нечто лишь постольку, поскольку она есть «я», которое является себе самому. С точки зрения обыденного сознания это явление воспринимается как нечто существующее само по

себе и доступное познанию, в этом смысле оно представляется себе самому связанным и несвободным. А тот, кто понимает, как вся эта природа вышла из «я», — философ. Тот, кто, наконец, покажет все вещи мира не как они даны, а как они созданы сознанием «я», — художник. Для него, следовательно, философская позиция превращается в позицию обыденного сознания. Но высшую цель разумного существа еще нельзя считать достигнутой ни в коей мере. Потому что нравственный закон повелевает ему чистой деятельностью своего сознания вновь и вновь творить мир и соответственно данный мир рассматривать лишь как выражение его воли. Искусство есть далеко еще не конечная цель сама по себе, однако оно является самой совершенной подготовительной ступенью на пути к ней, так как опыт искусства доказывает каждому человеку, что предметы внешнего мира могут быть изображены именно так, как они созданы чистым «я». Все это можно обобщить в утверждении, что красота есть подготовка и путь к добру.

— Позволь мне, — сказал я, — указать тебе на необходимость некоторых пояснений к твоим идеям. У меня создается впечатление, что различные элементы системы, в которую ты хочешь заключить прекрасное, не соответствуют друг другу. Можно ли, например, утверждать, что, с одной стороны, философствование, с помощью которого мы постигаем, как мир предметов вне нас возникает из «я», и, с другой стороны, та нравственная деятельность, посредством которой, как ты утверждаешь, вновь и вновь создается этот мир, — совершенно одно и то же?

— Ни в коем случае. Умозрительное философствование, поскольку предметом его является нравственная деятельность, осуществляет лишь связанное и несвободное развитие «я». Нравственность, наоборот, представляет собой деятельное философствование, в котором свободно повторяется творческий акт и таким образом уничтожается то принуждение, которому «я» подвергается со стороны предметов внешнего мира.

— А если бы оба этих момента полностью совпадали — это не так, но мы можем это предположить, — если бы «я» свободно создавало мир и свое собственное вынужденное ограничение этим миром, так что свобода и необходимость слились бы в одно, — разве это не было бы высшим совершенством?

— Нет, потому что «я» не могло бы осознать свободно-

го характера своей деятельности, хотя и эта свобода была бы не просто необходимостью, а его собственной необходимостью; это осознание было бы возможно лишь в том случае, если бы «я» могло противопоставить ее какому-то принуждению и отличить от него.

— Значит, это нравственная проблема: свобода должна через предметы внешнего мира преодолеть некое принуждение и сами эти предметы существуют лишь для того, чтобы быть преодоленными?

— Именно так.

— Таким образом, выходит, если какой-либо предмет внешнего мира полностью овладел душой и определяет ее состояние, то чувственность настолько преобладает в ней, что свобода полностью подавлена.

— Без сомнения.

— Но именно так происходит с прекрасным. Оно поработает дух целиком, так что сознание свободы полностью исчезает, дух как бы погружается в прекрасный предмет и наполняется им до краев.

— Допустим. Но этот прекрасный предмет не есть лишь данность внешней природы; этот предмет есть создание свободы и ее закона, который он целиком вобрал в себя.

— Тем хуже, потому что тем самым все это становится всего лишь предметом и сама свобода, которая должна представлять собой первоначальный источник всякой нравственности, превращается во внешний предмет, который побуждает к созерцанию.

— Видимо, ты все еще не совсем понимаешь меня. Если бы свобода в прекрасном предмете была подавлена или полностью уничтожена, то он тотчас перестал бы быть прекрасным и тот, кто созерцал бы такой предмет, не мог бы им наслаждаться, а видел бы в нем лишь один из многих предметов, способных воздействовать на нашу чувственность. Между тем прекрасный предмет следует воспринимать так, как он создается художником, свободным и живым, так что в его облике можно распознать его собственную внутреннюю свободу.

— Это, дорогой мой Бернгард, я могу себе представить только двумя способами: либо в самом предмете познается та особая свобода, которая свойственна именно данному предмету, либо речь идет о свободе художника, который его создает.

— И то и другое правильно.

— Но как же и то и другое может существовать одновременно? Если предмет живет своеобразной внутренней жизнью и ему свойственна исконная свобода, которая присуща только ему как его органическое свойство, то здесь не может быть больше места предмету и явлению; это есть настоящая вещь в себе. Стремление познать такую сущность в себе и ее исконную природу не может, однако, ни в каком смысле считаться шагом вперед на пути к той нравственности, согласно которой все внешние предметы должны быть уничтожены как таковые и их надлежит воспринимать лишь как создание свободы. Если же мы будем утверждать, что художник всюду наблюдает жизнь и возникновение вещей (я не говорю — во временной последовательности, но хотя бы из каких-то предшествующих условий, вследствие чего их появление воспринимается лишь как нечто производное), то я все еще не могу понять, каким же образом это должно способствовать нравственному усовершенствованию художника или того, кто созерцает его творения. Потому что либо в процессе созерцания они отдают себе отчет в причинно-следственных связях явлений, либо нет. А это очень существенно. В первом случае все они — философы, наделенные высшим нравственным сознанием, которое, как ты утверждаешь, включает в себя понятие свободы, лишенное, впрочем, момента необходимости. Им, следовательно, уже не нужно прекрасное как подготовительная ступень к нравственности, так как эта ступень давно уже осталась позади. Если же они не отдают себе отчета в том, что познают в вещах, то они, конечно, непохожи на философов, ибо стоят неизмеримо ниже их. Именно таково твое мнение, как мне представляется.

— Следует признать то и другое. Для художника философская позиция примитивна; то, что философ считает внутренней основой предмета, художник созерцает как сам предмет.

— Но, мой друг, разве ты не видишь, что художник, таким образом, во-первых, ничем не отличается от любого другого человека, поскольку он лишь созерцает предметы, и, во-вторых, даже оказывается на самом низком уровне по сравнению с другими, так как то высокое и свободное, что может быть познано лишь высшим, чистейшим сознанием, он низводит в мир предметности и превращает в явление? Или, быть может, основная проблема вашей



нравственности состоит в том, что именно является предметом познания, а не в том, каким способом это познание осуществляется? Мне казалось, что совершенно не важно, каков тот предмет, который воздействует на душу извне и побуждает ее к познавательной деятельности, и только там, где «я» полагает само себя как свой предмет или как себя само и отличает себя от себя самого, может возникнуть предмет и познание, подчинение и нравственная свобода. С такой точки зрения прекрасное должно было бы быть самой реальной основой зла, поскольку даже то, что возникает из добра, оно отдает во власть чувственности, и наступившее падение оказывается тем более глубоким, чем пышнее было великолепие, как в наших религиозных преданиях о падших ангелах.

— Твое ужасное сравнение могло бы послужить доказательством того, как легко, занимаясь такими важными проблемами, стать жертвой недоразумения. Однако я склонен думать, что ты намеренно притворяешься непонимающим, чтобы испытать мои взгляды.

— Ни то ни другое предположение не нравится мне, милый Бернгард. Гораздо лучше было бы, если бы ты предложил мне выход из противоречий в согласии со своими принципами.

— Если ты действительно ищешь выхода, то он уже содержится в первом моем утверждении. Когда я говорил, что для художника философская позиция превращается в позицию обыденного сознания и что прекрасное есть подготовительная ступень к нравственному, то я, конечно, имел в виду необходимость особо выделить прекрасное и подчеркнуть наличие в нем момента нравственного и философского познания.

— Значит, для тебя оказалась бы более подходящей вторая из предложенных мною двух возможностей, согласно которой в прекрасном следует видеть свободную творческую деятельность художника и наслаждаться ею, — это и есть путь к нравственности?

— Если тебе удобнее смотреть на дело с этой стороны, пусть будет так. Ведь это тоже правильно. К тому же это ближе к обычным, общепринятым представлениям, нежели тот философский взгляд, который целиком перешел на примитивную точку зрения и о котором мы говорили раньше.

— Ну хорошо. Воспользуюсь твоей уступчивостью и попытаюсь с ее помощью уяснить для себя твою позицию.

Итак, художник должен содействовать нашему нравственному усовершенствованию, изображая определенный предмет, но при этом необходимо, чтобы ту свободу, которой пользуется он при создании предмета, мы могли познать в самом предмете. Таким образом, подобный предмет отличается от всякого другого прежде всего тем, что в нем ясно видны следы направленной деятельности, его создавшей, и это свойство объединяет его с предметами, которые производит так называемое механическое искусство.

— Да, но это совсем другое. Предмет, сделанный рукой человека, сразу обнаруживает причастность к некой определенной цели, к которой он относится лишь как средство и которой его назначение исчерпывается; в прекрасном, напротив, цель осуществляется сама по себе.

— А что это такое — цель сама по себе? Ведь это не может быть сущностью каждого отдельного предмета в его своеобразии, как мы уже установили; если бы это было так, то каждая вещь, которая всегда выступает лишь как предмет или явление, должна была быть вещью в себе. Цель может, следовательно, проявляться только в особой активной деятельности разума, в нравственности или чистом действии. А если в то же время говорится, что художник изображает вещи не такими, какими они предстают в опыте, а такими, какими их создали высшие законы познания, то есть, иными словами, не такими, какими они возникают в первоначальном созерцании, в согласии с их особенной, единичной сущностью, а такими, какими их вновь воссоздает свободно действующий разум, творя в них реальные воплощения чистого действия, то как это совместить?

— Как будто бы наконец ты приближаешься к истинному пониманию вещей.

— По отношению к этому чистому действию особенное и единичное в вещах, то есть именно то, что составляет явление, совершенно несущественны, и даже более того — именно особенное и единичное полностью противоречат чистому действию. То же можно сказать и о разумном существе: его своеобразие и индивидуальность — это то, что прежде всего выступает в явлении. Эти своеобразие и индивидуальность должны быть подавлены и уничтожены нравственной свободой, поскольку она содержит лишь самую общую сущность разума, которая во всем одна и та же. Как же это возможно, что разум проявляется именно в

том, что нарушает его чистоту и постоянно препятствует его свободному действию?

— Твое восприятие единичного, — заметил он, — несомненно, правильно в отношении нравственности. Ты должен, однако, учесть, что именно это единичное есть условие всего нашего существования, а, значит, также условие действительного нравственного действия. И так как оно имеет это двойное значение, то, следовательно, чтобы быть прекрасным, оно должно быть познано именно как такое условие, а не как нечто противоречащее представлению о нравственности.

— То, что ты сейчас сказал, вполне понятно. Но почему речь идет об условии, а не о средстве? Ведь реальное действие или реальное воплощение всеобщей воли в особенном явлении не может, вероятно, осуществиться иначе, как через разум?

— Да, во всяком случае, это та промежуточная сфера, где общее соединяется с особенным в опыте.

— Если ты соглашаешься с этим, то тебе придется также признать, что в каждом разумном действии, которое неизбежно осуществляется в сфере опыта, свободная воля и ее высший закон должны превратиться в общее понятие, между тем как единичное в восприятии есть особое представление. Но для действия понятие — это и есть цель, а те особые представления, при помощи которых должны быть воплощены понятие и цель, называются средствами. Те явления реальных предметов, через которые художник только и может передать некий высший смысл, есть всегда лишь средства достижения этой цели. И в этом отношении мы можем их рассматривать совершенно так же, как средства механических искусств, которые служат своим целям.

— С той лишь разницей, — перебил он меня, — а в данном случае в ней все дело, — что у них совсем иные цели, нежели у высокого искусства, как мы уже отмечали раньше.

— Но, мой друг, — воскликнул я, — разве дело здесь в содержании, а не в форме?! То, что в прекрасном явлении составляет чистую и высшую цель, принадлежит нравственности и только ей одной; в явлении как таковом — а ведь только в нем мы воспринимаем красоту непосредственно — нельзя усмотреть ничего другого, кроме того, что оно лишь средство достижения некоторой цели, совершенно

безразлично какой. Потому что цель есть нечто такое, что само по себе вообще не может быть воспринято.

— Если бы ты был прав в твоём рассуждении, — возразил он, — то следовало бы обратить внимание на одно неразрешимое противоречие в нём. Но главное свойство прекрасного в том и состоит, что в нём одно переходит в другое. Именно в том и заключается могущественное влияние художника на души людей, что он возвышает человека, увлекая его на путь нравственности, подчиняет человека не только убеждением, но и теми чувствами, которые порождает в его душе. Эта власть над сердцем во имя блага и добра и есть, собственно говоря, особое свойство воздействия искусства. Она захватывает человека, возвышая его над самим собой, и тем самым невольно делает его мудрым и добрым.

— Ах, мой дорогой, да ведь это опять совершенно новый признак, да к тому же, если вдуматься, он полностью противоречит всем предыдущим. Воздействие на душу действительно не имеет ничего общего с тем, о чём ты говорил до сих пор. Если я правильно понял, то это воздействие, которое, вообще-то говоря, представляет собой нечто весьма многозначное, так как здесь может подразумеваться как нечто высокое и благородное, так и нечто совершенно низменное, имеет для тебя следующий смысл: оно возбуждает в нас страсть, но страсть такого рода, что она направлена на благо и добро и постоянно осознаёт это сама в себе.

— Да, я это так понимаю.

— Однако, видимо, такое осознание не дойдёт до полной ясности, так как в противном случае оно превратилось бы в чисто нравственное сознание и страсть стала бы вообще излишней.

— Да, она была бы излишней.

— Можно ли считать это воздействие аналогичным тому, о котором мы говорили выше и при котором искусство превращает философскую точку зрения в позицию обыденного сознания, — этот вопрос мы оставили в стороне, хотя мне представляется, что этого нельзя утверждать: невозможно себе представить, как такое сознание, которое постоянно колеблется между страстями и нравственной ясностью, вообще может представлять какую-то философскую позицию. Однако, повторяю, это мы оставим в стороне. Давай попытаемся лучше понять, может ли подобное

воздействие на душу служить побуждением к нравственности.

— А почему же нет? Правда, только для тех, кто не способен возвыситься до чистой идеи нравственности и кого необходимо сначала воспитать в духе этой идеи.

— И тем не менее, поскольку речь идет об этой чистой нравственности, то есть о чистом сознании, постольку здесь всегда присутствует что-то от грубой безнравственности, и без этого не обойтись. Если действительно страсть, как мы признали раньше, есть лишь победившее влечение, кстати сказать всегда направленное на предмет и побуждающее душу к крайностям ей не свойственным, то это и есть та чувственность, которая полностью противоречит нравственности. Каким же образом именно она должна повести к нравственности?

— По-моему, ты преувеличиваешь, когда изображаешь чувственность как нечто столь низменное и порочное. Как-никак она остается необходимой частью существования «я», без нее мы не смогли бы вообще осознать чистой деятельности.

— Да, я уже раньше согласился с тем, что она является условием нравственности, то есть нравственная деятельность, с одной стороны, должна проявляться в чем-то внешнем, а с другой — должно существовать нечто такое, что ей надлежит побороть и подчинить себе. Я соглашусь также и с тем, что в этом порабощенном мире чувственности нравственная деятельность может иметь место. Но каким образом пробуждение к жизни страстей и влечений или так называемого сердца сможет когда бы то ни было привести к освобождению из плена самых низменных чувств — это было и остается для меня совершенно непостижимым. Прекрасное и его роль в нравственном воспитании ты также едва ли сможешь в этом случае показать на основе опыта столь же наглядно и убедительно, как это удалось нам раньше с другой точки зрения.

— А разве не существует таких страстей, которые относятся не к одной лишь чувственности, а к сферам высоким и благородным?

— Возможно, но, видимо, это только одна страсть — страсть к наиболее полному выражению и осуществлению нравственного закона. Только так я могу объяснить с твоей точки зрения — а сейчас мы имеем в виду именно ее — такое положение, когда кто-то действует исключительно на

основе идеи, повинаясь инстинктивному влечению к великому и благородному.

— Такое толкование мне кажется вполне правильным.

— Но эта страсть — всегда влечение, которое, как и любое другое, обязательно направлено на внешний мир и совершенно бессознательно захватывает внешние предметы, как будто бы это влечение — самая корыстная вещь на свете.

— Ну конечно. Потому-то эта страсть все еще далека от нравственности.

— А если бы она достигла высшей степени и, таким образом, истинного совершенства, то есть если бы в ней не осталось больше абсолютно ничего, кроме выражения свободной воли, то и сердце, то есть влечение, и чистая, сознательная свобода были бы, очевидно, объединены наилучшим образом. А так как прекрасное в твоём понимании должно воздействовать одновременно на сердце и на нравственное сознание, то совершенная красота, видимо, и состоит в совершенном единстве того и другого.

— С этим я могу согласиться.

— В этом единстве влечение или страсть ума уже не могут больше нарушать чистое нравственное сознание и мешать ему; внешние предметы для влечения являются здесь лишь воплощением самого нравственного закона, или, вернее говоря, нравственный закон является для него таким внешним предметом, который к тому же связывает и сковывает его, точно так же как чувственность бывает обычно связана и скована. С другой стороны, и для нравственности не остается больше ничего такого, что необходимо побороть. Ведь то, с чем ей приходилось бороться, было всегда только предметом чувственного влечения, теперь вместо этого мы говорим о нравственном влечении, предметом которого является она сама. Таким образом, свободная воля и влечение здесь дополняют друг друга, тогда как прежде они лишь сталкивались и мешали друг другу. И если это единство того и другого возникает под воздействием красоты и при этом нравственность завершает здесь свою борьбу и достигает цели своих стремлений, то, пожалуй, мы, скорее, можем утверждать, что нравственность есть предварительная ступень к красоте, а не наоборот.

— Ты прямо испугал меня своим последним поворотом! — воскликнул он. — Нет, с этим я никак не могу

согласиться. Нравственность — вершина всего, это неоспоримо. К счастью, тебя нетрудно опровергнуть. Потому что такого состояния, которое ты описал, вообще не может существовать, в то время как несоответствие между чистой волей и предметами или влечением, напротив, совершенно необходимо, для того чтобы сознание не притуплилось и не засыпало.

— Если все это так, а я не собираюсь возражать, то можно сделать хотя бы тот вывод, что на основании подобных принципов прекрасное вообще не может существовать. И не лучше ли будет, если мы просто и смело провозгласим это в соответствии с нашими собственными убеждениями, вместо того чтобы в угоду общепринятому мнению запутываться во внутренних противоречиях? А почему прекрасное существовать не может — это ясно как день. То, что ты собирался выдать за прекрасное, вовсе не могло быть им, так как оно противоречит своему назначению — служить проводником к высокой нравственности. А то, что могло бы назваться прекрасным, совершенно не соответствует тем принципам, которые ты выдвинул в самом начале.

— Ты как будто бы специально задался целью, — заметил Бернгард, — помешать нам сегодня дойти до каких-то утешительных выводов. Что до моих личных воззрений на этот счет, то к ним ты относишься с очевидным предубеждением, и причина этого, надо полагать, в том, что ты иначе понимаешь самые общие проблемы, с этим связанные.

— Не могу себе представить, — заметил я, — чем заслужил я подозрение в такой предвзятости. Наоборот, я весьма уважаю учение, которое ты защищаешь, за глубину, за чистоту и благородство помыслов, в нем заключенных. Так же как я бесконечно уважаю великого мыслителя, которому ты следуешь. И как бы глубоко ты ни скорбел о столь преждевременно ушедшем от нас Фихте, высокая слава которого будет сиять во все века, ты можешь быть уверен, что и моя печаль твоей не уступает. Но то, что его учение, во всяком случае та часть его, которая трактует о прекрасном, не помогло нам выйти на путь истины, — это, как я надеюсь, Ансельм и Эрвин уже тоже поняли теперь.

— Что касается меня, — заговорил Эрвин, — то я убежден в этом полностью. Мне кажется также, хотя я не

сумел бы этого доказать, что это учение без труда можно согласовать с идеями Баумгартена.

— А что ты скажешь, Ансельм? — спросил я.

— Твое опровержение, — заметил тот, — кажется мне удачным. Однако очень может быть, что, изменив кое-что в утверждениях Бернгарда, мы сумеем вернуть его мыслям их первоначальную ценность, и тогда будет легко соединить их с той концепцией, которую буду защищать я.

— Но прежде чем ты приступишь к изложению мыслей, которые нас всех очень интересуют, — заметил я, — позволь мне еще одно замечание, которое, может быть, придется несколько разъяснить. Вы все ведь знаете, что говорил о прекрасном Кант? <sup>22</sup>

— Прекрасное есть нечто непременно всеобщее, нечто такое, что нравится без всякой заинтересованности, — ответил Бернгард.

— Очень хорошо, — сказал я. — Всеобщее, необходимое, то, что нравится всем, не может быть привлекательным объектом чувственного восприятия, поскольку эти объекты изменчивы, неустойчивы, случайны, они неодинаковы для разных чувственных существ. Прекрасное должно согласовываться с разумом, так как именно разум представляет в человеке всеобщее и необходимое.

— Кант именно это и имел в виду, — ответил Бернгард.

— Да как же так? — возразил я. — Он ведь добавляет «без заинтересованности», понимая под этим (Кант разъяснил это с полной точностью) не только корыстную, чувственную заинтересованность, но и заинтересованность разума в добре. Приятное и добро с точки зрения заинтересованности относятся для Канта к одной и той же области, от которой он стремится полностью отделить прекрасное. Поэтому, если мы стали бы рассматривать прекрасное как начальный, подготовительный этап добра, то это, безусловно, противоречило бы духу Канта, хотя он и считал прекрасное неким символом добра.

— Кант, — заметил Бернгард, — по-видимому, и сам не достиг в этом вопросе полной ясности. Потому что если в отношении прекрасного он целиком отрицает заинтересованность разума, то возвышенное, напротив, целиком выводит из подобной заинтересованности.

— Что касается Канта и его противоречий, — ответил я, — то каждый раз, когда я думаю о них, меня парализует робость перед необходимостью в чем бы то ни было обви-



нять его. Канта можно мерить только его собственным масштабом. Да, кстати сказать, очень легко объяснить, почему возвышенное он рассматривал как нечто полностью противоречащее прекрасному.

— А почему, объясни, пожалуйста, — попросил Бернгард.

— Очень просто: он ясно видел, что в области прекрасного ни нравственность, ни чувственность не имеют решающего значения. То и другое могло объединиться только в разуме, хотя и действовало по-прежнему как бы в противоположных направлениях. Удалось ли ему таким способом постигнуть прекрасное — в этом нам еще предстоит разобраться. Однако несомненно, что и природу чувственного восприятия и сущность нравственной свободы он понял совершенно правильно. Он видел, что чувственное восприятие лишь с помощью понятия целесообразности можно связать с высшим и всеобщим; в то же время нравственная свобода только в том случае может быть отнесена к предметам внешнего мира, если она стремится к победе над самой собой и над той своей силой, которая подчиняет восприятие.

— Вот видишь, — заговорил вдруг Эрвин, — значит, я был прав. Ведь я говорил буквально то же самое о понятии целесообразности. Верно было, видимо, и то, что мысли Бернгарда очень легко сочетаются с идеями Баумгартена. Такого рода сочетание мы находим уже у Канта в почти законченном виде.

— Но для того, чтобы мы могли идти дальше, нам было бы полезно, если бы ты, Эрвин, вкратце пояснил, что представляет собой это сочетание, — сказал я.

— Весьма охотно, — заметил тот, — если только я сумею удовлетворить твои требования. Происхождение прекрасного Кант усматривает, если я правильно понял его, в таких свойствах природы, благодаря которым она соответствует понятиям, которые, однако, не могут быть познаны в ней сами по себе как таковые; или — эта формулировка встречается гораздо чаще — в такой целесообразности, которая проявляется в природе непосредственно, но без того, чтобы определенное понятие, на которое она направлена, доходило до сознания. И это, как мне кажется, целиком согласуется с утверждением, что прекрасное заключено в таком понятии, которое может быть познано лишь смутно, неточно и недостаточно. Если в совершенст-

ве, как мы его определили, понятие и то особенное, единичное, в котором оно является, можно отделить одно от другого и сравнить между собой, то между этими двумя моментами неизбежно должно возникнуть какое-то отношение целесообразности, хотя понятие, или, собственно, цель, в этой целесообразности не может быть познано ввиду многообразия и запутанности явлений. Но я не понимаю одного: почему при описании прекрасного Кант пользовался другими выражениями, чем тогда, когда определял его и выводил?

— Это мы пока опустим, — сказал я, — чтобы не запутаться окончательно; скажи нам лучше, в каком смысле ты сравнивал идеи Бернгарда с теорией Баумгартена.

— Это легко объяснить, — ответил он. — Если мы представим себе, что под чистой деятельностью, о которой говорил Бернгард, надо подразумевать нравственность художника или понятие такого предмета, в котором должно воплотиться прекрасное, тогда и то и другое, по его собственным словам, может проявиться лишь в том, что оно окажет возбуждающее воздействие либо на душу, либо на страсти и чувственность воспринимающего субъекта, а это может произойти только через неясные чувственные восприятия. Таким образом, вся разница состоит лишь в том (если я правильно понимаю дело), что Баумгартен принимает в расчет предмет как таковой, сам по себе, а Фихте в противоположность этому исследует лишь воздействие прекрасного на созерцающего, а также его возникновение в творении художника примерно в том же смысле, как и в так называемом учении о душе. Наверное, поэтому способ доказательства был у обоих один и тот же, а именно доказательство от противного: необходимо было показать, что ни то ни другое не может мыслиться без целесообразности, в которой, однако, не может заключаться красота.

— Это нехорошо, — заметил я, — что ты опять смешиваешь две позиции, которые я четко отделил друг от друга, когда отвечал Бернгарду. Если даже можно себе представить, что концепция, согласно которой основу прекрасного следует искать в самих предметах, как-то связана с учением Баумгартена, то идеи Бернгарда, в полную противоположность этому, совершенно исключают возможность чувственного совершенства, без которого Баумгартен никак не может обойтись; вместе с тем чувственность суще-

ствует для него только в той мере, в какой через нее и одновременно в противовес ей проявляется свобода. Таким образом, к взглядам Баумгартена идеи Бернгарда примыкают как раз самой слабой и наименее понятной своей стороной. А можешь ли ты сказать, куда поведет их сильная линия?

— Примерно к тому, что Кант полагал о возвышенном. Так мне кажется.

— Совершенно очевидно. Это та часть учения Канта, которую ты упустил из виду в наших прежних рассуждениях. Возвышенное для него есть нечто такое, как тебе, безусловно, известно, что превосходит все наши способности восприятия, так что мы были бы им совершенно подавлены и даже вовсе уничтожены, если бы не обладали такой внутренней силой, которая не знает предела и способна возвыситься над всякой силой, направленной на нас извне. Эта наша сила — в нравственной свободе, которая пробуждается и оживает при мощном натиске извне. И это есть также одно из побуждений к нравственности.

— Как видно, Кант стоит посередине между этими двумя позициями.

— Да, конечно. Но он отдаляется от каждой из них. Можно даже, пожалуй, сказать, что он разрушает обе эти позиции и свою собственную заодно. Может быть, ты сам скажешь, как именно?

— Я чувствую нечто, но вряд ли сумею это точно объяснить. Мне представляется, что Кант считал недостижимым то чувственное совершенство, какого требовал Баумгартен. Поэтому он относил его к области целесообразного, которая, с нашей точки зрения, никак не может быть связана с прекрасным.

— Совершенно правильно. Для того чтобы прийти к своему чувственному совершенству, Баумгартен должен был полностью слить понятие с явлением. Вместе с тем это совершенство именно потому, что оно чувственное, могло быть познано чувствами лишь туманно и недостаточно. Противоречивость этого мы уже выяснили. Кант, напротив, соотносил явление лишь с неясно возникающим в нас понятием, то есть видел здесь целесообразность, к которой еще только предстоит найти понятие, и это понятие, как он утверждал, никогда не будет установлено окончательно. Это может произойти двояким образом. Либо понятие целиком заключено в явлении, полностью

содержится в нем, однако в нем непознаваемо, и тогда возникает чувственное совершенство, которое противоречит самому себе. Либо понятие пока не содержится в явлении, должно быть еще только найдено к нему, но такое сочетание условий ни при каких обстоятельствах не может породить нового рода предметов, то есть таких предметов, которые мы могли бы назвать прекрасными, поскольку оно может возникнуть буквально в любом предмете, ибо представляет собой лишь особый случай соотношения явления с понятием. Что точка зрения Канта именно такова, можно ясно увидеть по тем примерам, которые он приводит. Так, в облике человека он находит гораздо меньше красоты, чем в неодушевленных предметах — цветах и т. д., поскольку понятие в нем познается гораздо точнее, чем у такого рода предметов. Однако нам достаточно было лишь немного взглянуть в самих себя, чтобы убедиться в том, что прекрасное в человеческом облике производит на нас сильное впечатление, между тем как неодушевленные предметы способны вызвать лишь тоску по прекрасному. Но посмотрим теперь, как относится Кант ко второй позиции с точки зрения своего взгляда на возвышенное.

— По-моему, совершенно так же. Возвышенный предмет он полностью отделяет от того воздействия, которое тот оказывает на созерцающего, и как раз в этом действии заключено для него величественное. Бернгард же усматривает прекрасное также и в самом явлении предмета, но при этом воспринимает его только как подготовку к нравственному.

— Ты прав, ход рассуждения в обоих случаях совершенно одинаков. Подобно тому как прекрасное должно подчинить всю деятельность разума созданию понятий, задача возвышенного усматривается в пробуждении воли. Ни прекрасное ни возвышенное не могли быть познаны в самом явлении, так как и то и другое противоречит ему по существу. Итак, явление могло быть возвышенным лишь постольку, поскольку оно активизирует волю, направленную на него. Внутреннее противоречие, имеющееся здесь, мы, видимо, скоро поймем. Во-первых, возвышенным мы называем не наши ощущения при восприятии какого-либо предмета, а сам этот предмет. Во-вторых, является ли предмет возвышенным или не является, в значительной степени зависит от нравственного состояния воспринимающего; ведь если кто-то, подобно многим, испытывает лишь

страх перед таким предметом, то этот предмет не может больше считаться возвышенным, и, наконец, подобные предметы вообще не могут составлять особого вида, так как от других ужасных или великих предметов они отличаются лишь по степени и как сами они, так и действие, которое они оказывают на волю, уже имеют свои названия и не нуждаются в новых.

— Таким образом, как мне кажется, — заметил Эрвин, — с помощью Канта мы заполнили целиком эту область сознания.

— Очень правильное замечание, — ответил я. — Ты видишь, вероятно, чем Кант отличается от двух остальных. Они стремятся к чему-то, что, по существу, невозможно, но что они воспринимают как прекрасное; Кант, напротив, показывает нечто возможное, реальное, что, однако, никогда не становится прекрасным. Помимо собственной воли он, таким образом, опровергает других и себя самого, и мы можем сказать в данном случае, что свою роль скептика, сам того не желая, он исполнил здесь с высоким совершенством. Впрочем, так можно, видимо, оценить всю «Критику способности суждения». Однако об этом мы поговорим позднее. Только на одной особенности стоит еще остановиться.

— Конечно, на той, которую я уже заметил, — что в описании прекрасного он пользуется совершенно иными выражениями, нежели тогда, когда он его выводит.

— Именно это. Прекрасно то, говорит он, что является необходимым и всеобщим, что нравится без всякой заинтересованности. Но то, что нравится, — это приятное; никак иначе я не мог бы объяснить этого выражения. Однако тут неизбежно возникает влечение, и цель его есть именно заинтересованность. Значит, в самом описании содержится очевидное противоречие.

— Но эти выражения все же можно было бы объяснить.

— Я тоже так думаю. Посмотрим, совпадают ли наши мысли.

— Заинтересованность, — сказал он, — означает здесь, как мне кажется, стремление какого-то единичного, корыстного влечения к своему удовлетворению и даже, как говорит и сам Кант, требование нравственного закона стремиться к реальному достижению своей предметной цели. Всего этого не должно быть в прекрасном, оно долж-

но только нравиться, то есть удовлетворять такое общее стремление, которого прежде как условия для возникновения такого влечения вообще не существовало: прекрасное одно должно являться определяющим, так сказать, началом и концом.

— Твое объяснение, разумеется, полностью согласуется с духом великого мыслителя. Но в то же время ты должен согласиться, что тут не возникает ничего нового по сравнению с нашей самой первой точкой зрения на влечение. А что ты можешь сказать о всеобщем и необходимом?

— Всеобщее и необходимое могут быть лишь самым общим понятием, которое остается неизменным во всех проявлениях единичного. Оно, видимо, совпадает с тем, что нравится, то есть с приятным. А поскольку приятное относится всегда к единичному и особенному, то представление о всеобщем и необходимом приближается к тому, что мы понимаем под чувственным совершенством. Между тем нравственный закон также является всеобщим и необходимым, так что и к нему можно отнести эту часть объяснения.

— В конечном итоге, — вмешался я, — в конечном итоге, мой дражайший Эрвин, одна проблема остается неразрешимой: понятие прекрасного, как бы его ни понимали, уничтожается само собой.

— Почему ты все время возвращаешься к этому начальному выводу? — спросил он. — Позволь обратить твое внимание на то, что описание прекрасного, которое дал Кант, так же как и наши описания, содержит в себе нечто реальное и действительное, нечто такое, что мы и в самом деле можем увидеть в явлениях, воспринимаемых обычно как прекрасные.

— Это, пожалуй, правда, — сказал я, — но верно также и то, что это прекрасное всегда возникает в сочетаниях самых противоречивых элементов.

— В конце концов, это только лишнее подтверждение мнения, принятого почти повсеместно: что о прекрасном вообще нельзя составить никакого четкого научного представления, так как оно познается лишь чувством.

— Эта уловка мало тебе поможет, — ответил я. — В данном случае дело не в том, что какой-то аспект прекрасного мы упустили из виду, наоборот, мы обнаружили новый аспект, но, к сожалению, как раз с этой точки зрения, принимая во внимание все условия нашего позна-

ния, прекрасное для нас как будто бы вообще не может существовать.

— Ну, так вот, — вступил в разговор Ансельм, — поскольку я вижу, что вы действительно зашли в тупик, настал момент, когда мне придется оказать вам давно обещанную помощь. Я почти начинаю думать, дорогой мой Адельберт, что даже тебе пригодится некоторая поддержка. Не то чтобы ты был заражен этими — мне прямо-таки хочется назвать их примитивными — взглядами, согласно которым главным становится чувственное восприятие или приговор, который выносит разум, но ты, как мне кажется, уж слишком озабочен необходимостью найти ясную и спокойную позицию в вопросе, где все решает только энтузиазм, своего рода полет фантазии.

— Я всегда был убежден, — ответил я, — что для любого дела в мире должна существовать спокойная позиция, что даже в самом высокоом и глубоком, если речь идет о том, чтобы его понять, а не просто о том, чтобы его выразить, даже в самом полете и энтузиазме подобная позиция возможна и необходима. Но, впрочем, мы действительно зашли так далеко, что без твоей помощи, как видно, не обойтись, какого бы рода она ни была.

— Да, не надо терять времени, — начал он, — сумерки почти сменились темнотой. И я смогу лишь наметить в общих чертах то, что подробно обсудить мы сегодня, видимо, уже не успеем. Все то, что вы пока увидели в прекрасном как с точки зрения его воздействия на наблюдателя, так и относительно его собственной природы, исходило целиком и полностью из его явления, а не из его сущности, или из тех причин, которые как раз и позволяют назвать его прекрасным. Ведь то, что созерцание прекрасного потрясает все наше существо, или то, что в нем всегда можно обнаружить известную гармонию частей, есть лишь отдельные признаки, познаваемые опытом и вытекающие только из его сущности. Что же касается внутренних качеств его природы, то вы сами видели, как мало в их познании может помочь рациональное исследование. Попробуйте теперь совершенно отказаться от мысли, что прекрасное неотделимо от простейшего явления и его судьбы, и подняться до тех идей, которые создают прекрасное и затем уже благодаря ему выступают в форме явлений.

— Уже в начале нашей беседы, — сказал я в ответ, —

ты призывал нас стать на эту позицию. И тогда даже Эрвин разумно тебе возразил, что сначала тебе придется объяснить нам, каким путем мы можем добраться до этой сущности.

— Весьма охотно, — ответил он, — я готов попытаться, но только вы должны при этом помнить, что путь к ней ведет все время вверх. Об этом свидетельствует вся история искусств, которая, разумеется, в тех случаях, когда ею занимаются всерьез, всегда показывала нам нечто высшее по сравнению с тем, что может предложить этот мир. Ни приятность внешних форм, ни гармонические сочетания отдельных элементов целого, ни какой-либо иной способ возбудить чувства никогда не были целью художников древности — их интересовал всегда лишь глубокий внутренний смысл. Они всегда стремились приблизить к действительности образы высшего мира, черты божественности сознания — одним словом, идеи, и для этого наделяли их определенным чувственным, земным обозначением. Этот земной облик привлекает взор смертного, который стремится проникнуть в тайну его сущности и разглядеть скрытое в нем сияние вечности. Именно поэтому лишь немногие из наших современников в состоянии постигнуть истинный смысл древнейших произведений искусства, и то, что является в них отражением истинно божественного величия, люди в большинстве своем воспринимают как следы детской неумелости или как плод необузданной, одурманенной, почти безумной фантазии. Впрочем, так выглядят и высшие божественные откровения для тех, кто способен увидеть в них лишь то, что доступно чувственному восприятию. А ведь это лишь ничтожная часть содержания, заключенного в произведении искусства. Им даже не приходит в голову, что главное заключается в том глубоком смысле, который скрыт за внешними образами и должен быть постигнут мыслью, так как недостаточно лишь того действия, которое предмет оказывает на чувственное и эмоциональное восприятие. Только в последнее время некоторые наиболее глубокие натуры вновь дошли, как мне кажется, до осознания истинного, исконного достоинства искусства, правда, естественно, совсем другим путем. Уже появляются люди, которые под влиянием некой очищенной и облагороженной религиозности или же высокого полета мысли в новой философии стремятся в своих картинах или стихах найти выражение для



вечных истин и открывают таким образом новые пути для проникновения идеи в душу человека. Если все это относится к искусству, которое ищет только прекрасного совершенства, то в той же мере должно относиться и к прекрасному вообще.

— Очень похвально, — заметил я, — что ты так настойчиво предостерегаешь от внешних впечатлений и предлагаешь забыть о них, чтобы целиком сосредоточиться на внутренней сущности прекрасного. Однако в некоторых случаях ты, как мне представляется, проявляешь несправедливость по отношению к нам. Мы ведь тоже не утверждали, что любое простое явление прекрасно. Прекрасным мы считали лишь такое явление, в котором заключено нечто совершенное и высокое. Правда, нам так и не удалось объединить это высокое и совершенное с явлением.

— Действительно, — ответил он, — вы говорили это и ошибались, как я думаю. Потому что на самом деле ваши устремления были направлены на то, чтобы найти в прекрасном только совершенную чувственность и высший разум и ничего из того, чего требую я. А между тем и чувственность и разум всегда связаны с чем-то единичным и конечным, какими бы возвышенными и утонченными ни были они сами.

— Совершенно не могу себе представить, — возразил я, — каким образом я смог бы показать прекрасное иначе, нежели в единичном и конечном, поскольку прекрасное непременно и обязательно должно быть явлением.

— Разумеется, оно должно выступать в явлении, но не может исчерпать себя в нем. А именно это и должно было бы произойти, если бы в нем заключалось чувственное совершенство, все равно — для влечения или для понятия. Ведь и то и другое в конце концов свелось бы лишь к явлению того самого предмета, который мы называем прекрасным. Прекрасное же, наоборот, — таково мое убеждение — заключается именно в бесконечном и непостижимом, что ни при каких обстоятельствах само по себе не может быть явлением.

— Здесь, — сказал я, — я могу полностью согласиться с тобой. Совершенно ясно, что прекрасное, в то время как мы все больше погружаемся в ощущение его непосредственного образа, постепенно увлекает нас в неизведанные глубины созерцания. Именно поэтому восторженные поклонники испокон веку восклицали по поводу предметов

конкретных и единичных — это вечно, это на все времена. Потому-то глупая толпа и называет мечтателями тех, кто в предмете своей земной любви ищет отражение божественного света и смотрит на него с почти религиозным преклонением. Однако именно эта мечтательность есть единственно достойный способ воспринимать прекрасное, и тот, кто не способен распознать в особенном явлении целый своеобразный и законченный мир, начисто лишен и чувства прекрасного. Но, хотя я полностью согласен с тобой в смысле этого воздействия прекрасного, мне все-таки придется просить тебя объяснить нам, как и каким способом это совершенство могло целиком перейти в явление. Ведь главные наши сомнения касаются не воздействия прекрасного и не нашего душевного опыта, с этим связанного, а происхождения и законов такого воздействия. Именно здесь до сих пор мы, к сожалению, все время наталкиваемся на противоречия и неувязки, которые становятся препятствием.

— Как раз о происхождении таких воздействий я и собираюсь говорить, а их законы на этом основании можно будет увидеть без труда. Это происхождение надо искать в другом мире, в мире идеалов, где существуют те божественные прообразы, подобием которых являются все вещи нашего действительного мира<sup>23</sup>. Прекрасное воспроизводит для нас эти божественные образы, и мы называем его прекрасным лишь в той мере, в какой оно является их отражением.

— Ты, кажется, сейчас сказал, — вступил я, — что окружающие нас предметы суть воспроизведения божественных прообразов? И это касается лишь некоторых вещей или всех?

— Это должно, как видно, касаться всех вещей, раз в мире не может быть ничего, что не имело бы божественного происхождения. Но в боге все должно быть совершенно, так что каждая вещь в мире непременно должна иметь свой божественный прообраз.

— Но если это так, — заметил я, — то я не могу понять, чем же прекрасные вещи отличаются от всех остальных. Ты должен согласиться, что каждая вещь, поскольку она является конечной и действительной, способна воспроизвести свой божественный прообраз лишь несовершенно и конечно и что поэтому прообраз, вступая в действительный мир, неизбежно лишается своего совершенства.

— В том-то все и дело. Прекрасный предмет отличается от других предметов именно тем, что хотя он так же, как они, воспроизводит идею в явлении, но эта идея не перешла в явление, она закончена и заключена сама в себе.

— Не можешь ли ты привести несколько примеров таких идей?

— Это очень легко. Искусство возникло из религии, его первоначальная задача заключалась в том, чтобы показать божество в преходящих, земных картинах. Однако божественная сущность может принимать самые разные образы: это некая первоначальная сила, которая породила природу и хранит ее и все единичное в ней; или это совершенное добро, из которого происходит в конечном счете и наша нравственность, действующая в обычной жизни; или, наконец, сама истина, которую стремится найти и обосновать философия. Так что и сами мысли о божественном начале можно тоже считать чем-то вроде художественного воспроизведения. Помимо искусства среди реальных явлений существуют и такие, которые выражают в меньшей мере свою собственную ограниченность и конечность, нежели божественные идеи, и каждый, кто способен возвыситься до понимания божественного, сразу распознает в них его отражение. Итак, обобщая, можно сказать, что красоту явления составляет всегда лишь его глубокий смысл. И вы потому так и не смогли постигнуть прекрасное, что с самого начала своего исследования совершенно оставили без внимания этот глубокий смысл. Таким образом, ни одно из явлений не должно обозначать ничего иного и ничего иного не может выражать, кроме самой идеи божественного.

— Этого мне было бы достаточно, если бы ты согласился ответить еще на несколько вопросов.

— Весьма охотно.

— Существует ли бог во имя кого-то другого, кроме самого себя? Можно ли себе представить какое-то иное подобие бога, кроме самого бога или, во всяком случае, чего-то божественного?

— Ни в коем случае. Так как ничто иное не могло бы заключать в своем образе именно того, что делает бога богом.

— Это же относится и к добру. Разве может добро иметь какой-либо иной облик, чем облик добра, или исти-

на — перевоплощаться во что-то, что уже не будет истиной?

— Нет, тоже нет.

— Мне тоже так кажется. Ведь каждая из этих идей именно потому является идеей, что все ее содержание заключено в ней самой и ни одну часть ее существа нет необходимости искать где-либо вне ее. Значит, и явление способно отразить ее не теми своими сторонами, которые делают его явлением, а только теми, через которые оно само соприкасается с божественным началом, истиной и добром.

— Ты превосходно продолжил мои мысли.

— Если все это правильно, то скажи мне, почему же ты называешь прекраснейшими такие вещи, в которых тебя интересует лишь то, каким образом они связаны с идеями?

— Именно потому, что они с этими идеями связаны.

— Ну, а почему ты называешь их божественными, истинными или добрыми? Надеюсь, не из тех же соображений? Значит, красота и идеи — это одно и то же?

— Ты меня запутал. Признаюсь. Предметы прекрасны не тем, что в них действительно прекрасно, как мы говорим, а тем, что в них является как таковое.

— Итак, они способны являться прекрасными, не будучи таковыми на самом деле? Значит, может существовать прекрасное, в котором божественное, истинное и доброе действительно лишь обман? К сожалению, я должен согласиться, что многие произведения искусства основаны на подобных фальшивых явлениях, хотя это никогда еще не делало их прекрасными.

— Ты не совсем верно понял меня.

— Объясни точнее.

— Я совсем не хочу сказать, что прекрасное заключает в себе лишь видимость идей, и не утверждаю также, что прекрасное есть нечто подобное явлению, в которое идеи перешли, целиком превратившись в действительность. Моя мысль заключается в том, что явление само по себе может включать в себя нечто такое, что вызовет у воспринимающего непосредственные ассоциации с этими идеями, разумеется в той мере, в какой это вообще возможно для явления. Именно это свойство я и назвал прекрасным.

— Да, это, конечно, другое дело. Значит, отдельное доброе действие не может быть прекрасным, поскольку добро становится в нем реальностью, так же как и такое

действие, которое лишь кажется добрым. Прекрасным может быть, следовательно, лишь такое действие, которое воспринимается в явлении, но при этом содержит в себе еще нечто такое, что вызывает в нашей душе представление о добре как таковом.

— Правильно.

— Давай посмотрим теперь, можем ли мы такое действие назвать образом добра. Ведь образом мы называем нечто, что в своем чистом явлении похоже на какой-то другой предмет каждой своей чертой, будучи совершенно иным по существу.

— Да, так мы понимаем образ.

— Но, как мы утверждали раньше, божественное начало и добро могут являться лишь через себя самих, и если в них отсутствует сущность, то, значит, нет ничего вообще, так как только в сущности они и заключаются. Таким образом, если бы нашлось явление, которое было бы подобно им, не имея их сущности, то это явление было бы фальшивым.

— С этим я должен согласиться и изменю свое определение: прекрасное — это не образ, а изображение идеи.

— Но какое изображение? Мы, видимо, должны понять, что возможно чистое явление, которое хотя и не содержит в себе сущности идеи, но может дать представление о ней?

— Но это, как мне кажется, может произойти только тогда, когда в самом явлении будут найдены такие данные, которые разум путем сравнения может соотнести с сущностью самой идеи. А то, что с помощью таких отдельных данных мы можем соотнести с каким-то другим явлением, мы называем признаком.

— Итак, прекрасное надо считать только признаком идеи? С этим я не могу согласиться. Ведь тут-то именно и появилась бы та безжизненность и вялость, которой так опасался Эрвин. Между тем прекрасное так жизненно и так насыщено, как мало что иное.

— Ты прав, но нет другого выхода. И что еще хуже: не только прекрасный предмет теряет убедительность и силу, но и сама идея, которая, если ее противопоставить ее собственным отдельным элементам, которые выражаются в признаке, так, как это делаешь ты, превращается в голое общее понятие. Только понятие имеет признаки, так как в нем выделяются особенности, по которым его можно сравнить с другими понятиями, сравнить по признакам, но

не по сущности — сущность и есть сама идея, она всюду одинакова и целостна, как мы уже признали. К тому же для выражения понятий мы располагаем совсем иными и гораздо более ясными знаками, чем те, которые приняты в отношении отдельных явлений. Зачем же нам несовершенно и туманно говорить о том, что мы можем обозначить гораздо точнее и полноценнее с помощью выражений, специально для этого предназначенных? Если, например, наш современный поэт высказывает свои мысли просто на соответствующем языке, то мы получаем возможность их оценить по достоинству и, может быть, проникнуться самым большим уважением к его намерениям. Если же такой поэт вздумает обозначить эти мысли лишь какими-то знаками, которые, может быть, связаны с сущностью самих идей лишь произвольными ассоциациями, то из этого получится нечто совершенно бесполезное и непродуктивное. Ко многим из таких произведений в полной мере, правда в более высоком смысле, относится то, что обычно говорится о плохих картинах: надо внизу написать, что здесь нарисовано, иначе никто ничего не поймет. Но вернемся к предмету нашего разговора. Проблема заключается не в том, как нам следовало бы рассматривать прекрасное, если бы оно было такого, а не какого-то иного свойства; нам необходимо понять, вправе ли мы вообще назвать прекрасным то, о чем мы сейчас говорили. Но что до этого вопроса, то, вероятно, причина, по которой какой-то образ или признак мог бы считаться прекрасным, заключена не в нем самом, а в том, что им обозначено или изображено?

— Конечно.

— Значит, если бы прекрасным был сам образ, то его изображение всегда оставалось бы лишь подражанием прекрасному, а если бы это был образ добра, истины или чего-нибудь подобного, то изображение оказалось бы только подобием истины и добра, и только так мы могли бы его обозначить?

— Да, именно так.

— А как еще можно было бы это назвать? Мне все-таки кажется, что прекрасное должно было бы быть прекрасным само по себе или потому, что оно как-то участвует в прекрасном, а не исходя из чего-то другого, что вовсе не имеет отношения к красоте.

— Во всем этом ты совершенно прав. Но я, мне кажется,

ся, тоже прав со своей точки зрения. С тем, что в прекрасном мы всегда видим и нечто божественное, ты уже согласился, а это главное. Правда, и то, каким именно образом мы усматриваем божественное в прекрасном, тоже было бы интересно рассмотреть, но, в общем, можно обойтись и без этого. Если мы будем исследовать идеи сами по себе, законченные в себе и помимо себя самих способные создавать свои подобия, это, конечно, не то, что можно назвать прекрасным. Ты это уже показал. Однако эти идеи в своем первоначальном смысле и назначении направлены на единичное и действительное, для которого они являются как бы образцами, и именно в этом смысле мы называем их идеалами по отношению к существующему. В качестве таких идеалов они должны быть осуществлены, чтобы стать тем самым частью внешнего мира. Следовательно, они должны обладать каким-то качеством, которое может превратить их в явления внешнего мира. Это качество и есть красота. И хотя она свойственна только явлению, однако косвенно указывает и на идею.

— Я вижу, ты ищешь убежища в чужой области. Впрочем, я этого ожидал, очень часто наши современные художники поступают именно так.

— То есть как это в чужой области?

— В системах, мой друг, о которых мы уже достаточно говорили. Там, где красота рассматривается лишь как преддверие нравственности. Действительно, этой идеи можно, видимо, достигнуть лишь посредством нравственного действия, то есть такой деятельности, которая основана на необходимости уничтожить явление, противостоящее и противоречащее ей самой, поскольку оно представляет собой лишь явление предметов и как таковое определяет познание?

— Да нет, по-моему, не так.

— А почему прекрасное не может быть заключено здесь, это как будто бы мы уже достаточно уяснили себе в нашей предыдущей беседе?

— Ну, если действовать так, как ты, то, видимо, и тут мы не сумеем спасти прекрасное. И только твоим методам исследования, которым я доверился с такой готовностью, я могу приписать то, что мне не удастся теперь отстоять свою точку зрения; старое правило говорит: нельзя спорить с тем, кто отрицает принципы. А теперь, поскольку уже поздно, я хочу сказать, что оставляю за собой право

попробовать как-нибудь самому сформулировать эти принципы по своему вкусу. Хотя, вообще-то говоря, надо было бы заставить именно тебя за все те огорчения, которые ты нам доставил, предложить нам что-нибудь лучшее взамен тех наших убеждений, которые ты разгромил.

— Ну, дорогой мой Ансельм, — ответил я, — уже то хорошо, что поколебалась твоя уверенность в полном единстве наших взглядов, как ты утверждал сначала. И теперь, когда этой иллюзии больше не существует, мы сможем, я думаю, в полном согласии друг с другом устремиться вперед в поисках выхода, хотя пойдем мы к нему совершенно разными путями. Я надеюсь, что борьба, которую мы начали и которую, конечно, и дальше поведем в том же благородном стиле, принесет нам прочный и длительный мир. Что до вас, мои милые Бернгард и Эрвин, то вас я могу от души пожалеть, потому что мы, старшие, пока что обманули ваше доверие и принесли вам разочарование.

— Ты шутишь, — возразил Бернгард. — Да, по правде сказать, и вся наша беседа мне кажется сейчас чем-то вроде шутки. Ведь ты так искусно водил всех нас за нос. Но, должен признаться, меня смущает эта шутка. И я прошу тебя помочь мне теперь разрешить загадку, которая мучает меня после этого разговора. Я испытываю безграничное доверие к твоей мудрости и нравственности и именно поэтому никак не могу понять, каким образом и почему ты так категорически исключаешь нравственность из понятия прекрасного. И это недоумение никак не дает мне успокоиться.

— Будь уверен, — ответил я, — что я целиком беру на себя ответственность за это утверждение. А вас, милые юноши, я прошу пока как следует вдуматься в то, что было нами сказано по поводу ваших различных позиций. И если вам удастся до конца понять, почему ошибочное ошибочно, то могу вас уверить, что это приблизит вас к истине. И прежде всего постарайтесь увидеть ту соблазнительную опасность, которая заключена в картине, нарисованной Ансельмом. Величайшая ошибка при помощи разума может быть уравновешена, если принять в расчет другую сферу восприятия, где преувеличенная чувственность облагорожена и приняла форму чистой страсти; попытка обнаружить прекрасное в нравственности — это, если можно так выразиться, очень приятная и милая



ошибка, потому что здесь содержится нечто правдивое и в то же время, как сказал бы юрист, нечто почти законное. Но тот, кто один раз распахнул ворота для беззакония и произвола, который навязывает идеям случайные образы и признаки, — тот заранее отказался бороться за постижение истины, оставаясь правдивым по отношению к другим и к себе самому. Такое положение ведет не только к полному упадку искусств, но даже сами идеи становятся здесь предметом совершенно безответственной игры; идеи, которые сохраняют свою чистоту лишь тогда, когда выступают во всей полноте своего реального значения, свободные от каких-либо чужеродных и недостойных воздействий. Главное проявление преступного легкомыслия и тщеславия нашего мира заключается даже не в том, что он с тупым равнодушием отворачивается от того, что является самым существенным в нашей жизни и в нашем мышлении, а в гораздо большей мере в той дерзкой самоуверенности, с которой все, что есть интимного и священного в нашем духовном существовании, низводится до уровня преходящей, прозаической повседневности, обвешивается пестрыми лоскутными покровами явлений. Но в рассуждениях Ансельма все это присутствует лишь в скрытой форме. Без всякого сомнения, — да он и сам это подтверждает — источник, из которого он черпает свои идеи, глубокий и чистый; впрочем, мы сможем в этом убедиться, когда он нам его покажет, как обещал. Тем более настоятельно я должен вас предостеречь. Во всех остальных случаях мне было достаточно указать вам на противоречие. Здесь опасность так велика и близка, что бороться против нее, убеждая и создавая у вас активное внутреннее сопротивление, совершенно необходимо.

— Эти слова, — сказал в ответ Эрвин, — я не воспринимаю как шутку. Впрочем, и всю нашу дискуссию тоже. Если мне позволено будет выразить сейчас мое ощущение, то в конце концов все-таки устояло только самое простое, чувственно воспринимаемое явление предметов, и все противоречия, которые у нас возникали, произошли оттого, что нам так и не удалось связать с явлением все то, что мы хотели найти в прекрасном. И поэтому моя привязанность к тому, что в известном смысле оправдало себя в наших рассуждениях, еще больше возросла, так что теперь я с удовольствием вспоминаю свои мысли, высказанные вначале не совсем уверенно.

— Значит, — сказал на это я, — у нас получится именно так, как бывает обычно: по окончании спора каждый остается на своих прежних позициях. Но прошу тебя учесть, милый Эрвин, что нам не удалось объединить с явлением всего того, что надлежало. Конечно, если бы в нем можно было конкретно воспринять всеобщее удовлетворение чувственного влечения и полную согласованность разума с идеями рассудка, то это было бы нечто единственное в своем роде, и мы нашли бы здесь, я думаю, все то, что обычно приписываем прекрасному. Как ты считаешь?

— Я совершенно убежден, что это так.

— Но можно ли считать только явлением нечто такое, что можно воспринять сразу и чувствами, и разумом, и рассудком? Если это даже и было бы явлением, то ведь не каким-то обычным явлением внешнего мира, где все эти возможности существуют совершенно независимо друг от друга?

— Вероятно, нет. Или здесь перед нами должен был бы открыться какой-то другой мир.

— Ты осмелел, мой юный друг! Очень многим показалось бы сверхчеловеческим то, что ты сейчас сказал. Но и у меня достанет мужества на смелые эксперименты, так что давайте снова соберемся завтра на том же самом месте и предпримем новое исследование.

Все согласились. И мы разошлись, думая каждый о своем.

---

---

## ДИАЛОГ ВТОРОЙ

---

На следующий день нам встретиться не удалось, и время шло. Все было так, как бывает всегда. Добросовестно выполняя массу мелких повседневных задач, мы откладывали то, что дорого нашему сердцу и к чему нас призывает наш исконный, вечный долг. Ибо я вовсе не думаю, что Бернгард и Эрвин избегали продолжения беседы потому, что не могли прийти к единству, а Ансельм — потому, что рассердился на меня за мои нападки. А между тем, как потом оказалось, эта отсрочка в высшей степени пошла нам на пользу, так как каждый из нас имел достаточно времени, чтобы обдумать для себя интересовавшие нас вопросы. И наконец мы действительно встретились.

Мы снова собрались в той прелестной долине. И после того как все мы обменялись приветствиями и уселись на траве, я спросил, по своему обыкновению, что нового произошло за это время и удалось ли кому-нибудь из друзей прийти к мыслям, которые могли бы рассеять наши сомнения, возникшие в прошлый раз.

На это мне ответил Эрвин.

— Одно мне стало ясно, — сказал он, — если мы хотим прийти к чему-то, то должны вообще покинуть ту местность, если можно так выразиться, где находились до сих пор. Ибо здесь мы не увидим ничего, кроме лабиринтов и кривых зеркал; оставаясь здесь, я кажусь сам себе рыцарем из «Ундины» Фуке<sup>1</sup>. Помните, как скалы и водопады дразнили его живыми фигурами в волшебном лесу? И хуже всего, что здесь невозможно ни за что ухватиться, чтобы удержаться самому и придать устойчивость всему этому миру. Однако ни выхода из лабиринта, ни хотя бы направления, в котором он находится, мне не удалось пока обнаружить. Только к явлениям предметов, которые должны быть восприняты чувственно, я возвращался все

вновь и вновь. И мне даже казалось, что если я сумею погрузиться в них, то путь пройдет именно здесь, но, как только я пытался это сделать, все выходы в любом направлении оказывались наглухо закрытыми и замурованными какой-то твердой массой.

— Охотно верю тебе, — заметил Бернгард. — Естественно, что там, где все берет свое начало и где в то же время умирает всякая деятельность «я», так как она оседает и растворяется в предмете, наступает конец и всякое дальнейшее исследование исключается.

— Значит, ты полагаешь, — сказал я, — что «я» само по себе входит в предметы, подобно тому как живой моллюск помещается в свою мертвую раковину?

— Да, почти так же, — ответил он. — Как раз поэтому мне пришлось более внимательно взглянуть в свой внутренний мир, чтобы побороть тех чудовищ, которых ты недавно напустил на меня. И когда мне удалось воспользоваться в этой битве моим собственным оружием, дело пошло на лад и чудовища вскоре были наполовину обезврежены. Если моментами мне и случалось увидеть в них ту жизнь, которую ты в них вложил, то мне казалось, что шансы обеих позиций равны. И тогда мне приходилось призывать на помощь все свое нравственное сознание, чтобы твердо сказать себе, что лучше заранее отказаться от всяких надежд на прекрасное, чем подвергать риску нравственность.

— Очень интересное признание, — заметил я, — и здесь, должно быть, можно пойти еще дальше. Ведь если не бояться категорических выражений, то все это надо было бы сформулировать так: обе спорящие стороны ты подчинил своему произволу.

— Почему произволу? Ведь мной руководило убеждение!

— Это не новость, что произвол всегда так или иначе исходит из убеждения. Но здесь, как я вижу, мы не добьемся ничего нового по сравнению с нашим первым спором, так как ты остался целиком на своих прежних позициях. Может быть, ты, Ансельм, сообщишь нам что-нибудь новое?

— Мои дела обстоят еще хуже, а может быть, и лучше, чем у этих двух юношей. С одной стороны, я действительно понял, что твои возражения в мой адрес имеют некоторые основания. Признаюсь, то, что я услышал от тебя о

значении образа и признака, произвело бы на меня вильнейшее впечатление, если бы я не был совершенно убежден, что все это не имеет никакого отношения к тому, что я имел в виду. Изображение идей, о котором я говорил, предполагает совершенно другие законы и должно быть познано совершенно другими способами, нежели те, с помощью которых в прошлый раз ты пытался объяснить эти понятия. Но было и нечто такое, что, с другой стороны, весьма укрепило мои позиции. Вот и сейчас ты подхватил слово Эрвина, сказанное, может быть, случайно, и попытался соотнести прекрасное с образцами предметов какого-то иного мира, и тут ты, по существу, говоришь то же самое, что и я.

— Ты все еще пытаешься быть благожелательным и пойти мне навстречу, — ответил я. — Боюсь, что я этого не заслужил. Пока я еще не вижу, в чем состоит общность наших взглядов относительно иного мира; то, что ты называешь миром идеальных образцов, вообще не кажется мне чем-то высшим по сравнению с нашей реальной переходящей жизнью. А может быть, и наоборот — это что-то менее важное. Ведь с таким же основанием можно сказать, что этот мир состоит лишь из подобий наших действительных реальных предметов. Это так же возможно, как и противоположное утверждение.

— То есть как? Ведь в тех образцах, или идеях, заключено нечто исконное и совершенное, нечто пребывающее вечно и неизменно. А в предметах, напротив, все — в изменении и движении, и ни один из них в каждое мгновение не есть то, чем он должен был бы быть в соответствии со своим понятием.

— Но зато эти предметы, мой дорогой, обладают тем, чего недостает твоим идеальным образцам, и прежде всего — живым существованием, доступным восприятию, то есть существованием в собственном смысле слова, существованием, которое, по твоим же словам, есть цель всех внутренних свойств и качеств. Как иначе объяснить, что эти идеи ты всегда называешь идеалами и образцами для предметов реального мира? Ведь образец существует не ради себя самого, а ради чего-то другого, что должно быть уподоблено ему. Или, наоборот, это другое существует ради образца?

— О, мой друг, как педантично ты взвешиваешь каждое слово!

— С этим тебе уж придется примириться. То, что должно быть выражено, я могу искать только в самих выражениях. Кроме того, мне кажется, что в беседе на философские темы мы меньше всего можем позволить себе оперировать произвольно выбранными образами. Такие вещи можно понять и обозначить только через них самих, а не посредством чего-то другого.

— Да, это не просто образ. Но говорить так приходится всегда, когда мы пытаемся соотнести идеи с реальным миром. Так и в данном случае, поскольку прекрасное целиком реализуется опять-таки во внешнем мире.

— Ну хорошо, не будем тратить времени на разговоры о словах, лучше приступим к делу. Если реальные предметы каким-то образом должны являться подобием тех идеалов, о которых ты говорил, то, видимо, они должны находиться с этими идеалами в определенном соотношении, которое можно точно выразить, и соответственно отражением будет являться либо та, либо другая сторона. Согласен ли ты с этим?

— Без сомнения, так и должно быть.

— Но такое положение, — и ты скоро сам сможешь в этом убедиться, — можно себе представить только в двух планах. В первом случае идеалы относятся к своим отражениям, как всеобщее к особенному, так что в идеалах должно мыслиться все то, что в отражениях составляет целостность и благодаря чему они превращаются в единство, причем безразлично, будет ли это единство само по себе или с другими предметами мира. Из этой целостности для каждого отражения будет затем извлечено нечто особенное.

— Прежде чем продолжать, объясни мне, пожалуйста, то, что ты сказал сейчас. А разве идеальные образцы не могут включать в себя также и то, что является особенным в реальных предметах? Ведь только в таком случае они могли бы быть совершенными в самих себе.

— Как же это возможно? Если бы это было так, то переход к действительному был бы не нужен, а такой переход как раз и происходит при отражении идеала; между тем действительное состоит именно в особенном. И даже если бы мы своей волей захотели осуществить подобный переход, он был бы невозможен, раз мир совершенных идеалов несет в себе все действительное существование во всех его тенденциях и формах, так что больше

нечего включить в него или из него исключить. Как ты считаешь?

— Мне кажется, что это правильно.

— Значит, правильно и то, что в идеале должно отсутствовать нечто содержащееся в его отражении, а именно — особенное реальное существование, обусловленное пространством и временем. В то же время отражениям не может быть доступно всеобщее и неизменно существующее. Можешь ли ты представить себе таким образом соотношение обеих сторон?

— Ни в коем случае! И прежде всего потому, что тогда идеалы превратились бы в пустые формы понятий, а непригодность таких форм с точки зрения познания прекрасного мы доказали уже в прошлый раз.

— С этим я согласен и готов вместе с тобой отказаться от своего намерения.

— Ну, хоть здесь мы договорились. А каков твой второй путь рассмотрения нашей проблемы?

— Что же еще можно предложить для рассмотрения идеала и отражения, кроме соотношения особенного и особенного? Ведь в соотношении всеобщего к всеобщему идеал и отражение не могут оказаться ни при каких обстоятельствах, так как по крайней мере одна сторона, а именно отражение, согласно всем нашим предпосылкам, непременно должна представлять собой особенное? Верно или нет?

— Да, это, видимо, так.

— Если они действительно находятся между собой в том соотношении, которое я обрисовал, то самое существенное состоит, очевидно, в том, что отражение в своем совершенно определенном своеобразии целиком и полностью, во всех деталях изображает идеал. И тогда оно, по-видимому, ближе всего подходит к тому, что в нашем первом разговоре я называл образом.

— Я согласен, но с одной оговоркой, которая не только представляется мне в данном случае весьма существенной, но, кажется, вообще может разрешить все наши недоразумения.

— Что же это?

— Такой образ не есть некое последующее отражение идеала, он создается самим идеалом, или, вернее, в нем отражается то же самое, что составляет идеал. Самое главное, что можно сказать о прекрасном, как мне кажется,

ся, мы найдем именно здесь: прекрасное есть такое отражение идеала, в котором идеал выразил сам себя.

— Как это ты решаешься связать с понятием идеала такую самостоятельную деятельность?

— В конце концов, дорогой друг, все эти идеалы есть всего лишь особое проявление одной и той же божественной сущности, которая различными способами выражается в них. В боге, говорит Винкельман<sup>2</sup>, заключена высшая красота, или, точнее говоря, только в боге заключена красота. Подобно тому как бог из самого себя и одним лишь своим существованием не только создал действительный мир как отражение и подобие своей сущности, но и продолжает создавать и сохранять его, так и каждая божественная мысль (а это и есть идея) есть божественное отражение, которое создается само из себя в своей первоначальной яркости и силе.

— Значит, эта творческая деятельность и нравственная деятельность, о которой мы говорили в прошлый раз и которую также сочли недостаточной, чтобы изобразить прекрасное, не одно и то же?

— Конечно, не одно и то же. Ведь нравственная деятельность есть целиком задача отдельной сущности как выражение ее самопознания, а вовсе не совершенной божественной сущности.

— Это все хорошо. Но чем все-таки одна отличается от другой?

— Тем, что в боге уже достигнуто все то, что нравственная деятельность еще только должна создать. Ведь ей предстоит еще превратить действительный мир единичного и особенного в выражение чистого познания, тогда как для бога этот мир с самого начала является уже таким, поскольку он создает его исключительно из собственной совершенной мысли.

— Ты рассматриваешь бога только как причину возникновения мира. Но в этом смысле мы можем точно так же считать его причиной возникновения всех вещей, в том числе и красоты. И тут мы вновь возвращаемся к тому моменту нашего прошлого разговора, когда я говорил, что и в этом смысле прекрасное ничем не отличается от других вещей мира, которые являются созданиями божьими.

— Нет, оно все-таки отличается от всех остальных вещей. Дело в том, что в действительном созданном мире необходимо и непременно должны выражаться одновремен-



но две тенденции: он представляет собой нечто созданное, сотворенное, то есть явление, и в то же время является отражением божественной сущности. Одни предметы мира оказываются в результате больше явлениями, другие, напротив, больше выражением божественной сущности. В последних мы скорее, чем в остальных, можем увидеть подобие божье. Их-то мы и называем прекрасными.

— Значит, речь идет лишь о разной степени?

— Нет, ни в коем случае. Это две противоположности. Ты, должно быть, уже замечал это, разбирая произведения искусства, которые реально и фактически кем-то созданы. Божественное как бы исходит в них из определенного центра и затем, распространяясь все дальше и дальше, постепенно ослабевает, как круги на поверхности воды, куда бросили камень. Именно поэтому при возникновении искусства у народов разных времен вначале наблюдается яркое вдохновение и, как я уже говорил в тот раз, более глубокое содержание, чем в последующие эпохи. Постепенно искусство все больше и больше перерождается в простое подражание внешней природе и в конце концов теряет всякую связь с прекрасным. Здесь ты можешь яснее, чем где бы то ни было, понять, что именно я имею в виду и почему рассмотрение истории искусства так много может дать для его теории. А ты до сих пор совсем не принимал в расчет этого великого источника знаний, который в наше время может быть использован особенно плодотворно.

— Да, я не стану спорить с тобой. Действительная история искусства в этом отношении чрезвычайно продуктивна; верно и то, что наша эпоха достигла здесь значительных успехов, прослеживая, как возникали разные виды искусства у всех народов и во все времена, и пытаюсь установить между ними взаимосвязь. Но тут есть две опасности.

— Какие же?

— Во-первых, двойная опасность для самого искусства. Рассматривая произведение искусства как выражение духа прошедших эпох, который в ином из этих великих созданий воплотился, быть может, куда более радостно и живо, чем в наши дни, мы легко поддаемся соблазну подражания. И этот соблазн тем сильнее, что из далекого прошлого нам доступны лишь блестящие вершины искусства и мы ничего не знаем о тяготах и заботах, которые во все

времена делают жизнь нелегкой, но без которых, вероятно, не могли бы возникнуть и эти блестящие вершины. Увлеченные прекрасными творениями, возбуждающими наше воображение, мы готовы, не задумываясь, отказаться от своей современности, которая мучает нас множеством требований и ограничений. Мы так хотели бы отправиться в прекрасную страну, где навстречу нам высокие деревья протягивают ветви, а на них расцветают цветы и зреют роскошные плоды! И нам кажется, что вот теперь, как в сказочной стране молочных рек и кисельных берегов, наполненной духовными богатствами, плоды будут падать нам прямо в руки, сразу, минуя тяжелое бремя труда, когда надо было посадить и вырастить эти деревья. Но что посеешь, то и пожнешь: наши надежды — это семена, брошенные в воздух, и урожаем будет лишь воздух без плоти и зерна, без всякого внутреннего смысла. Таким способом мстит за себя всегда и везде презрение к современности. И сильнее всего, по причинам вполне понятным, мстит за себя именно искусство. Но если мы попытаемся теперь, с другой стороны, увидеть историю искусства как нечто целое и законченное, примерно так, как мы рассматриваем видимую природу, то есть как бы физическим методом, который теперь в моде, то совершенно исчезнет момент живого участия в деятельности, только благодаря которой искусство и возникает, и то, что для нас должно было бы быть живым источником вдохновения, превратится в мертвый, бездушный предмет. Это с обеих сторон представляет опасность не только для искусства как такового, но и для философии. Конечно, настоящим философом может быть только тот, кто обладает большими познаниями в разных областях науки, однако все это может превратиться в свою противоположность и принести большой вред, если, например, отдельные замечания, высказанные здесь относительно исторических явлений, попытаться превратить в общие законы и включить их в нашу систему. История показывает нам всегда лишь явления тех сил, которые участвуют во внутреннем развитии мира; только в таком качестве они и могут быть постигнуты философской мыслью в связи с ходом этого внутреннего развития. Что же касается твоих сегодняшних утверждений, то ты должен в этой связи ответить еще на несколько моих вопросов. При этом я исхожу из нашей первой беседы.

— Пожалуйста, я слушаю тебя.

— Ты сказал, что идеал является в прекрасном своим собственным отражением. А если это так, то не получится ли тогда, что идеал должен перейти в нечто им самим созданное и это нечто, по существу, полностью совпадет с самим идеалом? И тут возникает еще один вопрос, который мы затронули в нашей прошлой беседе: что истина может породить только истину, добро — только добро и т. д.

— Все то, что я сказал сегодня, предупреждает эту опасность. И вообще, наверное, ты видишь, что чем больше мы углубляемся в анализ самих причин, как ты это делаешь сегодня, тем более подтверждается все то, что показалось тебе чрезмерным в моих высказываниях во время нашего первого разговора. Я подчеркивал, например, что сущность идеала в прекрасном выступает лишь как явление и сама себя осознает в нем как явление, а не как сущность. Такое явление, которое осознается своей собственной сущностью как ее идеал, и есть прекрасное.

— Значит, прекрасное не было бы прекрасным, если бы включало в себя сущность самого идеала, так как только явление идеала может существовать в прекрасном?

— Именно так.

— Значит, прекрасное как таковое — это всегда единичная, особенная вещь, принадлежащая к миру явлений?

— Конечно, только так. Именно потому оно так хрупко и преходяще и вид его так трогает нас, поскольку мы знаем, что эта красота недолговечна, скоро она будет уничтожена и исчезнет навсегда. И судьба, которая с неумолимой, вечной, монотонно-равнодушной силой размалывает все преходящее, кажется нам особенно грубой и жестокой именно по отношению к прекрасному. Быть раздавленным судьбой — таков жребий прекрасного на земле, как сказал поэт<sup>3</sup>.

— Скажи мне, пожалуйста, если добро может быть порождено лишь добром, а истина — истиной, то может ли единичное и особенное (каким ты считаешь прекрасное) быть порождено чем-то иным, нежели единичное и особенное?

— А почему не всеобщим и существенным? Ведь именно они порождают все вообще.

— А разве существенное творит лишь для того, чтобы все превратилось в явление, а не в согласии со своей вечной и истинной сущностью? С другой стороны, каждый

отдельный предмет, если его рассмотреть как таковой, должен иметь свою причину, а причина всегда лишь нечто единичное, которое в свою очередь должно иметь причину, и т. д. до бесконечности. Между тем причиной прекрасного должен быть, по твоим собственным словам, сам идеал.

— То, что должен существовать такой ряд причин,— это особый вопрос. Но красота — это нечто совершенно своеобразное, и ее своеобразие в том и состоит, что она разрывает этот обычный ряд причин и ее причина лежит в самой сущности мира.

— Сказать так, конечно, можно. Но возможно ли это в действительности — вот вопрос, на который нет ответа. Ведь если идеал, или, точнее, употребив твое другое обозначение, сам бог, является причиной всего, то он ни в коем случае не может быть одновременно одной и исключительной причиной определенной, отдельной подробности. А между тем именно так должно было бы быть, раз ты целиком исключил существенное из состава прекрасного. Причиной единичного может быть только единичное. Ты согласен?

— Да, я должен с этим согласиться, видимо.

— Тогда тебе придется согласиться и с тем, что твоя точка зрения превращает самого бога в какое-то единичное и особенное существо, как его и воспринимают многие, то есть те, кто считает бога какой-то весьма ограниченной личностью, которая сотворила землю из некоей массы вне себя самого. Насколько подобный взгляд закрывает нам путь к истинному познанию бога, этого я, видимо, могу тебе не объяснять.

— Да, этого я вовсе не имел в виду.

— Но это есть непосредственный и необходимый вывод из твоих слов.

— Тогда мне придется еще кое-что объяснить, чтобы устранить всякие трудности. Кажется, мы добрались до последнего из тех покровов, которые сегодня постепенно снимаем. Видимо, мы все-таки должны будем принять, что источник, порождающий прекрасное, есть в то же время сама всеобщая и вечная сущность идеи.

— Должно быть, теперь нам не остается ничего другого, кроме как во имя прекрасного изобрести нечто соединяющее в себе одновременно как созидающее начало, так и понятие о нем. Только так мы смогли бы объединить те два соотношения, которые я предложил тебе на выбор.

Или, иными словами, из явления прекрасного, поскольку оно уже существует и признано нами как прекрасное, мы должны извлечь то, что именно и делает его прекрасным, то есть его понятие. И если затем это понятие мы сумеем оценить как нечто существенное, существующее само по себе, то оно превратится в идею или как бы в первоначальный идеал.

— Такое положение идеала вполне понятно. Но я не вижу, почему бы нам не исходить из него с самого начала и не вывести затем из него прекрасное.

— Потому что сам по себе он не может быть чем-то всеобщим, ибо тогда он был бы лишь источником особенного. Нам приходится создать эту идею, поскольку прекрасное, которое всюду в обычном мире воспринимается как чужеродный пришелец, особым образом, но все-таки именно через этот мир получает свое истолкование. И в этом смысле оно имеет с этим миром нечто общее. Ведь если мир мы воспринимаем как целое, то сам по себе он не может и не должен рассматриваться только как нечто особенное. Следовательно, из мира мы также извлекаем нечто такое, что превращает его в целое, то есть его понятие, и затем рассматриваем это понятие как особенную сущность, которая существует сама по себе и есть причина мира. Эту сущность, воплощенную в единичной личности, мы называем богом. Без сомнения, в большинстве случаев люди осознают понятие бога не потому, что обладают бессознательной, подлинной и необходимой верой, а потому, что, желая достигнуть полной ясности своих представлений, они находят в нем причину мира, который не могут объяснить как целое сам по себе. Таким образом, и тут подтверждается то, что мы уже раньше установили, когда заметили, что прекрасное выделяется из всего остального мира и образует свой собственный мир; теперь оно проявляет себя в особенном точно так же, как мир — в общем.

— Да, такой способ исследования кажется мне вполне удовлетворительным, так как он отдает должное достоинству прекрасного. Тут я уже вижу, как пойдет дальше твое рассуждение, и вновь соглашаюсь с тобой в том, что, поскольку к идее нас влечет лишь потребность в явлениях прекрасного, мы не сможем найти для нее никаких несомненных доказательств; ведь мы обнаружили ее не через нее самое, а ради чего-то другого.

— Ты совершенно прав, когда тебя не удовлетворяет

провозглашение достоинства прекрасного только на том основании, что с ним дело обстоит примерно так же, как и с первопричинами существования мира, о которых мы говорили. Но что за сила действует в нас, когда, отталкиваясь от реальных вещей и нашего знания о них, доставленного нам опытом их восприятия, мы создали из всего этого особенные образы в соответствии с нашими внутренними потребностями? Может быть, это просто сила воображения? <sup>4</sup>

— Да, наверно, именно так.

— Значит, именно воображение дало нам возможность представить себе эти образцы. А то, что ты называл идеями, следовательно, не что иное, как образы, которые воображение создает на основе реальных предметов, когда оно почему-то испытывает потребность увидеть эти предметы с высшей точки зрения. Потому-то я и говорил тебе, что твой якобы исконный, первоначальный мир представляется мне лишь отражением нашего действительного, существующего. Именно из нашего мира и происходят все те идеи, которыми ты населяешь свой. Поэтому-то они и сохраняют то особенное, что в них есть, потому и приобретают некое изысканное звучание, что возносятся в какую-то неопределенную и туманную высь и тем самым отдаляются от нас.

— Ты как будто бы опять готов разгневаться, как тогда, когда я высказывал свои взгляды. Тогда я это вытерпел, так как надеялся смягчить тебя своими аргументами. Но теперь мне придется открыто и смело тебе возразить, заметив, что простое воображение, которое, в сущности, всегда занято лишь единичным и чувственным, ты, как мне кажется, путаешь с фантазией, которая формирует идеи.

— Боюсь, что это будет выглядеть комично, мой друг, и все же я должен обвинить тебя буквально в том же самом. Неужели ты полагаешь, что эти способности души могут различаться между собой, что они направлены на разные вещи, обрабатывают разный материал? А разве человеческому познанию вообще, которое в основе своей едино, не должен быть доступен весь материал, какой только существует? Но само познание существует, если можно так выразиться, в нескольких превращениях, и в каждом из них оно вновь и вновь находит иную точку зрения на мир. Потому-то воображение и может так лег-

ко нас обмануть: самое высокое и совершенное остается доступным ему, и, когда оно своими призрачными мечтами устремляется в манящую голубую даль, нам кажется, что мы уже постигли самое существенное и вечное. Должен сказать, что это заблуждение ты разделяешь с очень многими людьми. Изо дня в день они походя произносят прекрасное слово «идея», но если допросить их с пристрастием, что они под ним понимают, то в ответ можно услышать нечто чрезвычайно туманное и расплывчатое. И эта весьма прискорбная путаница угрожает всю нашу философию растворить в каких-то туманных грезах. Даже среди наших лучших мыслителей есть множество таких, кто ни в коем случае не успокоится, пока не окутает густым, непроницаемым туманом любую самую простую вещь, которую мы ясно видим! Тем самым туманом, в котором боги у Гомера скрывались от людского любопытства.

Ансельм хранил молчание, хотя, казалось, был несколько раздражен. И тогда на эту же тему решил высказаться Бернгард. Он сказал:

— Ты несправедлив не только к нашему другу, но и к самой проблеме. Чтобы ты не утверждал, как в прошлый раз, будто я защищаю какое-то пустое понятие, скажу тебе, что я готов целиком признать правоту Ансельма, если только верно понимаю его мысли. Ведь и нравственный идеал — это такой образец, который необходимо представить в действительном мире. И если мы поймем это до конца, то сможем без труда установить, чем прекрасное как выражение чистой сущности отличается от всех других вещей, хотя и они также являются результатом совершенного познания.

— Хотя твой альянс с Ансельмом, — ответил я на это, — для меня полная неожиданность, однако, я бы сказал, ты достойным образом решил отплатить ему за то, что он совершил в прошлый раз, когда попытался, спасаясь бегством, найти себе убежище в твоей сфере. А то, что понятие чистой деятельности познания облекается в форму образа, который создан воображением в противовес единичному и особенному, — это совсем не удивительно. Получается, что вы боретесь против какой-то односторонности, между тем как возникают и другие опасности одностороннего освещения, когда, например, только особенное хотят превратить в идею и считают это вдобавок бог весть какой своей заслугой.

— Кому же это пришла в голову такая противоречивая мысль? — спросил Бернгард.

— Понимаю, — заметил я, — что то, о чем я сейчас говорил, производит странное впечатление. И хочу подчеркнуть заранее, что к вам обоим эти слова ни в коей мере не относятся. Слышал ли ты что-нибудь о новом, совершенно непостижимом учении, согласно которому идея есть жизнь вещей в движении<sup>5</sup>, представляющая собой полную противоположность их мертвому холодному понятию — а что еще можно ему противопоставить, как не легкий и быстрый бег развития во времени? Да, нам почастливилось быть современниками поистине великого открытия, которое даст наконец долгожданное обоснование учению о государстве и об искусстве, доселе не найденное. Надо прямо сказать, что в одном пункте здесь действительно достигнуто безукоризненное совершенство: нет ни намека на ясные, определенные понятия, которые, как видно, недаром обозначены как мертвые. И это достигается простым приемом: мы все время остаемся на поверхности постоянно меняющихся, несущественных явлений.

— Я знаю, — заметил Ансельм, — против кого направляешь ты свои гневные речи — против человека, которому я глубоко благодарен за то, что он вновь заговорил о высоких, благородных истинах, бесовестно забытых современным миром. На каком же основании ты хочешь его заклеить?

— На том основании, что самое пагубное и самое отталкивающее, что только существует на свете, — это оскорбление и унижение благородного дела пустыми хвастливыми фразами. Но оставим это. Наша задача состоит ведь не в том, чтобы вылечить болезни этого века, нам надо прежде всего понять самих себя. Итак, если твои идеи действительно можно считать только созданием воображения, если я должен сказать, что они могут быть лишь основой прекрасного, если они целиком и полностью переходят в нашу действительность, в особенное и, таким образом, сами оказываются обитателями мира прекрасных вещей, то мне придется признать, что с точки зрения действительности и существования прекрасного в реальном мире оно не может быть связано ни с чем иным и ни к чему иному не может относиться. Это, впрочем, мы уже доказали в нашем первом споре. Я говорю это не для того,



чтобы примирить тебя с моей позицией; это вытекает из всего нашего рассуждения, и теперь я могу с полной убежденностью сформулировать нижеследующий тезис. Если прекрасное, существующее в реальном явлении, мы действительно хотим рассмотреть как таковое, именно в этом качестве по отношению к чему-то высшему, то это высшее существо мы должны себе представить таким образом, чтобы оно в свою очередь могло являться живым, действительным и особым источником прекрасного. Доволен ли ты этим?

— Я признаю правомерность того, что ты сказал, — заметил он. — Ведь если все это несколько обобщить, то здесь можно, пожалуй, увидеть происхождение всей мифологии. Именно поэтому древние представляли себе своих богов в таких живых, определенных образах. В истории фантастического много подобных примеров. Но все же я не могу отказаться от мысли, что в этом одновременно заключена и сущность прекрасного.

— Исходя из того, что мы установили до сих пор, я не могу с этим согласиться. Я показал тебе, каким образом воображение создает идеальные образцы, и наши разногласия, следовательно, не могут быть пока разрешены. Тебе же, Эрвин, я хотел бы сейчас напомнить, что во время нашей первой беседы ты высказал два разных мнения о прекрасном, и вот настало время выбрать одно из них. Когда мы были в нерешительности, что следует считать самой общей основой прекрасного, ты заявил, что почти готов присоединиться к тем, кто считает совершенно невозможным с полной ясностью установить основы прекрасного и воспринимает его как чисто чувственную проблему. Но после того как мы во всех подробностях уяснили себе взгляды Бернгарда и Ансельма, у тебя как будто бы возникло ощущение, что в прекрасном нам является не только действительный реальный мир. Если ты и теперь остаешься на этой последней позиции, то ее необходимо обосновать или по крайней мере выяснить, возможно ли обоснование этой столь рискованной точки зрения.

Говоря это, я взглянул на Эрвина и обнаружил, что он погрузился в глубокую задумчивость. Затем, как будто проснувшись, он ответил:

— Мысль о том, что прекрасное только чувственная проблема, как будто уже опровергнута.

— Каким же образом? — спросил я его.

— Да если бы она и оставалась, — продолжал он, — то никак не помогла бы нам выйти из наших затруднений. Ведь и чувства познать не так просто, и нам вновь пришлось бы выяснять, как они возникают и какого рода чувства имеют здесь значение. Что же касается того, что это мнение опровергнуто, то это действительно так, поскольку отвергнуты и влечение и воображение, а это все относится к той же области, что и чувства.

— Да, тут ты прав безусловно, — ответил я.

— Итак, я решил, — продолжал он, — следовать своему ощущению. Да пожалуй, это уже не ощущение, а какое-то высшее убеждение, поразившее меня внезапно, как вспышка молнии<sup>6</sup>. Я не могу объяснить, откуда оно пришло. Это как божественное озарение. И однако было же что-то, что толкнуло меня на этот путь. Впрочем, нет! Это были не столько положительные импульсы, сколько негативные; нечто вроде доказательства от противного.

— Я бы очень хотел услышать их от тебя.

— Ты, конечно, видишь, что я и сам еще блуждаю в тумане. Как только я начинаю размышлять об этом, мне кажется, что я все снова и снова возвращаюсь к тому, о чем мы уже говорили. Тем не менее я попытаюсь сформулировать свои мысли.

— Попробуй, как бы там ни было. Ведь ни свободно льющаяся речь, ни меткие выражения вовсе не говорят еще о глубине познания, и многие лишь потому сльвут искусными ораторами, что легко и ловко умеют скользить по поверхности любого предмета. И наоборот, вполне естественно, что тот, кто проникает в глубину, обрекает себя на то, чтобы блуждать в темноте, натываясь на помехи и препятствия, пока не найдет дороги к свету внутренней убежденности. Так что начинай без опаски.

— Я вижу, — сказал он в ответ на эти слова, — что мы искали прекрасное во всех областях и на всех ступенях познания и находили его повсюду. Но, как только мы пытались исследовать его свойства с точки зрения истонной природы познавательных сил, мы каждый раз убеждались в полной невозможности этого. Это, как мне кажется, доказывает, во-первых, что прекрасное действительно имеет место и, во-вторых, что основу его не нужно искать в природе той или иной отдельной способности познания. И если я начинаю размышлять о том, где же все-таки следует искать основу прекрасного, то теперь мне пред-

ставляется, что она находится за пределами всякого познания вообще или, точнее говоря, является некой общей основой самого познания. Лишь одного я еще не могу понять: каким образом эта общая основа получает ту особую конкретную форму, которая делает ее основой прекрасного?

— Значит, и на образ ты смотришь теперь по-другому, если я правильно понял тебя.

— Нет, это не так. Ведь всякое действительное познание исходит из чувственного восприятия. И если мы признаем, что основа прекрасного есть общая основа познания, то, значит, именно она наполняет эти восприятия совершенно своеобразным действительным и существенным содержанием. Между тем, если чувственное восприятие считать лишь отдельной способностью познания, то оно проливает на мир мерцающий, непостоянный свет, оставляет ощущение зыбкой неопределенности.

— Да, это очень метко сказано, я должен похвалить тебя. Но давай пока не будем углубляться в это, а попытаемся все-таки установить основу прекрасного. Общая основа всех различных типов познания, видимо, и есть высшее и самое совершенное познание вообще, то есть такое познание, которое в каждом из этих типов представляет не тип, а то, что является в нем познанием как таковым?

— Безусловно.

— Это познание само по себе, которое мы можем также обозначить как сущность познания, мы назовем теперь выражением идеи.

— К этому нет никаких препятствий.

— Это познание видит в вещах не те стороны, благодаря которым они соответствуют восприятию чувств или рассудка и становятся, следовательно, предметом того или другого, а нечто такое, что делает их доступными для существенного восприятия. И это, видимо, не что иное, как сущность самих вещей.

— Да, как будто бы так.

— Если же вы, дорогие друзья, согласны с нами в этом пункте (в чем вряд ли можно сомневаться), то вы не можете не признать также и того, что предмет нашего исследования носит самый общий характер. Это важно, так как теперь наша задача заключается в том, чтобы разобраться в существенном познании, изучить его содер-

жание, установить, какое место оно занимает в нашей душевной жизни. Но предметом познания может быть не сущность прекрасного, а сущность всех вещей вообще, и тут мы подходим вплотную к самой общей, высшей задаче мышления, и, только решив ее, мы сможем вновь вернуться — я бы сказал, спуститься — к нашей проблеме специфической сущности прекрасного.

— Я полон нетерпения, — воскликнул Бернгард, — скорее узнать наконец из твоих уст твою собственную систему! Поскольку теперь тебе придется предложить что-то новое взамен того, что было для меня исходным моментом, и так как ты, по-видимому, предполагаешь определять сущность вещей через сущность познания, то есть одно выводить из другого, то очень трудно представить, что тебе удастся найти еще какой-то другой путь, кроме предложенного мной.

— Что касается моей системы, — ответил я, — то боюсь, что ты будешь напрасно ждать ее, так как я твердо намерен продолжать заниматься самим предметом, как мы делали это с самого начала. Начатое дело нельзя бросать на середине, и вообще это плохой признак, когда для философского исследования особенный предмет оказывается недостаточным и, не успев изучить его толком, мы ухватываемся за всеобщее, потому что само по себе всеобщее, если не прослежено и не изучено особенное, есть лишь пустая форма. И недаром трезвые мыслители считают, что оно ничего не выражает и не имеет никакого практического применения.

— Я счастлив это слышать, — заметил Эрвин, — мысль о прекрасном так привлекает и так захватывает меня, что было бы очень обидно, если бы мы вдруг оставили ее и перешли к чему-то другому.

— А каково твое мнение? — обратился я с вопросом к Ансельму.

— Я согласен целиком и полностью, — ответил он. — Для меня было бы просто ужасно, если бы мы не продолжали разговора о нашем предмете, потому что твои слова совершенно сбили меня с толку. Хотя ты и опроверг все мои утверждения весьма подробно и обстоятельно, но мне так и не удалось понять, в чем же все-таки смысл твоих собственных высказываний. Если твоя всеобщая идея, как ты говоришь, является в то же время особой идеей прекрасного, то о чем же ином здесь может идти речь, как

не о том, что говорил я: сам бог создает идеальные образцы прекрасных вещей.

— Может быть, — заметил я, — ты посмотришь на дело по-другому, если послушаешь меня еще. И так как, видимо, никто из вас не возражает, я расскажу вам сейчас, как мне представляется прекрасное, или, вернее, как оно явилось мне. Я должен сообщить вам об откровении, которое озарило меня вот здесь, на этом самом месте<sup>7</sup>. Оно многое проясняет, но над многим заставляет и задуматься. И этим размышлениям я посвящу теперь все свои силы и все свои способности, начиная с этого момента и дальше, может быть, до конца моей жизни. Если даже вам покажется совершенно невероятным то, что я сейчас вам расскажу, то все-таки прошу вас для начала целиком мне довериться. Мне ведь и самому трудно было сразу поверить, да и сейчас еще я не совсем преодолел свои сомнения. Но чем больше будет в вас готовности следовать за мной, тем скорее вас увлечет и убедит мое рассуждение.

— Ты всех нас заинтриговал, — заметил Бернгард, — а этот торжественный тон твоего вступления так необычен, что еще усиливает интерес. Я слушаю и не могу понять, говоришь ли ты сейчас о некоем создании твоего воображения или собираешься облечь свои мысли в какие-то поэтические образы.

— Давай пока оставим это и прямо перейдем к делу. На днях я был здесь, в этой долине, и сидел на траве среди кустов, которые окаймляют ручей. Я был так глубоко погружен в размышления и сомнения на темы, которые являются сегодня предметом нашего разговора, что не только все прочие мысли, но даже реальные предметы, окружавшие меня, вся прелесть этой местности, которая так живо действует на наши чувства, полностью ушли из моего сознания. И в состоянии полной отрешенности или, во всяком случае, близком к этому я, как мне казалось, поднял взгляд и увидел перед собой наполовину закутанную фигуру. Она как будто была мне знакома, но вместе с тем так невообразимо прекрасна и окружена со всех сторон таким необычайно нежным сиянием, что все в ней обнаруживало нечто высшее, скорее божественное, чем человеческое. Вот и сейчас, когда, говоря с вами, я необыкновенно живо вспоминаю этот момент, я чувствую, как меня вновь охватывает это могучее и вместе с тем сладостное чувство, почти ужас. И теперь, когда я в пер-

вый раз вслух говорю о том, что постоянно носил в себе с того самого дня, я чувствую себя как человек, который просыпается от звука собственного голоса. После того как я некоторое время вглядывался в это лицо, я решился наконец заговорить (или мне так казалось): «О ты, которая послана небом (потому что откуда же, как не с неба, ты нисходишь ко мне?), для того ли пришла ты сюда, чтобы избавить меня от поисков и сомнений? Или ты хочешь остановить меня в моем стремлении к потерянному раю, о котором я так тоскую, и вновь заключить в рамки человеческой ограниченности?» С нежной улыбкой на устах она слегка наклонила ко мне голову и произнесла: «Это явилось тебе во сне, и ты нашел путь». «Почему ты говоришь, что я нашел его, если я все еще его не вижу?» — сказал на это я. «Я пришла, чтобы помочь тебе его узнать, — ответила она. — Но ты должен иметь в виду, что здесь все точно так же, как в сказках, которых ты, конечно, знаешь много: стоит дотронуться до заветного места на какой-нибудь скале или в пещере — и готовая тебе служить волшебная сила распахнет перед тобой ворота в незнакомое, прекрасное царство». Я стал было оглядываться вокруг себя, ища, к чему это я случайно и так удачно прикоснулся. Но она добавила: «Я не тот готовый служить тебе дух, и твое прикосновение не было телесным — в душе своей ты нашел эту заветную точку, ту самую, к которой лишь немногие могут прикасаться постоянно, всю свою жизнь, ту, где наша сегодняшняя жизнь уходит корнями в первородную почву мира». Когда вслед за этим я обратил взор в свою душу, чтобы там найти это заветное место, мне показалось сначала, что там воссиял ослепительный свет и я смогу теперь все увидеть, ведомый моей собеседницей. О том, что я воспринял там (потому что я не могу сказать, дано ли мне было видеть или внушение произошло каким-либо иным способом), об этом я не должен рассказывать вам до тех пор, пока не смогу помочь вам найти такую точку в вашей собственной душе. Как и все другие, эта тайна тоже требует посвящения. Пока мне придется ограничиться только самыми общими замечаниями. Дело в том, что мне открылся мир такой сущности, место которой не на земле и даже не на небе, а, может быть, в каких-то надзвездных сферах, о которых говорил божественный Платон. В том мире не бывает вечной смены добра и зла, несовершенного и совершенства,

бессмертия и смертного, потому что там все это сливается в одно, и это одно есть не что иное, как само совершенное божество, которое в своей вечной и чистой свободе вновь и вновь воссоздает окружающую его вселенную. Деятельность божества создает только совершенство и, следовательно, полностью исчерпывает свои возможности. В то же время и вселенная, которую она создает, заранее является ей как законченное совершенство, которое существует и сохраняется также в силу своей собственной необходимости; в силу той же необходимости в ней блаженно покоится и само божество во владении своим собственным творением. Итак, божество пребывает в центре вселенной<sup>8</sup> и озаряет само себя, и от него во все стороны непрерывно распространяется сияние всемогущего творца. Этот свет обладает такой чудодейственной силой, что, расходясь из центра сплошным потоком, он захватывает и заполняет собой каждый уголок, но в то же время распространяется также простыми отдельными лучами, которые оживляют все божественные творения внутренней жизнью и смыслом. Здесь не может быть мертвых целей, творческая деятельность не может быть исчерпана и не может иметь четкого и жесткого предела. Каждое творение тотчас и само начинает творить, так как в нем вновь возрождается исконная творческая энергия изначальной сущности. Итак, бытие вещей не может быть там конечной целью творения, так как оно еще до своего возникновения существует в боге во всем своем совершенстве. Именно так оно затем и возникает, составляя полное тождество с творящей его силой и в то же время принимая форму единичной, созданной и совершенной сущности.

Правда, мы способны видеть лишь свойства и действия вещей, когда они еще только возникают, и не могли бы воспринять совершенные существа, населяющие ту вселенную, иначе как в сравнении с нашей действительностью и поэтому сочли бы их вообще лишенными свойств. Но каждое из них само по себе наполнено целым живым божеством. Божество существует в каждом. В то же время все они созданы и образуют мир творений. Постоянно обращенные к внутреннему свету божества, они сплетаются в целый сонм гармонических, законченно совершенных фигур общей картины, возникающей из самой глубины вечно и неизменно. Они излучают и вновь вбирают в себя свой собственный и одновременно божественный свет!

И особенное в них поэтому не погасло и не ослабело во всеобщем существе бога! Им они созданы и в нем сущи на всех ступенях, во всем многообразии их бытия. Именно поэтому все вещи связаны между собой, ибо составляют единство в боге, благодаря чему только и приобретают нечто существенное, но в то же время они существуют как особенные, действительные, хотя и божественные вещи и, как таковые, стоят в отношениях существенного к этому своему основному моменту. Эти отношения постольку, поскольку в них единичные существа включают в божественное, образуют единства, каждое из которых состоит из большого многообразия, так как относится ко всем вещам сразу, хотя и только с одной определенной точки зрения. Но эти же самые отношения, если они определяют единичные сущности в самом их бытии, становятся божественными свойствами этих сущностей, которые целиком совпадают с единствами. Значит, каждое свойство и каждое единство, которые частично объединяют вещи на земле, там представляют собой целый мир! Именно эти единства, каждое из которых является вселенной, мы и называем изначально существенными, всемогущими и в то же время существующими в реальной действительности идеями. Одна из таких идей и есть прекрасное. И состоит оно именно в том, что эти свойства вещей не есть просто единичное и преходящее, каковыми они нам являются, а представляют собой в то же время всеми своими качествами откровения совершенной божественной сущности в ее своеобразии и действительности. Оно сообщает вещам даже в их особенном изначально божественную вечную жизнь во всем ее совершенстве, и каждая вещь приобретает смысл божественный и вечный. То, что мы в нашем мире называем красотой, есть лишь явление этой изначальной идеи.

Хотя я и дошел до этих выводов, но все же чувствовал, что по-прежнему целиком остаюсь на почве действительного мира! И, боясь за судьбу моих новых убеждений, я вновь обратился к моей собеседнице с вопросом, как я могу распознать тот отблеск вечной красоты, который достигает нашего мира, и каким образом вообще этот свет доходит до нас. Ведь хотя, продолжал я, мы многое здесь, на земле, считаем прекрасным и даже часто ссоримся и спорим, выясняя, почему то или иное каждый воспринимает как прекрасное, но все же я не знаю никого, кто предложил бы четкое учение о познании прекрасного.



Прежде всего сами художники пытались окинуть взором эту страну, и мне кажется, что тот великолепный сад поэзии, который развернул перед нами Тик<sup>9</sup>, лежит где-то у ее границ. Мудрый поэт стремится приблизить к нам чужие предметы, заключив их в свои поэтические образы и как бы показывая в зеркале. Все деревья и цветы в этом саду, сама глубина голубого неба звучат и поют, как бы приоткрывая нам тайну какой-то высшей жизни, иной, чем та обыденная, которую мы привыкли видеть в них.

«Никто не может показать тебе путь, который ты ищешь», — ответила она. — Только ты сам. И тот, кому, как тебе сейчас, как будто в полусне открылась истина, вдвойне обязан дойти в своих поисках до полной ясности. И если это тебе удастся, то ты без усилий сможешь увидеть вокруг себя мир сущности и убедишься в том, что откровение этого мира всегда было рядом с тобой и только не могло быть тобою познано». «Значит, то, что ты сейчас показала мне, только сон?» — спросил я. «Да, сон, — ответила она, — и проснешься ты лишь тогда, когда увидишь мир вокруг себя озаренным светом истины и себя самого вновь обретешь в этом мире...». Тут фигура как будто бы вновь слегка наклонила голову, приветливо глядя на меня, и затем видение растворилось. Я осмотрелся и опять увидел эту прелестную долину — все было так же, как и прежде. Но с тех пор меня не оставляет упорное желание добиться цели и найти наконец тот путь, к которому я тогда приблизился на некоторое расстояние.

После того как несколько минут все молчали под впечатлением моего рассказа, заговорил Эрвин:

— Должен признаться тебе, мой достойный друг, что я прямо-таки потрясен. Тот иной мир, о котором в нашем первом разговоре я сам упоминал чуть ли не в шутку, на моих глазах реально и наглядно входит в нашу современную жизнь! После твоего рассказа, каждое слово которого для меня священо, так что я и не думаю спрашивать о буквальной достоверности всего, о чем ты говорил, как бы оно там ни произошло на самом деле, тем более что основной смысл его, как мне кажется, я понял достаточно точно, — так вот, после твоего рассказа мир прекрасного представляется мне полностью отделенным от нашего мира и не имеющим с ним никаких точек соприкосновения. Поэтому только откровение, ниспосланное высшим существом, могло дать нам возможность окинуть взглядом эту

область, поскольку нет и не может быть такого моста, который ведет к ней из нашего мира и по которому мы могли бы сами пойти. И все же, если в нас самих мы должны искать путь в эту сферу, если хоть что-нибудь, какой-то отблеск прекрасного проникает оттуда к нам, значит, обязательно должна существовать какая-то связь между тем и этим миром. Это противоречие наталкивает на предположение, которое меня почти пугает, так что я не решаюсь о нем заговорить.

— Говори без смущения, — ответил я, — твои размышления по поводу рассказа позволяют рассчитывать на нечто серьезное и обдуманное.

— Это мое предположение исходит из того, что образ божественного мира в твоем рассказе был назван сном. Правда, под этим может подразумеваться то, что к этому миру можно приблизиться только во сне, то есть имеется в виду состояние воспринимающего. И этот смысл самого выражения как будто бы подразумевается естественно. Но ведь его можно понять и в совсем ином смысле: может быть, весь тот мир, такой, каким он был изображен, сам по себе есть лишь сон, мечта о действительном мире, и он может восприниматься как нечто существующее только в тех случаях, когда мы по каким-либо причинам трансформируем в него наш действительный мир?

— Мне это кажется святотатством, — перебил его Бернгард. — Мир, изображенный Адельбертом, — это, без сомнения, мир идеалов, которых мы хотели бы достигнуть в нашей жизни; но именно тот мир является первичным, изначальным — это есть условие, ибо на существовании такого мира основана первичная заповедь — сделать идеал реальностью.

— Да это все та же манера, — добавил Ансельм, — его постоянное стремление видеть в прекрасном только результат чувственного восприятия. Именно отсюда и все расхождение. Даже идеи для него уже не существуют сами по себе как таковые, а становятся действительностью только после того, как они были восприняты в образе единичного и преходящего предмета.

— Я не потерплю, — вмешался я, — чтобы вы сейчас, точно так же как и раньше, нападали на моего бедного Эрвина, даже не потрудившись как следует вдуматься в его мысли. То, о чем он сейчас говорил, всегда являлось предметом сомнений. Так или иначе, но у всех нас есть

один только выход — источник света мы должны искать в себе самих. И если мы возьмемся за это серьезно, то очень скоро станет ясно, прав он или нет. Потому что путь у нас один: начать придется с вопросов о нашем действительном мире и возможности познать его. И я предлагаю немедленно последовать тому призыву, который был ко мне обращен. Только это даст нам возможность согласиться с Эрвином или опровергнуть его слова.

— Мы ничего другого не желаем, — сказал Ансельм. — Но вам с Эрвином придется начать вдвоем, так как Бернгард и я достаточно подробно изложили свои взгляды в нашем первом разговоре.

— Итак, дорогой друг, — обратился я к Эрвину, — смело вперед! Не будем отказываться от того, что наши друзья великодушно предлагают нам, воспользуемся почетным правом первыми вступить на новый путь. Я думаю, мы вправе сказать, что с самого начала неотступно искали прекрасное именно в самих себе и в нашем действительном познании?

— Да, это можно сказать с уверенностью, — ответил он. — Мы искали прекрасное в познании, в той особой форме, в которой оно выражается в нем. Нам пришлось при этом рассматривать свойства вещей в отношении к понятию так, как будто бы они могут являться и чувственному восприятию. Но это нам не удалось из-за того, что сами различные способы познания находятся в противоречии друг с другом.

— В чем же состояли эти противоречия, милый Эрвин, и почему они помешали нам завершить наше исследование прекрасного? Не в том ли, что многообразие внешних явлений противоречило единству нашего познания и отсюда проистекало разделение понятия и восприятия, которые в конечном счете могли бы быть объединены только на основе целесообразности? А ведь целесообразность исключает прекрасное вообще.

— Именно в этом была ошибка.

— Считаешь ли ты многообразие, в котором нам являются предметы, существенным свойством?

— Конечно, нет. Оно случайно, так как изменчиво и подвержено бесконечному количеству различных влияний.

— Значит, существенность свойств предметов заключена в том, что относится к единству нашего познания? Я имею в виду не пустую форму понятия, а, как я уже

показал тебе в прошлый раз, понятие, которое целиком заключено в предмете.

— Конечно, это я считаю существенным.

— И вот теперь мы узнали, что существует мир прекрасного, в котором творящая божественная сущность полностью воплощается в явлениях вещей, так что они оказываются одновременно и явлением и сущностью.

— Это ты нам открыл.

— Значит, сущность предмета может лишь тогда воплотиться в его явлении, когда она в то же время есть божественная сущность? Верно?

— Я еще не совсем понимаю.

— Подумай вот о чем: сущность предмета не может ведь предполагать все случайности его явления, которые могут быть познаваемы и в прекрасном предмете, поскольку он воспринимается чувственно. Именно из-за этих случайностей всякая вещь и является преходящей, тем-то понятие и отличается от явления.

— Да, кажется, с этим я могу согласиться.

— Но ведь все случайное в предмете так же несомненно определяется богом, как и сама его сущность?

— Было бы смешно на это возражать.

— Итак, можем ли мы утверждать, что какой-то части божественной сущности достаточно, чтобы определить сущность предмета, или независимо от того, создает ли бог целый мир или какой-то отдельный предмет, он выступает всюду как всемогущий творец?

— Без сомнения, верно последнее.

— Следовательно, всюду, где сущность предмета целиком переходит в явление, должна присутствовать и божественная сущность. Так ли это?

— Теперь мне понятно.

— Это воспринимаемое в явлении единство сущности и явления<sup>10</sup> и есть прекрасное. Иными словами, прекрасное есть божественное откровение в существенном явлении вещей.

— Да, видимо, именно так.

— А для кого же существует откровение, как не для познающего? Ведь разве явление было бы явлением, если бы не являлось кому-то?

— Да, это вполне понятно. И я вижу теперь, что ты хочешь сказать: прекрасное может быть нами познано лишь с помощью особой познавательной способности, для

этого предназначенной. Но разве нельзя себе представить, что бог создал эти прекрасные предметы ради них самих, сами по себе, и вовсе не предполагалось, что они должны быть обязательно восприняты кем-то?

— Попробуй посмотреть на дело с другой стороны. Красота, как мы установили, — это идея, которая охватывает всю вселенную. В этом мире прекрасного, который мы описали, все должно быть прекрасно, ибо вне бога здесь ничего не существует, а он присутствует везде.

— Да, это так.

— Но можно ли тогда считать, что в этом мире прекрасны лишь вещественные предметы, а не познание их?

— И оно должно тоже быть прекрасно.

— В чем же здесь может заключаться прекрасное?

— В том, что, воспринимая многообразие, оно одновременно познает сущность и единство, так что и в нем это восприятие и его собственное единство полностью сливаются в самом восприятии и через него.

— Совершенно верно, мой дорогой Эрвин. Это и есть тот тип познания, в котором нам открывается прекрасное. Именно его мы должны создать и культивировать в себе, если мы хотим найти путь в мир прекрасного, к которому мы стремимся. Однако нам еще так далеко до него, что и дороги не видно. Но, может быть, сейчас нам стоит попытаться с полной ясностью представить себе нашу цель, для того чтобы не потерять ее из виду и действительно добраться до нее.

— О, это нам совершенно необходимо! — воскликнул Эрвин, заметно оживляясь. — Это будет интересно и приятно особенно для меня, так как я надеюсь, что наконец будут оправданы мои первоначальные суждения. Правда, я не могу похвалиться, что с самого начала был бы в состоянии связать свои взгляды с теми мыслями, которые ты нам так убедительно изложил, однако пусть безотчетно, но подобные мысли послужили основой и для меня. У меня и до сих пор такое чувство, что утверждать прямо и без оговорок, будто на самой поверхности внешних явлений мы можем пережить божественное откровение во всем его великолепии, — это большая смелость. И тем не менее я ясно вижу, что только так может быть удовлетворена та безграничная тоска, которую мы называли любовью к прекрасному, и только так мы можем испытать то блаженное, полное удовлетворение, которое не только дает

нам бесконечное наслаждение, но и позволяет живо и непосредственно ощутить присутствие прекрасного. В эту полноту ощущения я часто погружался при созерцании прекрасного, и, пока я смотрел на него, все больше и больше сливаясь с предметом, я чувствовал, что безраздельно владею целым миром, и мне казалось, что небесное блаженство во всем своем великолепии проникает мне в душу. Но лишь только я пытался объяснить себе все эти впечатления, как все вдруг становилось несовершенным и недостаточным и в конце концов лишь сам реальный предмет оставался единственным безусловным, неоспоримым и видимым вместилищем прекрасного, которого я больше нигде не мог найти.

— Значит, это наступало тогда, когда ты хотел его объяснить, то есть сравнить с чем-то, что нам уже известно из непосредственного опыта? Но ведь здесь нам ничего не известно, все лишь становится нам известным или открывается нам через само прекрасное; при виде прекрасного мы не узнали, не увидели, не поняли ничего, что относится к миру прекрасного, так как этот мир есть вся вселенная и вне его, следовательно, ничего не может быть; с чем же мы можем сравнивать? И потому, когда ты станешь теперь размышлять о том, отчего божественная сущность целиком переходит в явление, ты только собьешься с толку, если попытаешься понять это на основании законов простого явления, как мы пытались раньше. Если же ты будешь исходить из законов божественной сущности, то сразу увидишь, что она целиком является в особенном. Здесь нет и не может быть того несовершенства, которое мы встречаем повсюду в явлениях обыденного мира, так что только всеобщее и существенное, которые составляют понятие, дают нам возможность привести эти явления к совершенству.

— И поэтому, — сказал он в ответ, — мы должны прикинуть к мысли, что прекрасное, где бы мы его ни увидели, не может рассматриваться в связи с известными нам обычными видами познания. В прекрасное надо погрузиться целиком, чтобы всякое познание в нем растворилось. И если его природа именно такова, как ты описал, то оно целиком должно восприниматься при созерцании каждого отдельного прекрасного предмета.

— Ты великолепно понял мои мысли. Но я хотел бы убедиться в том, что ты полностью уяснил мою точку зре-

ния, и поэтому прошу тебя, скажи, чем, по твоему мнению, мои взгляды отличаются от взглядов Ансельма.

— Насколько я могу судить, — ответил он, — различие состоит в том, что Ансельм видел в прекрасных предметах лишь слепки каких-то божественных идеальных образцов, и, таким образом, сохранялся разрыв между двумя сторонами обыденного познания, о котором мы говорили; теперь же в прекрасном нам является сама божественная сущность, и становится совершенно ясно, что вместе с прекрасным иной мир проникает в наш действительный мир или, вернее, один полностью сливается с другим.

— Так оно и есть на самом деле, — ответил я, — и всем вам, дорогие друзья, еще представится возможность увидеть, как из первичного, изначального чуда красоты возникает все то чудесное, что поражает нас, когда мы лицезреем прекрасное и стремимся оценить его критериями нашего обыденного земного существования. Поэтому никто из вас не должен спрашивать, каким образом в единичном, особенном предмете проявляется всеобъемлющая сущность божества. На это можно искать ответа только у бога и его вездесущего бытия. Таков божественный мир, который сам в себе закончен, совершенен, полностью завершен и в каждой своей части включает в себе всю свою сущность. Вне этого мира находится обыденный, преходящий мир, став на точку зрения которого мы, как в кривом зеркале, видим искаженными все пропорции божественного мира и поэтому всегда ощущаем ту бездонную и непроходимую пропасть между единичным и многообразием явлений, которую мы напрасно стремимся преодолеть величайшим усилием разума. Тем, кто полностью во власти этой ошибочной точки зрения, совершенно недоступен живой облик совершенства, который не имеет ничего общего с этими прямолинейными и угловатыми конструкциями. Тому же, кто хоть в какой-то мере способен увидеть начало и конец этой линии соотношений (которые обычно мы наблюдаем только в переходные моменты) и воспринять всю связь в единстве, откроется целый мир прекрасного и дано будет совершенное блаженство созерцания красоты. Но соприкоснуться с этим кругом нам приходится постоянно и в обыденной жизни, поскольку с ним связаны и все действительные явления предметов. Такое соприкосновение всегда происходит там, где познание целиком относится к отдельному явлению, что, как мы уже отмечали

недавно, происходит в чувственном созерцании. Это созерцание само по себе, несмотря на то, что предметом его является особенное, носит характер некой завершенности, и душа хотя бы на мгновение бывает им наполнена и удовлетворена. Поэтому, если такое созерцание касается приятного предмета, привлекает душу, погружает ее в предмет, многие и воображают, что приятное и есть прекрасное или же что прекрасным можно наслаждаться только через чувственное восприятие. Но если явление, которое является предметом созерцания, действительно прекрасно, то из него, как из первичного ростка, неожиданно возникает тот совершенный мир, который целиком присутствует в каждой точке этого круга, и из центра его во всем блеске и великолепии начинает излучаться внутренний свет. Изначальное и вечное единство идеи и множественное особенное конечных вещей не просто связаны между собой в прекрасном явлении непостижимым и, как я уже говорил, поистине чудесным образом, но и полностью сливаются в нем. Оба свойства должны объединиться полностью: без этого не может быть прекрасного. Поэтому, увидев в самом явлении присутствие бога, мы примиряем преходящее с божественным, и нам становится непосредственно ясно, что все окружающее есть не что иное, как действительное явление бога. И нас самих это возвышает и приобщает к божественному бытию, поскольку в единичном нам дано насладиться присутствием всеобщего и вечного. Исходя из этого, легко понять, какими свойствами должно обладать явление, которое мы могли бы назвать прекрасным. Но, может быть, стоит подробнее остановиться на этом, чтобы проникнуть еще глубже?

— Да, это необходимо, если ты тоже согласен.

— Ясно, что это должно быть явление. То же, что не обладает способностью являться, как, например, чистое понятие, вообще не может быть прекрасным. Не правда ли?

— Совершенно верно, — ответил он. — Говорят даже — мне часто приходилось это слышать, — что само слово Schön (прекрасное) происходит от scheinen (казаться, являться).

— Очень может быть. Однако это явление мы не должны рассматривать только как явление многообразного, обыденного. Оно, как мне кажется, есть нечто более высокое, чем даже соотношение явления и понятия.



— Конечно, более высокое, поскольку понятие содержится в нем целиком.

— Значит, мы не будем больше удивляться тому, что в прекрасном должно являться то высокое и великолепное, что мы обычно считаем самым внешним свойством вещей.

— Вот теперь я совершенно убежден. Ведь если бы не существовало этого так называемого внешнего, в котором проявляется сущность, то она оставалась бы в противоречии ко всему внешнему и вообще не могла бы перейти в явление.

— Хорошо. Значит, понятие и явление здесь совершенно совпадают.

— Да, именно так.

— Между тем это целое мы можем рассматривать с двух разных сторон: либо мы исходим из понятия и с ним соотносим явление, либо исходим из явления и полагаем все понятие заключенным в нем. Так ли это?

— Как будто бы так. Я не представляю себе только, каким образом мы могли бы познать такое понятие, раз мы не можем в данном случае вычленить его как единство из многообразного.

— Не думай пока об этом. Чтобы ответить на этот вопрос, требуется больше отступлений, чем мы сейчас можем себе позволить. Посмотрим лучше, сможем ли мы обнаружить прекрасное в первой из наших предпосылок или нам следует найти для нее иное обозначение.

— Прекрасное, я думаю, заключается не в понятии, а в явлении. Понятие, к которому целиком может быть отнесено явление, кажется мне более всего похожим на то, что Баумгартен называет совершенством.

— Хорошо. Значит, совершенство предмета отличается от красоты. Но, поскольку, как мы уже установили, такое понятие, которое целиком может быть наполнено явлением, всегда в то же время должно быть и божественным понятием, постольку свойство предметов, благодаря которому они оказываются сами по себе соизмеримыми с божественным понятием, мы можем назвать также их истинностью. Потому что, лишь будучи истинными для бога, они могут быть совершенными.

— Но чем же тогда, — спросил он, — истина отличается от красоты? Ведь красота в том и состоит, что явление целиком наполняет понятие.

— Вспомни, — попросил я его, — ведь в прекрасном по-

нятия и явление настолько проникают друг друга, что понятие само превращается в явление или в то, что мы называем материалом явления. Значит, прекрасное мы познаем тогда, когда все в целом воспринимаем как явление. Однако, для того чтобы познать истину, мы должны единичный предмет соотносить с его понятием или познать в нем понятие само по себе, как божественное понятие, независимо от того, как оно нам является.

— Значит, дело только в том, — заметил он, — что для истины понятие должно отделяться и отличаться от особенного предмета?

— На данном этапе, — ответил я, — мы должны этим удовлетвориться. В чем проявляется дальше это различие, каким образом познается истина, красота, или, может быть, то и другое вместе, или через них остальные идеи, чем эти способы познания отличаются друг от друга — всеми этими исследованиями, разнообразными и обширными, мы сегодня не сможем заняться. Только на одном мы настаиваем со всей определенностью: то полное взаимопроникновение понятия и явления, которое само становится явлением, вследствие чего нам приходится вовсе отказаться от сравнения понятия с единичным предметом, — это и есть прекрасное. И это прекрасное не может существовать, если единство божественной сущности не открывается в нем как явление.

— Я об этом не забываю и совершенно убежден в этом.

— А если мы, — продолжал я, — полагаем полное взаимопроникновение понятия и особенного и в этом единстве уже не можем различить составных элементов, то не будет ли односторонним видеть в этой общности только явление и, следовательно, только прекрасное?

— У меня такое впечатление, — заметил он, — что эта общность с одинаковым основанием может считаться как явлением, так и сущностью, или божественным.

— Безусловно, — ответил я, — это так. Отдельные предметы сами по себе целиком содержатся в божественной сущности и всем своим существованием приобщены к ее совершенству. Можешь ли ты представить себе иначе божественный мир, о котором мы сейчас говорим?

— Нет, только так!

— Но это, видимо, надо отличать от красоты, где божественное понятие стало полностью явлением. Это нечто прямо противоположное. Отдельные предметы являются здесь

только в боге. Можно еще много размышлять о том, насколько тем самым преодолеваются неполноценность и несовершенство вещей и насколько их понятия в божественном должны соответствовать самим себе. Но вот что скажи мне теперь: не можем ли мы то состояние, пребывая в котором вещи мира приобщаются к божественной сущности, назвать состоянием блаженства?

— Без сомнения, можем. И это позволит нам отличить блаженство от прекрасного.

— Да, сейчас мы ограничимся только этим отличием. Для наших усилий этого достаточно, а что оно означает, что в нем еще содержится — это пока остается нам неизвестным. Если единичные, реальные предметы с самого начала были заключены в божественной сущности и в то же время существовали сами по себе и от этой божественной сущности их следовало отличать, то не означает ли это, что они вышли из творца благодаря его творческой силе?

— Конечно, — заметил он, — эта мысль, как мне кажется, соответствует истине.

— Ты угадал. Но если бог создавал предметы такими, чтобы они несли в себе свое понятие, то это означает, что он создавал их, наверное, целиком своей волей и своим божественным разумением. А то, что создано волей и разумом творца, мы должны, вероятно, считать добром?

— Только для этого, — отвечал он, — нужно сохранить это слово «добро»! И тогда перед нами откроется божественный мир, в котором все предметы с разных точек зрения и в то же время только с этой одной представляют добро и блаженство, истину и красоту.

— Именно это единство, дорогой мой Эрвин, единство сущности и бытия, полное осуществление этого единства мы и называем идеей. Не так ли?

— Да.

— Следовательно, существуют лишь четыре идеи, вернее говоря, одна и та же идея, потому что они различаются лишь постольку, поскольку мы смотрим на них с различных точек зрения.

— Именно так.

— Не означает ли это, что в каждой из этих идей содержатся три остальные и, таким образом, красота есть в то же время истина, блаженство и добро?

— Это не может быть иначе, ибо в каждой идее осу-

ществляется единство сущности и бытия. Поэтому, вероятно, говоря о прекрасном, мы стремились отдать предпочтение то одной, то другой из них.

— Да, ты, видимо, прав. Поскольку в прекрасном сама идея заключена в явлении, то легко может показаться, будто в нем все дело, и каждый раз мы пытаемся открыть в явлении какую-то иную идею.

— Верно, — сказал он в ответ, — и я наконец понимаю то, что было до сих пор скрыто от меня: почему мы все время не решались объяснить прекрасное на основе прекрасного. Вместо этого один искал аналогий в совершенстве, другой обращался к нравственности или к какой-то иной идее.

— Попробуй теперь, — продолжал я, — еще раз посмотреть на все в целом. Как же все-таки идея прекрасного должна относиться ко всем другим идеям?

— Не совсем понимаю.

— С какой из них она согласуется в наибольшей степени, от какой больше всего отличается? Видимо, совершенному, или истинному, она чужда более всего?

— Да, примерно так, — сказал он. — Потому что здесь явление целиком растворяется в особенном понятии предмета и только через это понятие может соответствовать тому божественному понятию, к которому оно относится, тогда как в прекрасном, напротив, божественное понятие целиком содержится в явлении и из него переходит в особенное.

— Правы ли те, — спросил я, — кто считает прекрасное чем-то выдуманном, сочиненным, неправдивым?

— Нет, этого, конечно, нельзя сказать. То, что составляет истину, составляет и красоту. И здесь и там понятие объединяется с явлением через божественное понятие.

— Если так, то мы можем сформулировать это следующим образом, хотя и несколько броско: истина и красота — это одно и то же, но предмет не становится истинным оттого, что он прекрасен, и наоборот.

— Да, я бы тоже так сказал.

— А как обстоит дело с блаженством? Если оно заключается в единении вещей с божественным с самого начала их существования, то, видимо, оно противоречит красоте?

— Да, как будто бы так.

— А если повсюду в явлениях прекрасного разлита божественная сущность, то будет ли эта сущность опреде-

ляться явлением или, скорее, этой присущей ей непременно сущностью, как часть через целое?

— По-видимому, последнее, как мы уже давно согласились.

— Если так, то в прекрасном эта сущность целиком окутана явлением и скрыта в нем. Так ли?

— Конечно.

— Значит, мы можем сказать, что вместе с красотой в бесконечно многообразное и дробное явление вливается скрытое и в то же время осязаемо воплощенное блаженство. Потому что хотя здесь все — явление, но все-таки божественная сущность, которая является как таковая, должна быть определяющей, и только в ней содержится все, поскольку она есть ставшее реальностью божественное понятие, а только в нем все понятия отдельных предметов обретают смысл.

— Это выражение кажется мне необыкновенно удачным, дорогой мой Адельберт. Оно точно характеризует чувство, которое мы испытываем, когда страстно стремимся найти в прекрасном чистое внутреннее зерно, а между тем только его внешняя оболочка дает нам такое полное удовлетворение, какого мы не испытываем ни в каких других случаях.

— Да, милый Эрвин, это, видимо, идет отсюда. Скажи мне теперь только еще одно: должно ли прекрасное, поскольку явление в нем полностью определяется божественной сущностью и чистой, совершенной деятельностью творца, находиться в полном соответствии с его вечным замыслом?

— Без сомнения.

— Значит, это действие его доброты и прекрасное целиком совпадает с добром?

— Нет, это невозможно.

— Но чем же одно отличается от другого? Попробуй посмотреть на дело с этой стороны. Когда творец создает нечто, то, видимо, его создание не настолько отличается от создающей деятельности, чтобы мы могли судить о ней, пока она еще не закончена и не воплотилась в предмете. Так, может быть, для творца процесс создания и само создание сливаются в одно?

— Да, ведь он всемогущ.

— Значит, деятельность, создающая прекрасное, и сама прекрасна; вечное и совершенное переходят от нее непо-

средственно на каждую из бесчисленных частиц явления; ведь она как деятельность составляет единство с каждой из них. Не так ли?

— Конечно, и эта деятельность не имеет, следовательно, никакой другой цели, кроме как то особенное, которое повсюду целиком наполняется ею.

— Да, я именно это хотел сказать. А как обстоит дело в отношении добра? Не является ли для него основным чистый акт создания и не должны ли мы поэтому рассматривать как самое существенное то совершенное соотношение между вещью, с одной стороны, и волей и замыслом творца — с другой, которое дано в самом акте создания? И мы видим, что творческая деятельность колеблется между замыслом и созданием, чтобы затем охватить и соединить их.

— Да, в этом и состоит отличие.

— Посмотрим теперь также, не является ли добро составной частью прекрасного и, наоборот, прекрасное — составной частью добра.

— Видимо, это так и есть. Подобно истине и блаженству, которые тоже частично входят в прекрасное. Но я еще не вполне понимаю как.

— Давай попытаемся немножко в этом разобраться. Деятельность, которая создает прекрасное, как мы уже говорили, должна и сама быть прекрасной, то есть как таковая она должна быть явлением. В противном случае понятие, из которого она исходит, оказалось бы в какой-то момент оторванным от явления, а из этого обособленного понятия уже не могло бы возникнуть прекрасное. Такая деятельность как явление само по себе, следовательно, есть свое собственное создание. Совсем по-другому дело обстоит в отношении деятельности воли, в которой заключено добро. Для нее то, что создается само по себе как явление, не составляет никакой ценности, до тех пор пока оно не исходит из чистой воли творца.

Значит, если в прекрасном сама творческая деятельность воспринимается целиком как явление, то здесь продукт этой деятельности, воплотившийся в явлении, можно себе представить лишь как действие, соответствующее замыслу творца. Итак, ты можешь видеть, с одной стороны, как и чем красота и добро отличаются друг от друга и что, с другой стороны, они в известном смысле отчасти содержатся одно в другом.

— В целом, — ответил он, — это мне как будто бы понятно, но многое еще необходимо уточнить. Особенно вот что: объясни мне, что это за деятельность, которая является в прекрасном?

— Ну, — возразил я ему, — я вполне доволен и тем, что ты понял хотя бы в общем, как в соответствии с нашими взглядами различаются между собой истина, блаженство, добро и красота и каким образом первые три идеи проявляются в прекрасном. Мне кажется, что мы достаточно подробно разобрали соотношение прекрасного со всеми остальными идеями, которые открываются нам вместе с ним и не могут быть поэтому полностью отделены от него в нашем исследовании. Теперь мы можем рассматривать прекрасное в чистом виде, само по себе, изолированно. Может быть, к этому кругу относятся и другие идеи, которые отстоят от прекрасного еще дальше или скрыты его внутренним светом; может быть, с каких-то других, еще более общих точек зрения они вступают в иные, новые связи с прекрасным. Много проблем возникает и требует исследований в этой связи. Это должны быть, как ты, конечно, понимаешь, весьма обширные и уж совсем другие исследования. Но ведь одна из многих задач, которые ставит перед собой мысль философа, — это самоограничение; философ не должен устремляться вслед за каждым из бесчисленных вопросов, которые, возникнув в одной точке, поведут его в разные стороны, иначе он собьется с пути. И теперь мы можем вновь вернуться к прекрасному, к вопросу о его природе и признаках, не подвергаясь больше опасности, что нам помешают какие-нибудь родственные или близкие идеи.

— Надеюсь, что теперь я четко отделяю его от всех остальных.

— Надеюсь. Итак, нам стало ясно, что прекрасное целиком заключено в явлении, причем это явление истинно и исполнено божественной сущности, или идеи. Следовательно, прекрасное не может быть познано ни в чем другом, кроме как в явлении предмета, в котором оно и должно исчерпать себя. Как ты уже заметил недавно, явление становится прекрасным не благодаря той идее, которая парит над ним, а благодаря тому, что дано непосредственно в нем самом. Но любое явление всегда есть отдельное и особенное; это в полной мере относится и к прекрасному явлению. Прекрасному чуждо все, что связано с общим,

расплывчатым понятием, все, что только мыслится и подлежит раскрытию. Прекрасное обладает всей силой особенного, конкретного, действительного. Поэтому оно неизбежно должно вплестаться в цепь многообразия, которая через действительные вещи ведет в бесконечное и всесторонне определяется в соотношениях с другими вещами. Таким образом, большой ошибкой было бы утверждать, что прекрасное следует абсолютно изолировать от взаимосвязи с другими вещами. Даже если бы это оказалось возможным по отношению к какому-либо из предметов, способных являться, то и тогда в результате возникло бы лишь нечто весьма неполноценное и противоестественное. Примеров подобного рода немало в истории искусства, если рассмотреть ее с этой точки зрения. Достаточно вспомнить хотя бы то, как изображали богов в Древнем Египте: с плотно сжатыми ногами и крепко прижатыми к телу руками. Конечно, египтяне делали это не только от недостатка умения, но также и для того, чтобы таким образом оградить их от какого бы то ни было соприкосновения с окружающим миром. Какими скованными и неестественными становились из-за этого позы, видно каждому. Но главное — то что в этом вполне определенном, ограниченном явлении совершается истинное чудо откровения, которое обнаруживает не что иное, как совершенную, законченную в себе самую сущность. Если явление есть нечто единичное, то в то же время оно есть и единое, причем единство это возникает не из единого понятия, с которым с разных сторон и в разных отношениях может быть соотнесено особенное, а из того единства, которое постоянно и неизменно во множественном. Единичное и случайное здесь вечны, необходимы, изначальны, так что существенное, само в себе законченное единство творца не терпит от них никакого ущерба и освещает божественным светом каждую самую малую частицу действительного и единичного<sup>11</sup>. Но то, что до такой степени наполнено этим единством, уже не может быть только многообразием; в самом многообразии своих связей оно превращается в целое, так что случайное в бесчисленных связях частей предмета между собой или одних предметов с другими одновременно выражает вечное и существенное сцепление необходимостей. Поэтому мы не станем обвинять в преувеличении тех художников, которые с восторгом повторяют, что в каждом прекрасном предмете заключена вселенная. Что есть вообще вселенная, как



не целое, где единство внешней сущности открывается во всей полноте? А то, что не каждый способен с первого взгляда целиком познать и понять этот смысл, пусть нас не смущает! Человеческие способности на разных ступенях существования настолько неодинаковы, что и такое открытие воспринимается по-разному. В соответствии с этим, по-видимому, вначале ощущение прекрасного может быть действительно таким, каким его описывал Винкельман: чувствуется как бы легкое покалывание кожи, но трудно определить, где именно<sup>12</sup>. А если даже его и удастся найти, это все равно ничего не объяснит, причины и происхождение такого действия по-прежнему невозможно увидеть, постигнуть, исчерпать; содержание прекрасного по-прежнему остается какой-то переполненной бездной, и никаким рассудком ее нельзя оценить. Необходимо высшее озарение и умение, чтобы, пребывая в этом ощущении, созерцать сущность; только это может привести нас к полному познанию прекрасного. А теперь ответьте мне, дорогие друзья, убеждены ли вы совершенно в том, к чему мы пришли сегодня, можем ли мы наконец после стольких трудов насладиться покоем или надо сразу же вновь приниматься за проблемы?

На это, к моему удивлению, последовало общее молчание. По крайней мере Эрвин, как я надеялся, должен был бы теперь быть доволен: после того как все, к чему он стремился, подтвердилось и освещение прекрасного в целом было закончено, ему оставалось лишь радостно вступить во владение всеми этими новыми богатствами. Но он, напротив, произнося свои последние слова, становился все более задумчив и сосредоточен. Между тем Ансельм, казалось, слушал меня с выражением какого-то почтительного одобрения и, подумав еще несколько мгновений, заговорил так:

— Поистине, Адельберт, ты превзошел даже меня, когда бесстрашно заявил, что прекрасное не просто создается творцом согласно идеальным образцам его творений, а представляет собой явление самого творца. За это я прощаю тебе все твои яростные выпады против моих утверждений. Я вижу теперь, что ты хотел лишь произвести на нас еще более сильное впечатление своими яркими речами. Я радуюсь от всей души, что в самом главном мы вполне понимаем друг друга, так как и ты последовательно защищаешь чисто идеальное происхождение и назначение пре-

красного. Давайте же теперь вновь объединимся и будем твердо стоять на своем: мы — сторонники божественного и еще более глубокого, мистического толкования! Отныне наш союз несокрушим, даже если толпа станет издеваться или злобно преследовать нас. Но еще много трудностей на нашем пути, мой дорогой друг. Те коварные вопросы, которыми ты мучил меня, я мог бы обратить теперь к тебе. Я спросил бы, например, чем же все-таки прекрасные предметы отличаются от других, точно так же созданных богом?

— Лучше уж не будем, дорогой мой поклонник мистики, — ответил я, — так беспокоиться о толпе. Наши идеи куда важнее защитить от того, что им противится внутри нас, чем от каких-либо опасностей извне. Поэтому взглянем повнимательнее в те разногласия, которые, насколько я понимаю, и между нами далеко еще не урегулированы. Против твоих нападок я смог бы, если бы захотел, защититься довольно ловко: я мог бы дерзко заявить, что считаю прекрасными все вещи без исключения. Но не стоит прибегать к таким дешевым трюкам, и лучше поставим вопрос так: может быть, лишь недостатки нашего собственного познания есть причина того, что одни предметы кажутся нам прекрасными, а другие нет?

— В самом деле, — воскликнул Бернгард, — это самое важное и основное! Мы должны наконец поговорить на эту тему, которую ты, Адельберт, как мне кажется, до сих пор сознательно обходил. Ведь пока ты еще даже не выполнил своего обещания сказать правду.

— Что ты имеешь в виду? — спросил я.

— Твое обещание показать нам тот вид познания, посредством которого познается прекрасное. А от этого, видимо, зависит все.

— Увы! — ответил я. — Ты попал в большое место, а я надеялся оставить этот вопрос в стороне. Лучше бы уж я начал об этом сам, потому что именно ты в этом вопросе — самый опасный собеседник для меня. Если я повторю тебе, что это такое познание, в котором предмет чувственного восприятия есть в то же время предмет самого чистого и свободного творчества, что это познание, далее, ни в каком случае не может состоять из элементов представления со свойственными ему противоречиями и возникает для нас из развития высшей сущности, то ты отбросишь все это как пустые поэтические фразы и потребуешь доказательств.

— Безусловно, я поступлю именно так, — ответил он. — Правда, я не стану требовать, чтобы ты проникся моими идеями, так как сам постепенно начинаю находить удовольствие в том, как ты развиваешь свои, однако тебе все-таки придется этот вид познания каким-то образом привести в соответствие с условиями человеческого познания вообще, хотя я и сам еще не знаю, что это за условия.

— Раз ты так снисходителен, то я отвечу тем же; должен признаться, что и без твоих напоминаний я думал о том, что на мне еще лежит обязанность выяснить, какая связь существует между этим и всеми прочими видами познания, о которых мы говорили в прошлый раз. Об одном только я хотел бы попросить тебя: позволь мне на сей раз ограничиться в этом вопросе только тем, что непосредственно касается нашей сегодняшней темы, так как если бы мы попытались достигнуть сразу нескольких целей, то проиграли бы всю игру.

— Я готов удовлетвориться тем, чтобы понять, как ты представляешь себе эту связь.

— Вспомни теперь наш первый разговор. Если мы вновь вернемся к влечению и чувственному восприятию, то вопрос встанет так: может ли одно и то же влечение относиться ко всем явлениям и в них целиком и полностью себя исчерпать? Различие влечений, как мы утверждали, объясняется различными взаимоотношениями единства познания с множеством и многообразием предметов. Так?

— Да, мы пришли к такому выводу.

— Но теперь это единство полностью слилось с внешними явлениями.

— Ты об этом говорил.

— Значит, есть только одно влечение, и его отношение к предметам есть самое совершенное единство, согласие и удовлетворение. И для влечения это есть самое приятное. Так?

— Да, именно так.

— Таким образом, я не рискую впасть в ошибку, если скажу: прекрасное — это такое приятное, которое от всякого иного приятного отличается тем, что ему не противостоит нечто неприятное, с чем необходимо было бы бороться или что могло бы нанести ему какой-либо ущерб. Влечение и стремление к такому приятному полностью сливаются с удовлетворением и не могут быть познаны независимо друг от друга.

— Согласно предпосылкам, это как будто бы правильно.

— Значит, мы можем прекрасное, и только его, считать таким приятным и к этому нет никаких препятствий?

— Скажи лучше, что этому препятствует все. Ведь такого влечения и такого удовлетворения вообще не может существовать по самой природе.

— Не может существовать до тех пор, милый Бернгард, пока мы рассматриваем восприятие само по себе, как ты сейчас увидишь. А если теперь мы обратимся ко второму моменту, также установленному нами в прошлый раз, то разве понятие и единичное, мера и то, что ею измеряется, не находились в бесконечных противоречиях?

— Совершенно правильно.

— Ну а теперь подумаем, не говорит ли наша новая точка зрения о том, что эти противоположности находятся в полном единстве и согласии? Не существует ли также такого положения, когда нечто подлежащее измерению является своей собственной мерой?

— Конечно. В наших предпосылках. Но на самом деле это, видимо, так же маловероятно, как и предыдущая концепция.

— Терпение, мой друг! Обдумай теперь еще третью сторону: нельзя ли предположить, что чистая и свободная деятельность познания внутри нас, на которой основана свобода воли, в том случае, когда среди многих явлений предметов она встречается с прекрасным, завершила бы свое бесконечное воздействие на внешний мир и ощутила бы себя наполненной и удовлетворенной?

— Это могло бы быть так, если бы вообще было возможно.

— Допустим. Ведь когда мы каждый из трех результатов рассматриваем сам по себе и отдельно, то все оказывается невозможно и даже немислимо, поскольку влечение перестало бы быть влечением, если бы все это было так, как мы предполагаем. Но посмотри на то, как сущность и познание творца сливаются с его творением и превращаются в одно целое. И скажи мне, разве все три области — восприятие, рассудок и свобода — не должны бесследно раствориться в этой бесконечности единства, согласованности?

Да, так и должно было бы быть.

— Думаешь ли ты, что эта согласованность возникает

на основе одной из этих трех точек зрения и может быть как-то извлечена из нее? Или вернее предположить, что все три сами по себе как таковые вовсе перестают существовать, но именно поэтому возрождаются вновь в полной мере?

— Последнее мне кажется вероятным.

— Откуда же взяться такому познанию, которое во внешнем явлении предмета познает сразу все то, о чем мы сейчас говорили, если не из божественного откровения? Но это откровение представляет собой прямую противоположность нашему действительному познанию, в котором мы различаем определенные типы соответственно этим трем разным точкам зрения. С другой стороны, эти три типа познания по сравнению с откровением — ничто.

— Да, мы пришли к такому выводу.

— Значит, то познание, с помощью которого мы можем в явлении познать откровение сущности, также должно представлять собой прямую противоположность этим трем типам познания. И оно должно быть не просто отрицанием этих трех типов, но, будучи проявлением воли творца, чем-то в высшей степени существенным, потому что по сравнению с ним эти три типа познания обращаются в ничто.

— Наверное, это так. Но где же тогда место этим трем типам познания, раз в действительности они существуют повсюду?

— Видимо, дорогой мой Бернгард, мы должны различать два совершенно разных мира познания. Тот, в котором уже упоминавшиеся три типа существуют в непрерывных столкновениях и отталкиваниях друг от друга, где они находятся в постоянном движении, подобно челноку в ткацком станке, все время переходят от единичного к множественному и снова от множественного к единичному и ткут бесконечную ткань. Этот мир мы называем нашим родным и знакомым, преходящим миром. Другой же, напротив, есть вечный, божественный мир, который становится доступным нам благодаря слиянию и уничтожению этих противоречий, и, как мы теперь понимаем, именно через прекрасное; когда оно в многообразии явлений сияет на самой границе нашей действительности и этого божественного мира, он приближается, входит в нашу жизнь и в нашу эпоху с божественной силой и яркостью.

— Ты достаточно точно выяснил соотношение между этими типами познания, — сказал Бернгард, — но мне при-

дется и дальше ограничиться лишь вопросами, так как путь исследования, который мы избрали, не даст нам, видимо, возможности продвинуться вперед.

Бернгард как будто успокоился на сей раз, правда, как мне казалось, скорее благодаря неосознанной потребности дать себе отдых, нежели по убеждению. Однако Эрвин, именно Эрвин, позаботился о том, чтобы вновь ввергнуть меня в пучину тревог и сомнений. Выслушав внимательно и задумчиво все, что мы говорили, он произнес следующие слова:

— Твой разбор, Адельберт, который ты только что сделал для нас по просьбе Бернгарда, был для меня весьма кстати; но вместе с тем он вновь уязвил меня жалом сомнения, более глубокого, чем прежде. И если то, что я сейчас скажу, не понравится тебе, то всю вину за это тебе придется взять на себя, так как начало этому сомнению положил ты сам в нашем первом разговоре. То, что действительно существует такой вид познания, в котором восприятие предмета мгновенно удовлетворяет самую простую и чистую деятельность познания, и что такое познание именно так, как ты говоришь, относится ко всем прочим видам простого познания, кажется мне совершенно неоспоримым, если на свете вообще существует прекрасное. Доказательства этому мы получаем каждый раз, когда бываем захвачены прекрасным предметом и сами отдаем себе отчет в этом состоянии. Но возможно ли познание такого рода, остается для меня совершенно неясным, хотя ты в прошлом нашем разговоре прямо-таки заразил меня жаждой исследования. Мне кажется, что обычные условия мышления не подходят для этого вида познания, ему необходимы какие-то иные, особые условия. Поскольку, как мы говорили, в прекрасном сосуществуют единство идеи и случайность явления в собственном смысле слова, постольку эта последняя должна включать в себя все те свойства, отношения и противоречия, которые как раз и делают явление явлением. Однако все эти свойства, отношения и противоречия должны в любом случае исказить идею, так что, соприкоснувшись с бесконечным несовершенством явления, она вновь будет низведена до того положения, из которого мы извлекли ее ценой стольких усилий.

— Я так и думал, дорогой мой Эрвин, что ты не успокоишься, пока останется неразрешенным хоть одно из наших сомнений. Так и вы, — обратился я к остальным, —

держитесь стойко, не будем поддаваться усталости и опасениям, хотя я боюсь, что нам вновь предстоит борьба с многими неприятными препятствиями. А теперь, Эрвин, объясни мне подробно, в чем состоят твои сомнения. Может быть, ты считаешь, что та сторона прекрасного, которая относится к явлению, заключает в себе всю противоречивость в ее различных проявлениях, которые запутывают и сбивают с толку простое познание и самой идее придают противоречивый вид?

— Этого я не стал бы утверждать, — заметил Эрвин, — хотя, с другой стороны, эти несоответствия, должно быть, усиливаются единством идеи. Поэтому я ведь и сказал, что вовсе не рассчитываю на возможность простого познания.

— Хорошо, — заметил я, — тогда у нас не будет разногласий в главном пункте. Чтобы избежать путаницы, попробуем дать определенное название той области познания, к которой относится прекрасное и в которой мы, следовательно, должны предположить полное примирение явления с сущностью и идеей. Способность нашего познания, которая позволяет нам воспринять в явлении идею и явление как единое целое, мы можем, видимо, назвать фантазией?

— Да, как же иначе?

— Не путаешь ли ты эту фантазию с обычным воображением?

— Надеюсь, что нет, после всего того, что вы выяснили с Ансельмом. Насколько я понимаю, воображение неотделимо от чувственного восприятия и полностью определяется влечением, между тем как через фантазию в явление переходит божественная сущность.

— Именно так. Не забывай об этом и вдумайся теперь в те противоречия, которые фантазия заключает в себе самой. Они основаны, очевидно, на всеобщей противоположности, которая в ней дана.

— Да, я как раз подумал о противоречии явления и сущности.

— Вспомним, однако, что явление и сущность должны наполнить друг друга и слиться в одно целое.

— Должны, конечно, но где же остается явление? Единство того и другого может быть только идеей, о которой нельзя утверждать, что это полное единство, а также что это исключительно множественное. Скорее всего, и то и другое вместе. Между тем прекрасное должно быть цели-

ком явлением, и в нем вовсе нет никакого единства, даже в той мере, в какой его вносит обычный разум; все в нем множественно и противоречиво.

— Тогда попробуем разобраться, не может ли само явление заключать в себе противоречие между тем, в чем открывается сущность, и самой множественностью существования. Ведь в прекрасном сама сущность является частью явления.

— Наведи меня на след.

— С удовольствием, но сначала подумай о том, каким должно быть это противоречие. Ведь здесь оно не может быть таким, как в нашем разуме, где противоречие возникает в соотношении множественного и единства понятия?

— Конечно, нет. Но так как обе эти стороны встречаются в единстве, которое образует прекрасное, то обе они должны являться непосредственно и одновременно как единство и как две разные стороны.

— Да, так! За противоречием не придется ходить далеко: оно заключено в элементах самого явления прекрасного. Разве в нас самих не заключено единство восприятия, которое наполняет само себя и в согласии с собой создает наше самосознание — то, что мы называем душой? А то многообразие, которое существует во внешнем явлении, разве не есть тело?

— Именно так. Именно это противоречие и возникло передо мной, порождая мои сомнения. А теперь я жду с нетерпением, как ты сумеешь показать, что в душе открывается божественная сущность, а в теле — многообразное и что то и другое в действительном явлении едино и различно одновременно.

— Сначала позволь мне только спросить тебя, что ты понимаешь под действительным явлением? Только то, что воспринимается чувственно?

— Как же это может быть, раз мы так определенно отделили фантазию от обыденного познания?

— А в фантазии имеются все обычные ступени познания, которые приобретают в ней своеобразную форму?

— Да, мы это уже установили.

— Явление само по себе, мой милый Эрвин, — это, по видимому, такая область, где заключено особенное и действительное, то есть случайное, которое еще не может быть отделено от всеобщего, действительного или понятия. Именно поэтому к такому явлению приложимы все те типы



познания, которые мы недавно обсуждали. Эти типы познания существуют в данной сфере сами по себе и представляют ее в разном освещении. Между тем в фантазии они, как мы видели, объединяются все вместе в общее единство сущности. И если мы будем рассматривать фантазию, которая есть целиком сущность и целиком явление, только как явление, то в этом явлении должны быть в наличии все различные ступени познания; они сливаются воедино, и потому явление становится явлением фантазии. Тем не менее явление должно существовать, и как таковое оно необходимо есть нечто отличное от сущности в ее единстве, хотя сущность и не может быть познана иначе, нежели в явлении и через него. Это соотношение можно представить себе только так, что хотя сущность является как единство, но именно поэтому она одновременно познается как единство со своим явлением и как нечто противоположное ему в одном и том же. Что касается взаимоотношения души и тела, то, как мы предположили, в душе живет сущность, а через тело, которое само по себе есть лишь материал и в то же время средство для многообразных внешних восприятий, эта сущность претворяется в явление. Можешь ли ты представить себе таким образом это соотношение единства и противоположности и согласен ли ты со мной?

— Именно так я представляю себе это, если доведу до конца мысль о требовании нашего познания, с которой мы начали.

— Рассмотрим сначала вопрос о душе. Душа может быть прекрасной<sup>13</sup> в том случае, если во всех ее отдельных проявлениях полностью раскрывается ее простая сущность и вместе с тем, как мы видели, также божественная сущность. Таким образом, в каждый момент ее активного существования она присутствует целиком, и вся ее действительная деятельность освещена гармонией сущности, каждая часть которой содержит в себе целое и только через это целое, а не с помощью каких-либо случайных связей вступает во взаимодействие со всем остальным. Только это делает душу прекрасной, только это, а не нравственные качества, как мы уже отмечали раньше, и тем более не какие-то из ряда вон выходящие способности и силы, как думают обычно те, кто ошибочно ищет прекрасное в значительности явления. Поэтому ни великий государственный муж или воин, ни тот, кто отличается от других необычай-

ной полнотой мысли или чувств, и ни тот, чья судьба примечательна своею непохожестью на привычный ход вещей, не могут только на подобных основаниях претендовать на душевную красоту. Напротив, то, что среди вещей и дел мира представляется необычайным и примечательным, воспринимается как подчеркнуто единичное и особенное; лишь по сравнению с другим единичным может быть выяснена его ценность, и это обстоятельство низводит, таким образом, явление в ту сферу, где господствует явление. Это не значит, что душа таких людей вообще не может быть прекрасна, но если она прекрасна, то не тем, что ее выделяет. Поэтому известное равновесие сил и качеств, которые взаимно умеряют друг друга, есть обычно наиболее благоприятная атмосфера для прекрасного. Это объясняет нам, почему предметом искусства древних так часто становилось обыденное, посредственное. Это же обстоятельство является причиной того, что часто нечто странное, но вполне возможное и даже известное в мире действительных явлений в искусстве кажется нам преувеличением. Вот это я хотел тебе напомнить для уяснения понятия душевной красоты. Если такой красоте души мы противопоставляем тело как многообразное, существующее только в явлениях, посмотрим теперь, найдем ли мы в ней то, чего искали, — явление, в котором открывается сущность и которое как таковое сливается с сущностью и в то же время противопоставлено ей.

— У меня все еще нет впечатления, — заговорил Эрин, — что мы чего-то достигли всем этим. В душе тоже существует нечто единичное и многообразное, ее действительная жизнь; целый ряд единичных движений, мыслей, действий, в которых она проявляется, мы можем и должны назвать явлениями, и вообще нельзя утверждать, что во всем этом содержится ее сущность. Таким образом, и в самой душе мы вынуждены признать нечто, в чем дано явление и благодаря чему, с другой стороны, все это противоречие, из которого мы исходили, можно усматривать исключительно и целиком в душе.

— Потому-то мы и подчеркивали, — заметил я, — что если нам придется назвать явление, о котором здесь идет речь, то это не будет явление, воспринимаемое исключительно чувственно. То, что в душе представляется множественным и существует только как явление, отныне мы усматриваем также и в теле. И это не так уж плохо согла-

суется с теми различными способами, с помощью которых душа, исполненная простоты и внутренней гармонии сама по себе, низводится до уровня явления исключительно через тело, которое существует лишь в своих бесконечных соприкосновениях с внешним миром и само лишь как нечто внешнее. Однако в той мере, в какой душа открывается во всех этих явлениях, она остается простой и существенной и делает эти явления прекрасными. Можешь ли ты согласиться с этими объяснениями?

— Может быть, но я их еще не вполне понимаю. И потом, я не знаю, как же со всем этим можно сочетать то, что чаще всего мы называем прекрасным именно само тело, причем как раз в его чувственных проявлениях.

— Об этом, если можно, мы поговорим позже. Что же касается первого, то тело, как тебе, безусловно, известно, служит не только вместилищем страстей и вожделений; познание как непосредственное восприятие единичного в явлениях, чувственное восприятие тоже ведь немислимо иначе как через тело. Значит, все, что в подобных случаях происходит с душой, мы так или иначе связываем с телом.

— Это понятно. Но тогда душе не остается никакой возможности проявить свое единство как особенное, раз все принадлежит только телу. Если же мы скажем, что это принадлежит и душе как нечто духовное и она представляет собой и здесь такое же неизменное единство, то это уже не явление, каким оно должно было бы быть, и душа как таковая, в сущности, совершенно закрыта и недоступна; так что душа и тело, если мы однажды должны будем их разделить, окажутся вовсе несоединимыми.

— Ты превосходно показал именно то, дорогой мой Эрвин, что тебе предстояло найти, — заметил я, — и совершенно правильно увидел те трудности, с которыми нам теперь придется бороться. От противоречия между душой и телом нам не удастся уйти. Если мы будем исходить из того, что в душе заключена сущность целого — нам это казалось раньше правильным, — то именно тело должно быть тогда явлением этой сущности и его особенные свойства должны способствовать тому, чтобы душа постепенно развивалась, приближаясь к явлению? Так?

— Да, именно это я имел в виду.

— Однако если тело мы представим себе так, то этот процесс никогда не кончится, пока тело существует, так

как именно в этом и состоит его существование. Значит, тело всегда остается в таком соотношении с душой, при котором душа выступает как нечто, благодаря чему тело является неким развитием в единичном. Но это соотношение, как мы уже отмечали, не может быть таким, как соотношение понятия со своим многообразием.

— Конечно, нет. Ведь душа не может быть лишь всеобщей формой единства, она есть нечто существенное, существующее и деятельное само по себе.

— Но если она существует в бесконечных соприкосновениях с телом, то, видимо, эти разнообразные соотношения в какой-то мере определяют и ее самое?

— Безусловно.

— Должно ли то, что определяется таким способом, и само принадлежать к особенному? Ведь сущность определяет себя сама.

— Да, это, без сомнения, так. Душа, поскольку она является и выражает себя через свое тело, в конечном счете становится сама особенным, то есть перестает быть сущностью.

— Ну, вот, теперь ты совершенно ясно видишь, что дело обстоит уже по-иному, нежели в прошлый раз, когда нам постоянно приходилось бороться с противоречием между всеобщей формой понятия и множественностью явлений. Теперь вместо этой пустой формы мы имеем дело с сущностью, которая существует сама по себе и развивает в себе свое собственное явление; вместо постоянно сменяющегося многообразия перед нами развитие особенностей, которые представляют свою собственную сущность. Но легче ли нам от этого — вот вопрос. Ведь нам пришлось констатировать, что душа сама, через свои собственные явления, превращается в нечто особенное.

— Да, к сожалению, так.

— И это еще раз подтверждается, если мы прибегнем к помощи опыта. Возникает впечатление, что телу вообще очень мало дела до того, как создана душа. С одной стороны, соприкосновения с внешним миром, бесконечные толчки и удары изменяют, искажают и калечат его, так что оно лишь очень редко (и никогда полноценно) может выразить то, что происходит и возникает в глубине души. С другой стороны, даже если ему удастся с успехом преодолеть все эти внешние помехи, то его собственные вожделения и потребности постоянно держат его в путах осо-

бенного. И тем и другим тело воздействует на душу и окрашивает ее в свои собственные тона, так что душа либо целиком покрывается этим чужеродным налетом, как металл под действием влаги, либо в лучшем случае она, сопротивляясь, объединяется с телом и продолжает свое существование на одном уровне с ним. Поэтому мы так редко находим то, что постоянно ищем: тело, которое нам хотелось бы назвать прекрасным, в соединении с душой, которая, безусловно, кажется нам прекрасной. Полных совпадений такого рода вообще не существует. Замечал ли ты это?

— Весьма часто. И для меня всегда было камнем преткновения, что душа и тело так редко согласуются в этом смысле.

— А теперь поговорим об одном еще более странном явлении, о котором ты уже упоминал.

— Что же это?

— То, что мы очень часто называем прекрасным тело само по себе<sup>14</sup>. Ведь, вообще-то говоря, оно может быть прекрасным лишь как такое явление, в котором целиком заключена его собственная сущность, то есть душа, и которое эту сущность отражает. А если это так, то выходит, что душу мы должны рассматривать как внутреннее содержание, идею, сущность тела?

— Да, как будто бы так. Но тогда душа должна была бы целиком перейти в явление тела, и это было бы именно то явление совершенной красоты, которое до сих пор казалось нам невозможным.

— Давай разберемся, — заметил я, — может ли оно возникнуть таким образом. С определенной точки зрения душа, как мы установили в прошлый раз, представляет собой только понятие, или единство, тела. Если тело прекрасно, то это внутреннее единство должно быть настолько реально в нем, что уже не может оставаться с телом в таком соотношении, какое существует между понятием и множественным, — оно должно полностью перейти в тело. Благодаря этому прежде всего тело становится совершенным и происходит то, что мы всегда считали существенным свойством прекрасного явления: каждое особенное проявление случайного в нем является в то же время существенным и необходимым. Как именно это свойство проявляется в теле, мы не можем рассмотреть в единичном, так как основой его меньше всего следует считать единичные причины.

Но, когда мы с благоговением созерцаем прекрасное тело, нас наполняет непосредственное сознание того, что каждая часть не только есть необходимый элемент целого, но и способна полностью выразить все то, что выражает целое. Таким образом, целое не представляется нам собранным или составленным из отдельных частей; оно есть нечто слитное, единое, не подлежащее никаким изменениям или превращениям.

Так возникает в нас то блаженное и совершенно необъяснимое ощущение гармонии, то удовлетворение, которому приятно все; ни в одном из элементов мы не видим никаких недостатков, которые должны были бы быть восполнены за счет других частей, все полно и совершенно. Таким образом, прекрасное возвышает тело, избавляя его от той неполноценности, которую мы считали прежде неизбежной; прекрасное придает ему некую новую сущность, которая становится его собственной сущностью. И если мы теперь вернемся к мысли о душе, то в таком теле душа может проявиться не иначе как в полном соответствии с целостным, общим понятием тела. Поэтому ее отдельные свойства, ее добродетели, ее потенции, благодаря которым она отличается от всякой другой души и становится именно данной, определенной и особенной, отдельной душой,— эти свойства не могут быть восприняты в подобном теле, так как это означало бы, что в нем появилось нечто не входящее в его понятие и это нечто должно было бы неизбежно вступить в противоречие со всем остальным; таким образом, оказалась бы под угрозой его полноценность, то есть, как ты сам без труда поймешь, сама его красота. Отсюда и происходит та несущественность прекрасного тела, о которой ты говорил с самого начала, имея на то все основания, и которая состоит в том, что оно вообще не должно отражать никаких особенных свойств души самих по себе и вообще ничего такого, что не относится к самому общему понятию тела как такового. Все это я говорю сейчас для того, чтобы показать тебе, что душа как чистая, данная, определенная душа не должна перейти в тело; наоборот, именно в противоположность этому совершенному телу особенности души должны выступать как многообразное, которое противоречит полному единству.

— Да, я хорошо помню, — ответил он на это, — как мы говорили в прошлый раз о несущественности прекрасного

тела, но тогда мне еще не приходило в голову, что свойства души превращаются таким образом в особенное и множественное, так что само единство прекрасного тела ставится под вопрос.

— И все-таки дело обстоит именно так, как ты видишь теперь, и вряд ли ты сумеешь найти средство это изменить. Но еще хуже то, что даже красота никогда не будет в состоянии освободить тело от обязанности выражать эти особенности души. Потому что красота, если она телесна, делает тело совершенным само по себе, согласно его собственным законам и в соответствии с его сущностью, так что собственное понятие тела исчерпывается в нем. Верно ли это?

— Да, именно это мы и называем красотой тела.

— Хорошо. Далее. Как ты думаешь, может ли в каком-либо неодушевленном предмете природы быть достигнуто подобное полное выражение понятия, настолько полное, что оно окажется в то же время божественным понятием тела вообще, которое необходимо, чтобы мы могли считать тело прекрасным?

— Что ты под этим подразумеваешь? Понятие, о котором мы говорили, — это ведь душа, которая проявляется в теле, а неодушевленные предметы природы, насколько я знаю, вообще не могут иметь души.

— Следовательно, едва ли в них можно предполагать и красоту. Между тем любой из них, даже самый ничтожный камень, должен заключать в себе нечто, что составляет его сущность. В отличие от живого одушевленного тела эта сущность неодушевленного предмета не является присущим только ему специфическим свойством, а существует и воспринимается только во взаимосвязи всех вещей земли. И если мы хотим приписать ему душу, то она будет заключена не в нем самом, а в общей сущности земли. Но раз дело обстоит именно так, то неодушевленный предмет не может полностью выражать всей своей души или своего понятия. Следовательно, он не может быть прекрасен. Согласен ли ты с этим?

— Я согласен с тобой, хотя и не совсем понимаю, что ты имеешь в виду, говоря о душе камня. Мне ясно, что камень всегда есть лишь часть некоего целого и не может восприниматься как сущность, имеющая место сама по себе.

— Пока мне и этого достаточно. А теперь скажи, не

кажется ли тебе, что растения и особенно животные выражают каждое само по себе некое общее понятие, поскольку каждое из них имеет те же самые инстинкты, способности и жизненные потребности, что и весь его род?

— Да, у меня тоже такое ощущение, что в каждом растении и животном повторяется весь его род. Но, так как каждое из них способно выражать лишь понятие своего вида, понятие это не может быть действительно своеобразным, свойственным только ему одному, а ведь это своеобразие, как мне кажется, составляет существенную сторону прекрасного.

— Очень верные соображения, мой умница Эрвин! В сущности, только человеческое тело способно быть прекрасным, причем именно потому, что в нем понятие одновременно представляет собой совершенно своеобразную душу, свойственную лишь этому отдельному предмету. В какой степени другие предметы, кроме человеческого тела, способны быть прекрасными или хотя бы в какой-то мере причастными к красоте — этим нам придется заняться в другой раз. Мы предприняли сейчас общий обзор всех этих вопросов лишь с целью убедиться в том, что человеческое тело было бы не способно выразить в себе все свое понятие и поэтому не могло бы быть прекрасным, если бы его душа не была только особенной и единичной. Однако именно это в то же время есть величайшее препятствие на пути к прекрасному. Правильно?

— Да, мы раньше это установили. Но разве тело в своей особенности не может выразить и эти особенности души?

— Конечно, может. Но я повторяю свой вопрос: остается ли оно при этом прекрасным? Ведь в прекрасном теле собственное его понятие и его душа должны быть полностью исчерпаны, а это означает, видимо, что в нем не должно быть ничего особенного, что не являлось бы одновременно и его всеобщим, и такое особенное не должно появиться откуда-то извне: это тело само по себе или его существенное понятие.

— Да, это может быть только так.

— Хорошо. Но если в душе мы находим также особенные проявления характера, способностей и т. д., словом, все то, чем она отличается от всякой другой души; если душа как единичная и особенная душа целиком определяется этими проявлениями и благодаря им приобретает соб-



ственное значение души,— не должна ли она выражать все это внешне, через тело? Не приведет ли это к тому, что тело перестанет быть лишь выражением своего собственного понятия и одновременно с душой окажется в зависимости от многого другого помимо себя самого?

— К сожалению, это так и должно быть и таким образом прекрасное должно исчезнуть.

— Итак, тебе не удастся уйти от этого, мой милый Эрвин, и тем более не удалось бы, если бы ты попытался прибегнуть к помощи опыта. То, что мы сейчас рассмотрели на основе логики, в опыте проявляется с наглядной очевидностью. Как часто случается, что тело человека замечательного, наделенного особенными душевными свойствами, кажется созданным для того, чтобы стать прекрасным, но не становится таковым. Многие из того, что приходится увидеть и познать его душе на пути к совершенству, не может пройти бесследно для тела и накладывает на него свой отпечаток, так что мы видим в нем не красоту, а лишь глубокий смысл, сильную волю или какое-то другое качество души. Еще хуже дело обстоит, если душа разрушена и разорвана своими собственными свойствами. В жизни часто бывает, что значительности и содержательности в человеке мы отдаем предпочтение и уже не думаем о том, что его внешний облик никак не соответствует представлениям о гармонии и красоте. В других случаях, наоборот, впечатление внешней гармонии, соразмерности и согласованности частей полностью уничтожается незначительностью и пустотой души; такая обманчивая красота способна только возбудить в нас надежды, но ничем не может их удовлетворить. Так, бедные поклонники прекрасного постоянно пребывают в разладе, встречая противоречия со всех сторон. Одни обращаются к значительному, попадают под его обаяние и целиком предаются ему. Это дает им множество разнообразных преимуществ, но лишает возможности насладиться прекрасным. Они все больше теряют способность ощущать прекрасное, а вместе с ней и еще одно свойство, неразрывно с ней связанное, — чистое и благородное чувство любви к чему-то, что существует в реальности и при этом не отвечает никакой специальной потребности их души, что можно любить только бескорыстно, ради него самого. Другие, напротив, крепко держатся за пустую маску, которая лишь создает впечатление, будто в ней заключена вся душа, а на самом деле вовсе

не скрывает в себе никакой определенной и особенной души. Эти люди преклоняются, таким образом, перед пустой оболочкой и становятся постепенно пустыми и бездушными апологетами формы, которая сама по себе ничего не значит и лишь волею случая наделена гармонической пропорциональностью составных элементов. Однако прекрасного, которого все они ищут, в действительности нет ни в одной из этих фигур. Видимо, его надо искать в каких-то иных, недостижимых сферах, след его еле виден, и все заверения, что оно существует, пропадают, так и не достигнув людских ушей.

— Печальную картину ты нарисовал, — заметил Эрвин, — но вместе с тем и правдивую, к сожалению. Я это чувствую. И все же какой-то непреодолимый инстинкт шепчет мне слова утешения: нет, прекрасное должно существовать здесь, в этом мире. Надо пойти каким-то иным путем, раз этот не привел нас ни к чему. Ведь у тебя, конечно, есть еще что-нибудь в запасе.

— Повремените, — вмешался Ансельм, — предпримем еще одну попытку на основании того, чего мы достигли. Еще не все потеряно. Должен тебе признаться, Адельберт, что как бы хорошо мы ни понимали друг друга в самом главном, но, когда дело доходит до конкретного исследования, ты, как мне кажется, слишком уж сильно опираешься на обыденную действительность.

— Этот упрек, — ответил я, — для меня полная неожиданность, после того как мы с Эрвином так подробно обсудили все, что касается фантазии. Но если ты предлагаешь посмотреть на наши проблемы с какой-то более высокой точки зрения, то скажи — как.

— С удовольствием, — подхватил он. — Противоречие между телом и духом, которое вы сейчас продемонстрировали, было рассмотрено целиком с точки зрения примитивного бытия. Между тем вы сами признали, что тот, кто хочет постигнуть прекрасное, не должен исходить из такой позиции, так как все надлежит рассматривать по отношению к божественной сущности. А в ней мы не находим ни особенной души, ни особенного тела; в ней есть лишь основная сущность познания и бытия, совершенно единая сама в себе, так как все ее элементы сливаются в единое целое. Если в познании или в замысле творца есть сущность, в которой все вещи сливаются в одно, а в существовании — действительное, многообразное бытие, в кото-

ром это единство полностью исчерпывает себя, то это и есть вселенная, которая содержит в себе всю сущность и в которой нет места несовершенному явлению, противоречащему этой сущности, так что все ваши заботы и тревоги совершенно напрасны. По отношению к единству вселенной, или единству существования и познания, мы не должны допускать никаких колебаний, если стремимся именно с этой стороны, через идеи, достигнуть удовлетворительного познания.

— Хорошо, дорогой Ансельм, — сказал я. — Но это познание, которое ты сам сейчас назвал основной сущностью процесса познания, не может ведь быть выражением каждой отдельной души или даже каждого отдельного движения души. Оно должно быть чем-то всеобщим, всеобъемлющим, неким единством, не имеющим отношения к несовершенному многообразию. Но как таковое оно не может само являться, так как единство есть внутренняя сущность познания, или познание творца, которое существует за пределами явления.

— Да, именно так.

— Этому единству, или этому познанию, ты в своем последнем рассуждении противопоставил существование, или вселенную. Но ведь это существование, поскольку оно также представляет собой основную сущность существования, не может быть бытием бесконечного множества разнообразных и всегда несовершенных отдельных вещей, которые мы постоянно воспринимаем чувственно, — оно также есть лишь всеобщее существование, целиком заключенное в целостном единстве мира в своей адекватности, и как таковое тоже не может являться. Ведь то, что мы созерцаем в мире явлений, — это всегда лишь части и никогда — целое. Итак, оно тоже выходит за пределы явлений и представляет собой вселенную.

— Да, и с этим я согласен.

— И это единство познания, — продолжал я, — поскольку это божественное единство, обретает, видимо, единство своего существования через собственные идеи. А так как оно едино внутри себя, то не встречает никаких помех или принуждения в отличие, например, от наших мыслей, встречающих много внешних препятствий на пути к существованию.

— Конечно. Это единство есть чистейшее божественное всемогущество и свобода.

— Именно этого слова «свобода» я ожидал от тебя, дорогой мой Ансельм. Ну, а если мы возьмем другую сторону — вселенную, ты тоже стал бы искать там свободу?

— Нет, видимо, нет.

— А почему же? Может быть, потому, что совершенное и всеобщее существование вселенной исключает всякую мысль о созидающей и творящей деятельности, поскольку с самого начала оно представляется нам существовавшим и совершенным?

— Да, именно поэтому.

— Отсюда можно сделать вывод, что вселенная и сама божественна и исконна; значит, существование в ней имеет свои собственные законы и в соответствии с ними является необходимостью. Логично ли это?

— Да, вполне.

— Ну а теперь скажи мне: если сущность должна состоять в единстве познания, а в существовании заключено явление, как же это согласуется с тем, к чему мы только что пришли? Ведь существование вселенной не может являться, оно не представляет многообразия, воспринимаемого чувственно, а есть необходимость. Так ли это?

— Ты совершенно прав, что это существование вселенной ни при каких обстоятельствах не может быть явлением множественного. Лишь постоянная смена познания и существования, преобладание то одного, то другого создают многообразные и, следовательно, бесконечные явления действительного мира; но в основе сущности каждого из них лежит собственный своеобразный мир, который определяет каждое из них и вместе с тем возникает из него. Именно отсюда происходят два разных направления в религии, истории, искусстве, которые в известные нам эпохи получили самое определенное развитие в Древней Греции и в христианстве. Ведь в религии древних греков самое существенное состоит не в многобожии, а в той изначальной необходимости, из которой происходит и само многобожие. Эта же изначальная необходимость вершит судьбами всего действительного мира явлений в соответствии со своими вечными законами. Поэтому, согласно древнегреческим преданиям, вначале была вселенная, которая сама отделилась от изначального существования и создала в себе некий порядок. И только потом из нее возникли отдельные персонифицированные боги как производные, вто-

ричные существа. В их жизни и действиях самыми разными способами постоянно проявляется все та же изначальная необходимость, которой они подчинены при всей их как будто бы абсолютной независимости. Поэтому каждый из этих богов представляет целый мир человеческих существ или некий закон, который является основой существования данного типа. Представители этого типа возникают как бы в отдельных лучах, которыми необходимость осветила существование действительного мира. Совершенно по-другому, как все мы хорошо знаем, все выглядит в христианстве. Там единый бог существует в чистой свободе и всемогуществе, творит мир своим словом и хранит его; его совершенная воля есть основной закон этого мира. Чтобы вновь приблизить к себе заблудших, он в своей полной свободе и неизменном милосердии посылает на землю миротворца, от него исходящего и сотворенного им. Но к нему человек может приобщиться лишь тогда, когда дух его освободится от пут слепого принуждения плоти. Если мы внимательно исследуем оба этих направления, по которым происходит раскрытие сущности, то ясно увидим, как прекрасное проникает в действительность, чего нам до сих пор не удавалось.

— Очень хорошо и точно ты осветил эти проблемы, о которых так много спорят в наши дни, — сказал я. — Но если ты считаешь, что мы должны продолжить их рассмотрение, то едва ли нам удастся ограничиться историей греческого и христианского искусства, ибо, поступив так, мы не достигли бы успеха. Прежде всего мы подверглись бы критике со стороны тех, кто объясняет эту противоположность исключительно историческими причинами и, следовательно, воспринимает ее как случайную. Да и нам самим такая постановка вопроса мало помогла бы, потому что нас не интересует вопрос о том, что в действительности мы можем считать прекрасным; мы исследуем причины и саму возможность существования прекрасного. Но мы не ошибемся, если признаем наличие двух видов прекрасного: прекрасного, в основе которого лежит единство или свобода, и прекрасного, которое основано на необходимости. Согласен ли ты?

— Именно так я и сам считаю.

— Итак, красота свободы заключается, видимо, в том, что в единичном и особенном открывается божественная воля, которая не только подчиняет себе случайное и мно-

жественное чувственного мира, но даже делает это случайное выражением духа и свободы, так что самое земное в разбросанных и запутанных тысячекратных повторениях своей конечности становится вновь выражением простого и свободного божественного начала. Можно ли это считать наиболее существенным признаком христианской красоты?

— Да, безусловно, можно. Явления действительных вещей предстают здесь преображенными в ослепительном божественном сиянии, они бледнеют и сливаются, так что многие видят в этом некую туманную неопределенность, которую они считают сущностью так называемого романтического восприятия. А романтическое<sup>15</sup> ведь действительно уходит своими корнями в христианство.

— Ты прав. Эта ошибка имеет такое или подобное происхождение; во всяком случае, она объясняется тем, что эти люди видят только внешнюю, чувственную сторону красоты и не видят духовной; они оценивают значение этой внешней стороны с точки зрения разума, то есть самый простой вид познания смешивают с фантазией. Но тот, кто не склонен так цепляться за внешнее, должен в прекрасном образе такого рода видеть только воплощение духа. Такой образ представляется ему как глаз, которым душа творца смотрит на мир и в котором, с другой стороны, сам созерцающий может увидеть и постичь отражение этой божественной души. Так одухотворяется все внешнее и все чувственное. Не так ли?

— Да, именно так.

— Что же касается красоты необходимости, то она, видимо, представляет собой нечто прямо противоположное тому, что мы определили в красоте свободы, и состоит в том, что любое единичное и особенное не только осуществляет свою особенную деятельность и волю в соответствии с общими законами мироздания, но и эти законы проявляются в нем сами по себе и сливаются с ним. Благодаря этому божественное и всеобщее, поскольку они представляют собой необходимое, совершенно законченны в каждом явлении, не оставляют больше места ни для каких произвольных устремлений и заключены в конечный и совершенно определенный образ. Так безграничное оказывается строго ограниченным.

— Да, по-моему, ты сформулировал это абсолютно точно; и я могу только добавить, что именно здесь надо, види-

мо, искать объяснение тому, что знатоки, о которых мы говорили, основу греческой красоты видели в определенности и четкости внешних очертаний.

— Да, вероятно, — ответил я, — ведь они полагали, что фантазия вовсе не нужна для того, чтобы распознать в особенном явлении мировые законы, так как для этого достаточно так называемых здоровых инстинктов. Потому-то античная древность и представляется им оплотом бездуховности, и они не имеют ни малейшего представления о тех законах движения сфер, которые полностью повторяются в каждом отдельном прекрасном явлении любого типа, начиная с особенного мирового тела и кончая мирозданием. Эта система должна, таким образом, представлять каждую душу, и собственная индивидуальная воля выступает не иначе как в полной согласованности с необходимостью целого, что наиболее существенно в данном случае. Согласен ли ты?

— Совершенно согласен.

— А теперь подумай вот о чем, мой дорогой Ансельм. Ведь то, что мы сейчас установили, несет с собой новые заботы: обе основные сущности — познание и существование — находятся в постоянной борьбе с миром особенного и конечного, который оказывается, таким образом, препятствием к тому, чтобы эти сущности целиком раскрылись в явлении.

— Объясни это подробнее, если можешь.

— Весьма охотно. В том особом типе прекрасного, который мы для краткости называем христианским, свобода и дух, как мы предположили, должны проявляться в чувственности, которая, однако, подвергает душу внешнему принуждению, влияет на нее через предметы внешнего мира и подчиняет ее им. Но если бы чувственность не действовала в полном согласии со свободным духом, то она вообще перестала бы быть чувственностью, то есть тем, в чем является прекрасное. Так ли это?

— Да, видимо, так.

— Значит, если прекрасное является в чувственности, то чувственность должна оставаться в вечной борьбе со свободой. В этой борьбе свобода в свою очередь претерпевает разнообразные ограничения, следовательно, перестает быть той сущностью, которая полностью определяет себя самое, и превращается в свободу становящуюся, незавершенную, то есть в особенное, которое ограничено различ-

ными связями и обстоятельствами. В такую же особенную и единичную сущность для нас, таким образом, должно было бы превратиться и само божественное начало, и оно в этом случае полностью противоречило бы тому представлению о нем, которое мы составили себе ради понимания прекрасного.

— Да, это так. И я вижу, что это противоречие помещает нашему продвижению вперед, так же как противоречие между духом и телом, о котором говорил Эрвин.

— Да, это ты правильно заметил. Что касается необходимости, которая царит во всем и связывает все узами вечных законов, то она должна постоянно воздействовать также и на свободную, независимую волю отдельных существ. Таким образом, эта свободная воля проявляется по крайней мере не как законченная и совершенная необходимость, а как необходимость, которая находится в процессе непрерывного развития и становления.

— Да, с этим нельзя не согласиться.

— Итак, необходимость выступает как таковая постольку, поскольку она противопоставлена воле особенных существ, и в отношении этой воли представляет собой отрицательный момент, так как всегда стремится ограничить или уничтожить ее. Поэтому те, чья мысль остается на поверхности явлений, обычно воспринимают это отрицание и уничтожение как сущность того, что древние называли судьбой в высшем смысле этого слова. В соответствии с этим волю индивида, так же как и своеобразие его жизни вообще, древние считали преступным обособлением от всеобщей божественной сущности и неподчинением действующей необходимости. Тем не менее отсюда становится ясным, что необходимость вступает в разнообразные связи с отделившимся от нее особенным и теряет, таким образом, свою завершенность и существенность.

— И в результате, — вмешался Ансельм, — ты опять на пути к тому, чтобы покончить с прекрасным. Но как тебя следует понимать, я до сих пор не знаю. То ли ты радуешься при мысли о том, что отрицающая и уничтожающая судьба должна истребить прекрасное, то ли попытаешься наконец какими-то особыми путями прийти к тому, что божество, продолжая оставаться сущностью, одновременно является действительной основой прекрасного и силой, творящей его, потому что только так можно разрешить те сомнения, которые ты сам посеял.



— Можно подумать, — сказал я, — что я не разъяснил тебе своих позиций подробно и досконально!

И тут я обратился к Эрвину, которому, как я заметил, не терпелось заговорить, и спросил его с улыбкой заговорщика, не может ли он нам помочь.

— Я не могу предложить ничего такого, — начал Эрвин, — что сразу разрешит наши сомнения. Но пока я слушал, как вы разбирали оба типа прекрасного, которые определяются свободой и необходимостью, я вспомнил все, что слышал о субъективном и объективном искусстве<sup>16</sup> в связи с прекрасным, и мне пришла в голову мысль, не совпадают ли эти два вида искусства с двумя типами прекрасного.

— Конечно, — ответил я, — если их правильно понимать. То, что мы можем назвать субъективным, — это, видимо, внутренняя связь предметов реального мира с единством познания; в противоположность этому объективное по преимуществу — это мысль, которая полностью реализуется в предметах или объектах.

— Да, я тоже так считал.

— И ты сам, наверное, уже увидел, насколько оба этих выражения, в основе которых находится взаимоотношение простого познания и предметов внешнего мира, включают в себя все то, что мы, к сожалению, уже обнаружили, и насколько ни в одном из этих двух случаев не может возникнуть истинно прекрасное. Потому что там, где все оценивается исключительно критерием соотношения познающего и предмета, речь может идти только о системе связей и соотношений. Потому-то и получается, что, когда нечто, обусловленное в действительности высшими закономерностями, воспринимается исключительно как явление, оно как бы приобретает смысл случайности. Может быть, для тебя это будет еще нагляднее на примере другой противоположности, которая выражает то же самое соотношение на дальнейшей ступени, и к тому же неполно.

— Видимо, ты говоришь о противопоставлении наивного и сентиментального, которое предложил Шиллер?<sup>17</sup>

— Именно о нем. Наивное, согласно его теории, — это лишь отрицательный момент, исключающий всякую внутреннюю связь с познанием, которая содержится в сентиментальном. Впрочем, об этом мы подробнее поговорим впоследствии. А сейчас обрати внимание на то, что мы действительно вновь вернулись в область связей и при этом —

оттолкнувшись от вопроса о высших причинах. Потому что так или иначе, но мы не смогли сохранить никакого другого единства, кроме того, которое находится в постоянном противоречии с принуждением предметов внешнего мира и всегда определяется соотношением этих предметов.

— Да, мы это установили.

— Но является ли это единство в собственном смысле слова тем, что мы называем единичной сущностью, поскольку оно хотя и совершенно едино само по себе, однако в своем бытии постоянно попадает в положение зависимости от отдельных отношений, в том числе и тогда, когда оно само определяет их по-разному, сообразно их различным, навязанным ему свойствам.

— Да, и из этого вытекает, как я вижу, что и само божественное начало превращается для нас в такую единичную сущность.

— Правильно! И, с другой стороны, мы увидели, что ни вселенную, ни необходимость невозможно представить без противодействия со стороны единичного, которое опять-таки по воле необходимости включает в себя случайное. Только через это единичное развивается вселенная и необходимость, и, следовательно, ни совершенной вселенной, ни совершенной необходимости вообще не существует.

— Да, это тоже вполне последовательно.

— Разве мы не знаем такой всеобщей необходимости— я имею в виду природу, — которая движется и развивается в своем становлении только через особенное в действительном мире?

— Да, то и другое совпадает.

— Значит, здесь вместо высшей противоположности вселенной и единства мы имеем дело с другим противоречием — противоречием между единичной сущностью, которую мы, принимая во внимание ее духовное единство, можем назвать личностью, и природой. Это последнее противоречие охватывает все вещи нашего мира, и в каждой из них ее своеобразие приходит в столкновение с общими силами природы, которые ее с необходимостью определяют и на которые она в свою очередь оказывает воздействие. Таким образом, если это противоречие, как мы установили, является препятствием к тому, чтобы прекрасное проникло в действительность, то нам придется согласиться также и с тем, что в этом реальном мире вообще не может существовать истинно прекрасного предмета.

— Теперь я понимаю, что значили твои слова, которые сразу вызвали у меня тревожное ощущение, — заговорил Эрвин. — Ты дерзко заявил тогда, что в том совершенном мире, о котором мы говорили, прекрасно все и что это сознание должно подготовить нас к ужасному противоречию, так как в нашем мире, напротив, ничто не может быть прекрасным! Значит, в этом действительном мире мы можем найти лишь отдельные элементы прекрасного, лишь приближения к нему. И все это возбуждает в нашей душе неутолимую тоску по прекрасному, которого невозможно достигнуть. Но самое страшное то, что я совершенно не в состоянии понять, как же прекрасное может существовать в том высшем мире, если оно немислимо без явления, а с другой стороны, именно явление уничтожает его своими противоречиями. И все-таки прекрасное существует, я уверен в этом так же, как и в том, что я сам существую на свете, потому что знаю это из опыта!

— Что до этого, — заговорил Бернгард, — то ты, наверное, знаешь из опыта и кое-что такое, чего действительно не существует. То, что в этом мире мы не найдем прекрасного в полном смысле, — это, видимо, правильно, и тем не менее не надо думать, что прекрасное окончательно уничтожается. Будем твердо помнить, что прекрасное само по себе есть лишь несовершенное, предварительное развитие к добру, и, следовательно, оно представляет собой нечто, что еще только должно возникнуть, то есть прекрасное целиком заключено в том, что должно быть, а не в том, что есть.

— Ну, дорогой мой друг, — вмешался я, — если я правильно понимаю Эрвина, то твои речи будут для него слабым утешением. Но, прежде чем он окончательно потеряет надежду, я считаю своим долгом попытаться показать ему еще один путь, от которого меня отвел Ансельм. Вы, конечно, понимаете, что мы до сих пор рассматривали наш предмет только с одной стороны.

— Как, неужели? — спросил меня Эрвин.

— До сих пор мы постоянно выдвигали на первый план то одну, то другую сторону — познание или существование — и затем в такой плоскости рассматривали все в целом. И это целое принимало совершенно разный вид в зависимости от того, какая из упомянутых двух сторон оказывалась основной. Возникало нечто напоминающее так называемую *Stabgemälde* — вид гротеска, которым забав-

лялась фантазия наших предков: с одного боку видишь мужчину, взглянешь с другого — увидишь женщину или какое-то иное, вовсе уж неподходящее существо. Но ведь дело заключается в том, что прекрасное нельзя рассматривать с разных сторон, на него надо смотреть прямо и видеть его целиком.

— Но как же этого достигнуть, — воскликнул Эрвин, — раз в нем с необходимостью должны заключаться те противоречия, которые свойственны явлению?

— Мы не должны забывать, — заметил я, — что прекрасное представляет собой совершенно своеобразный вид явления, что то противоречие между познанием и существованием, которым проникнут весь мир простых явлений, не становится в нем решающим. Здесь гораздо важнее противоречие между сущностью и явлением, из которого мы предполагали исходить с самого начала. Мы совершили ошибку, когда сущность искали только в познании, а явление — только в существовании, и эта ошибка вовлекла нас в другое противоречие, из которого мы в свою очередь сделали вывод, что обе стороны этого противоречия должны включать в себя как сущность, так и являющееся бытие. Так ли все происходило?

— Да, именно так, и это дает нам, как я вижу, новую надежду. Если мы теперь оставим в стороне это противоречие, то сможем рассматривать сущность и явление, причем каждое в отдельности, как целое, в котором содержатся оба этих элемента.

— Правильно, мой дорогой, и это, как ты видишь, есть как раз специфическое противоречие прекрасного. Значит, явление — это то, в чем познание и существование постоянно сменяют и взаимно ограничивают друг друга; сущность же — то, в чем они друг друга дополняют, и одно является таким же полноценным, как и другое. Такое явление и такая сущность сливаются в одно целое. В то же время, поскольку они должны являться, неизбежно возникает необходимость противопоставления и взаимного ограничения этих двух начал. Разве это не то, чего мы должны искать?

— Именно то, без всякого сомнения.

— Давайте тогда сначала рассмотрим составные части этого противопоставления. В соответствии со всем предыдущим мы можем, видимо, считать сущность божественной, а явление — земным?

— Я даже думаю, что мы должны так считать.

— Но на первый взгляд кажется, будто явление и сущность полностью отделены друг от друга, так что мы не сразу можем увидеть божественное как нечто возникшее в ходе непрерывного развития земной природы, даже если оно представляется нам в совершенном явлении, достойном его. Не сразу мы видим и земное как нечто исходящее от творца, даже если оно несет в себе всю свою сущность.

— Я не совсем понимаю твою мысль.

— Об этом мы уже говорили раньше: если бы душа сама по себе могла иметь некое соответствующее ей явление, а тело — полностью соответствующую ему сущность, то оба они оказались бы несовместимыми и вовсе отделенными друг от друга. Если божественное во всей полноте открывается через явление, то это и есть его специфическая форма прекрасного; если же мы, наоборот, можем представить себе явление действительного мира, целиком наполненное его собственной сущностью, которая, правда, как мы знаем, одновременно является и божественной сущностью, то это есть форма прекрасного для земных вещей самих по себе. Ясно ли тебе это разделение?

— Да, только я не понимаю, в чем же может являться божественно прекрасное, если оно совершенно исключается из действительных явлений земных вещей?

— В фантазии, Эрвин! Подумай сегодня о том, что такое вообще явление, если, разумеется, иметь в виду не только явления чувственного мира. Если все, что не может непосредственно воплотиться в явлении, мы стали бы считать отвлеченным понятием или ложным, иллюзорным миром, когда нечто неопределенное принимает для нас образ реального предмета, то о прекрасном, видимо, вообще не стоило бы говорить. Мы не должны забывать, что явление божественного существует в нас не менее, а гораздо более реально, чем явления предметов внешнего мира. Помнишь ли ты об этом?

— Должен признаться, что не всегда.

— Постарайся теперь раз и навсегда отдать себе отчет в том, что в нашей душе или, вернее, в той высшей форме познания, которую мы называем фантазией, божественная сущность выступает в действительном, совершенно живом образе, который по отношению к явлениям внешнего мира представляется нам как бы образцом; именно в этом смысле многие называют его идеалом. Если до сих пор мы по-

нимали это слово как некое правило, которому необходимо следовать во внешнем мире, то теперь едва ли сможем употреблять его в этом смысле, так как совершенное божественное откровение в реальном образе является само по себе чем-то настолько высоким, что оно не должно существовать ради какой-либо конечной цели, ибо не может быть в зависимости ни от какой цели вообще или обусловлено таковой. Это чудо божественного бытия порождает чудесное и непостижимое, в том числе и возможность в образах познать божество; оно возникает для нас в явлениях, которые, однако, ни в коем случае не могут принадлежать к знакомым нам явлениям окружающего нас внешнего мира или возникать в нем. Но где ты найдешь такие образы, которым подражал Рафаэль, или хотя бы отдельные, лучшие стороны которых он мог использовать, чтобы создать из них «Вознесение Христа» или «Сикстинскую мадонну»? Пусть художники рассказывают, что моделью ему часто служила его возлюбленная, и тому подобные басни. Если его возлюбленная и могла послужить для него образцом, то лишь постольку, поскольку напоминала ему те образцы, которые он увидел своим внутренним взором. Печать божественного, которой отмечены его творения, не могла иметь земного происхождения. Именно на основе этого несоответствия между тем, что и в божественном явлении остается лишь явлением, и тем, что в нем выступает как божественное, возникают многочисленные сомнения и споры о том, что является целью искусства. Должно ли искусство стремиться к воплощению так называемого идеала или лишь к точному изображению особенного характера вещей? Но все эти трудности целиком и полностью исходят от тех, кто задает подобные вопросы, раз предмет не дает для них никаких оснований. Ни тот ни другой путь никогда не приведет к желанной цели, если высший опыт не поможет внутренне приобщиться к божественному явлению. И тот, кто сумеет к нему приобщиться, тотчас перестанет ощущать несоответствие, о котором мы говорили. После того как ты полностью с этим освоишься, обрати свой взор к другой стороне прекрасного на земле, подумай о том, можем ли мы считать, что оно создается исключительно в простом процессе эволюции природы. И очень скоро ты увидишь, что реальные внешние предметы тоже должны омыться в волшебном источнике фантазии, чтобы попасть в круг божественного и целиком выразить собою

свою сущность. Чтобы понять это до конца, надо лишь вспомнить те многочисленные противоречия, которые оказались на нашем пути, когда мы попытались рассмотреть прекрасное лишь с помощью простого познания. Если теперь ты сравнишь между собой оба этих вида прекрасного, то сможешь убедиться, что как в божественном, так и в земном прекрасном фантазия должна присутствовать целиком, так что каждое из них само по себе образует особый, совершенно своеобразный мир.

— Значит, если я правильно тебя понял, существуют две области явлений, — ответил он. — Они независимы друг от друга, в одной из них проявляется божественная, в другой — земная красота.

— Да, мы это установили, — заметил я. — И большое преимущество такого взгляда заключается в том, что божественное и земное не опутаны больше неразрешимыми противоречиями, так как каждое из них есть и сущность и явление одновременно.

— Да, это как будто бы так, — ответил он. — Но должен признаться, что такое разделение двух сфер явлений, в каждой из которых к тому же целиком присутствует фантазия, представляется мне все еще не вполне удовлетворительным выходом из наших затруднений.

— Но подумай, — возразил я, — разве это разделение нам не придется действительно наблюдать постоянно? Ты ведь не можешь отрицать, что во всех известных нам произведениях искусства изображение божественной сущности совершенно не похоже на изображение всего земного.

— Может быть, это и так, — возразил он, — но, вдумавшись внимательнее, я вдруг ясно осознал то, что лишь смутно беспокоило меня все это время: в каждой из этих сфер вновь возвращается то же самое противоречие между сущностью и явлением.

— Меня радует, мой дорогой, что тебе пришла в голову эта мысль. Иначе мне пришлось бы самому обратить на это твое внимание. Нельзя не согласиться с тем, что хотя противоречие между познанием и существованием и противоречие между сущностью и явлением — это разные противоречия, однако в самом явлении, которое неизбежно присутствует и в той и в другой сфере, первое из этих двух противоречий по-прежнему остается неразрешимым и, таким образом, полное выражение сущности, если она нахо-

дится в согласии сама с собой, становится невозможным. Не так ли?

— Да, именно это я имел в виду.

— Значит, и в данном случае явление остается тем пунктом, в котором сталкиваются и борются между собой познание и существование, как мы установили при нашей первой попытке определить прекрасное; даже сущность, в той мере, в какой она выступает в прекрасном, подпадает под закон этого противоречия; между тем сущность сама по себе обнаруживает то неизменное и не омраченное ничем согласие с самой собой, к которому явление также должно быть причастным, поскольку оно есть проявление сущности. Таким образом, явление и сущность, вместо того чтобы объединиться, должны были бы еще раз отделиться друг от друга.

— Да, видимо, это естественное следствие.

— Значит, наша новая попытка должна еще дальше увести нас от желанной цели?

— По меньшей мере! Или, что еще хуже, мы могли бы считать доказанным, что эта цель вообще недостижима.

— Ты, кажется, собрался впасть в отчаяние? Давай-ка лучше поищем в этих новых комбинациях что-нибудь такое, что могло бы нам помочь. Может быть, и найдем еще, подожди.

— С удовольствием! Хотя пока не вижу никакого пути.

— Во всяком случае, надо рассмотреть все возможные последствия того, что мы сейчас установили. Итак, в божественно прекрасном преобладает сущность, а в земном— явление?

— Да, мы это определили.

— Как в том, так и в другом сущность от явления неотделима.

— Да, конечно.

— Значит, обе эти сферы божественного и земного также должны быть неотделимы друг от друга; в то же время они совершенно однородны, поскольку обе прекрасны и обе содержат сущность. Но именно нечто такое, в чем оба этих противоположных момента составляют полное единство и вместе с тем остаются противоположными друг другу, мы и рассматривали как явление прекрасного.

— Да, это могло бы быть так. Но где же тогда искать переход от божественного к земному, если обе эти сферы окажутся полностью отделенными друг от друга?



— Да, этот переход нам предстоит искать, так как без него явление прекрасного, как мы убедились с достаточной определенностью, есть нечто невозможное. Но такой переход вряд ли может быть найден в том соотношении, которое устанавливает разум между понятием и каждым отдельным предметом.

— Ни в коем случае. Ведь это соотношение полностью снимается, если мы отделяем друг от друга обе сферы.

— Хорошо! Значит, должен существовать какой-то иной, более высокий вид связи между ними, нечто такое, что мы — даже если оно и встречалось уже в наших исследованиях — никогда не пытались рассмотреть в связи с явлениями прекрасного. До сих пор мы постоянно исходили из того, что прекрасное есть нечто вполне законченное, и именно в этом плане разбирали также и его составные элементы. Однако теперь нам пришлось убедиться в том, что этого недостаточно, так как, чем внимательнее мы вглядываемся в эти составные элементы, тем более несоединимыми они представляются. Это открывает перед нами совершенно новую область исследования: мы должны найти возможность объединения обеих сторон прекрасного, и эта возможность — что совершенно очевидно, как ты, должно быть, тоже уже понял, — может быть создана только некоей деятельностью. Возникнув в особенном и единичном простого явления, такая деятельность не могла бы возвыситься до божественного, так как в единичном как таковом не может быть заключена божественная сущность; видимо, это должна быть такая деятельность, посредством которой божество создает действительность и само становится действительным.

— Об этом я уже подумал — ответил Эрвин, — когда натолкнулся на необходимость этого перехода. Меня остановило только то, что с этой деятельностью, которая творит предметы мира в соответствии с замыслом творца, мы прежде связывали не красоту, а добро. А та деятельность, которая создает прекрасное, сама по себе уже рассматривалась нами как явление.

— Ваши слова заставляют меня вернуться к моим первоначальным утверждениям, — вмешался Бернгард. — Та деятельность, которая стремится выразить в действительном явлении чистое и высшее познание и переделать явление по законам этого познания, представляет собой не что иное, как деятельность свободной воли. И если она явля-

ется единственным средством соединить элементы прекрасного, которые, как вы предполагаете, неудержимо стремятся в разные стороны, то, значит, это и есть сама основа красоты. И теперь я прошу тебя, Эрвин, на несколько мгновений предоставить мне арену, чтобы убедиться, сможем ли мы с Адельбертом прийти к соглашению на этот счет.

В ответ на это Эрвин сделал приветливый жест, давая понять, что готов отступить и предоставить слово другу. И Бернгард обратился ко мне со следующими словами:

— Итак, Адельберт, ты сам согласился с тем, что основу прекрасного следует искать лишь в свободной деятельности, которая, исходя из простой сущности познания, осваивает действительные предметы внешнего мира. Значит, в самой этой деятельности уже заключено противоречие между этой сущностью и внешним явлением. Не можем ли мы предположить, что это же противоречие содержится и в предметах, которые мы называем прекрасными, и не можем ли мы утверждать, что именно оно является противоречием между прекрасным и возвышенным в собственном смысле?

— Милый Бернгард, — ответил я на это, — если бы мы сейчас пошли тем путем, который ты вновь предлагаешь, то неизбежно очутились бы в том же самом тупике, что и в прошлый раз. Мы столкнулись бы с теми же самыми выводами, которые я уже тогда опроверг, а ты если и не отбросил окончательно, то, во всяком случае, не смог отстоять. Вместо этого я предлагаю, если ты готов без предубеждения последовать за мной, показать тебе с полной ясностью, в чем заключалась тогда твоя ошибка.

— С большим удовольствием, — заметил он, — я буду слушать тебя и попытаюсь, если это мне удастся, примирить наши точки зрения.

— Ну, хорошо. Итак, если ты внимательно следил за ходом рассуждения в нашей беседе с Эрвином, ты должен был увидеть, что как божественная, так и земная красота неизбежно целиком переходит в явления, если это вообще красота. Ты должен был также понять, каким образом на этой основе божественное и земное сами по себе превращаются в две области явлений.

— Да, по вашим словам, получилось так.

— Не кажется ли тебе, что это некоторым образом

можно связать с твоими взглядами? Твои внешние предметы — это, видимо, только явление, которое не содержит в себе ничего существенного; существенное привносится в него лишь некой высшей нравственной деятельностью?

— Да, таков был мой взгляд.

— Значит, внешним предметам недостает как раз того, что делает земное прекрасным, — внутренней сущности. В то же время твоя чистая деятельность ни в одном из предметов самом по себе не стала действительной, она должна стать таковой лишь в процессе своего активного, преобразующего воздействия на предметы.

— И это правильно.

— Значит, ей опять-таки недостает явления, а между тем божественное прекрасное должно бы, конечно, существовать в явлении. Как видишь, все это лишь по виду соответствует твоим предположениям, на самом же деле противоречит им.

— Да, должен согласиться, что ты прав!

— Ну, тогда послушай еще немного, и тебе станет совершенно ясно, о какой деятельности мы говорили. Она должна соединить и превратить в одно целое божественное и земное, чтобы в том и другом слились воедино сущность и явление, которые до сих пор находились в непримиримой борьбе. Не так ли?

— Да, безусловно.

— Итак, основой этой деятельности должна быть способность божественного воплощаться в явлениях и способность земного заключать в себе свою собственную сущность. Обе эти способности должны слиться в одно, поскольку они проявляются в одной и той же деятельности, которая связывает воедино две разные тенденции. Согласен ли ты, что это так?

— Во всяком случае, это должно так быть.

— Нечто возникающее в деятельности и существующее только в ней не может восприниматься как нечто завершённое, раз оно находится в процессе становления. И это становление осуществляется целиком в мире явлений, поскольку и божественное и земное прекрасное должно воплощаться в явлениях.

— Как предположение это кажется мне правильным. Однако у меня возникает ощущение, что этот путь приведет тебя на позиции Ансельма, согласно которым божество есть первопричина, то есть возникающий в явлениях источ-

ник деятельности, который в то же время продолжает оставаться божеством.

— Однако, дорогой Бернгард, подумай вот о чем: ведь божественная первопричина для Ансельма есть лишь причина всего прекрасного, тогда как для меня это уже само прекрасное, существующее в явлениях, и, следовательно, в то же время его отражение.

— Да, ты прав. Это не одно и то же.

— Теперь, когда ты это понял, мы попытаемся подвести итоги всему тому, что рассмотрели до сих пор. Итак, мы наметили две сферы прекрасного, существующего в действительных явлениях. Одна из них целиком наполняется тем образом, в котором воплотилось божество благодаря нашей фантазии. В другой сфере прекрасного земные предметы сами по себе, в своем своеобразии воплощают в явлениях божественную сущность. Обе сферы сливаются в одно и то же царство явлений, где посредством чудесной деятельности божественное претворяется в земное, которое в свою очередь преисполняется божественного великолепия, вбирая его в себя как нечто органически присущее. Но если все это царство красоты состоит исключительно в подобном становлении, то всегда должна оставаться возможность отличать в нем ту божественную силу, которая всюду пробивается в действительности, от той силы, которая позволяет отдельным предметам хранить и развивать в себе дух божества. Только это противопоставление дает возможность увидеть переход и его направление, только в нем обе сферы прекрасного расходятся в разные стороны. Эта божественная сила сияет как нечто возвышенное из самого центра божественной сущности; существенная сила единичного устремляется потоком прекрасного через бесконечное многообразие действительных особенных предметов, наполняя его повсюду внутренним единством. Подобно тому как центр телесного ядра не может быть обнаружен сам по себе, а проявляется лишь в физическом расширении его, которое заполняет массой все вплоть до внешней поверхности, так и в возвышенном божественный центр, воплощаясь в явлениях, распространяется и выходит на поверхность действительных предметов, и эта внешняя поверхность есть опять-таки не что иное, как действительность, которая, являя собой прекрасное, повсюду содержит в себе реально и непосредственно все ту же сущность божественного центра. В состоянии ли ты увидеть

те новые соотношения, которые возникают в этой своеобразно понятой деятельности?

— Я понимаю, что ты имеешь в виду, хотя доказательств, на мой взгляд, еще недостаточно. Но должен признать, что все это кажется мне весьма правдоподобным, если вспомнить, как нам действительно представляется возвышенное.

— Об этом, дорогой друг, ты должен как следует подумать, чтобы понять, что могучие силы природы и устрашающие явления, в которых многие ищут возвышенного смысла, на самом деле только пробуждают в нас смешанные с бесчисленными иными чувствами воспоминания об этой сущности, даже если мы смутно ощущаем их совершенное божественное происхождение. Подлинно возвышенное может существовать только там, где есть подлинно прекрасное, в образах совершенных единичных сущностей, в которых для нашей фантазии с необходимостью воплощается божество. Этот поток образов исходит от самого творца, который, будучи первоисточником их всех, не может быть воспринят как отдельный, единичный образ и претворяется в целом ряде ступеней божественной сущности, доступных ограниченному человеческому духу. И каждый раз, когда мы сталкиваемся с этими сущностями, нас охватывает не подобострастный ужас или трепет робости, а чувство восторженного преклонения, которое возвышает нас и погружает в состояние блаженства. Такое религиозное чувство подъема всегда сопровождает углубленное созерцание возвышенного; в этом смысле я вернее всего достигну цели, если отошлю тебя к твоему собственному опыту. Ведь мы называем возвышенным в подлинном смысле то, в чем божественное происхождение явственно проступает, что озарено его истинным чистым сиянием, так что нас охватывает ощущение близкого присутствия творца. Когда же возвышенное нисходит на землю и реальные, земные вещи в их обычном, повседневном существовании всюду наполняются божественным содержанием, тогда явления земного предстают перед нами в божественном свете, а быть может, и с божественной точки зрения, которая называется достоинством (во всяком случае, это название лучше всего для нее подошло бы). Достойным мы с полным правом называем лишь такого человека, у которого возвышенность перешла в натуру, так что она постоянно ощущается даже в самых обычных, повседневных его де-

лах; божественное здесь проявляется и действует в форме человеческого или человек преисполнен божественным и целиком представляет его. Таким образом, возвышенное проникает в каждое особенное проявление конечного мира и, будучи созданием творца, наполняет собою все. Если мы рассмотрим само это конечное, то убедимся, насколько его собственное, особенное бытие проникнуто божественным единством, и то, что в единичных точках зрения проявляется как их особенная, своеобразная сущность, есть проявление именно этого божественного, которое и делает их прекрасными в собственном смысле слова. Ведь для того, чтобы познать прекрасное в предметах, мы должны уметь увидеть его уже при созерцании их сущности; лишь тогда мы испытаем глубокий душевный восторг и счастье от сознания того, что в нашем непосредственном окружении, в чем-то таком, что близко и даже как бы сродни нашему смертному жребию, присутствует доброжелательное и родное нам божественное начало. Поэтому прекрасное в своей божественности остается доступным и близким, и, наслаждаясь им, мы никак не можем насытиться, радостные и свободные от излишнего при таких обстоятельствах чувства страха. Но как неизмеримо возрастает радость, каким легким и совершенным становится наслаждение, когда мы наконец видим, как каждая частица особенного предмета, каждый переход и сочетание наполняются красотой и приобретают божественное звучание, то есть то свойство, которое обычно мы обозначаем иностранным словом «грация» или, что еще лучше, нашим собственным словом «прелесть». Слово «привлекательность», которое ассоциируется с возбуждением чувственности или, может быть, с какими-то иными стремлениями более высокого порядка, было бы совершенно недостаточно для того, чтобы описать это радостное претворение сущности в многообразной действительности и во времени. А ведь именно оно делает прекрасное доступным для нас, а нас — способными к разностороннему, утонченному, почти бессознательному наслаждению прекрасным. Не так уж не прав был поэтому великий Лессинг, когда привлекательность (под которой он понимал прелесть в нашем смысле) он воспринимал как прекрасное в движении, так как именно в движении, которое есть нечто временное и преходящее, прекрасное как раз выявляется с особенной наглядностью. Следовательно, как достоинство относится к возвышенному, так прелесть

относится к красоте; поскольку и прелесть и достоинство по большей части можно обнаружить во внешнем, временном или в движении, постольку люди в большинстве своем считают, что и воспроизвести их легче и лучше всего можно посредством внешнего жеста. В противоположность этому возвышенное и прекрасное воспринимаются как внутренние, вечные свойства. Однако, как мы уже убедились, и то и другое совпадает и различается лишь направлением установленной нами соединяющей деятельности. Ясно ли тебе это соотношение, которое я раскрыл сейчас в соответствии со своими исходными принципами?

— Это великолепно, — ответил Бернгард, — и вполне убедительно, особенно когда я неотрывно и сосредоточенно вспоминаю все свои действительные впечатления, связанные с восприятием возвышенного и прекрасного. Но у меня остается ощущение, что и при такой трактовке все это должно быть как-то связано с нравственностью.

— Прав ли ты в этом предположении, — ответил я, — и в каком смысле ты мог бы быть прав, на это мы сейчас не будем отвлекаться, чтобы не сбиться с нашего основного пути. Я в данный момент готов удовлетвориться уже и тем, что ты, по-видимому, согласен с намеченными мною предпосылками и признаешь ошибочными свои прежние соображения. Так ли это?

— Да, я совершенно убежден.

— Понимаешь ли ты, что с наших теперешних позиций божественное может быть прекрасным, а земное — возвышенным? Ведь та же самая творящая деятельность определяет и то и другое, она лишь рассматривается в обоих случаях с разных сторон. Только в этой деятельности, в разных ее направлениях заключается тот принципиальный момент, который отличает прекрасное от возвышенного, а вовсе не в противоположности материала, из которого они состоят. Об этом лучше всего можно судить по тому, что в каждой из этих двух сторон прекрасного в полной мере присутствует и то и другое — и всеобщее (божественное) и единичное. В достоинстве возвышенное переходит во все малейшие действительные явления, не пренебрегая ни одним, как бы ни было оно конечно и ограничено. Да этого и не могло бы быть, ведь божественное вынуждено и само себя полностью ограничивать, чтобы явиться как возвышенное. Прекрасное в свою очередь выступает, с одной стороны, как прелестное и распространяется, таким образом,

вплоть до мельчайших частиц материи, а с другой стороны, может возвыситься до божественного в той мере, в какой оно находится в некой атмосфере возвышенного (речь не идет здесь о возвышенном как таковом), так как если бы оно не могло охватить целиком самого божества в каком-то конкретном образе, то вообще не было бы прекрасным. При этом я вовсе не отрицаю, что из предметов действительности одни преимущественно приспособлены для того, чтобы быть возвышенными, другие — чтобы быть прекрасными; однако в данный момент мы обсуждаем эти предметы не с точки зрения их различий, а только в смысле противопоставления божественного и особенного, конечного явления. Они отличаются друг от друга отнюдь не как разные материи сами по себе, а только с точки зрения того, как представлено в них соотношение возвышенного и прекрасного. И здесь мы, пожалуй, могли бы сказать, что возвышенное похоже на такую деятельность, которая посылает свои лучи из одного центра, в то время как прекрасное — это, скорее, нечто такое, что распространяется по всей поверхности существования. Но, так же как в первом случае деятельность не имела бы никакого смысла, если бы в конце концов не наступал такой момент, когда она завершается, воплощаясь в явления, так и состояние прекрасного — ничто, если в нем нет силы воздействия. То же самое проявляется и в соотношении достоинства и прелестного, не противореча тому, что было раньше установлено в этой связи. Достоинство, представляющее собой не что иное, как возвышенное, которое целиком перешло в ограниченное, чаще всего воспринимается как состояние равновесия и покоя, поскольку возвышенное в нем целиком наполнено действительностью. Между тем с возвышенным как таковым для нас обычно связано представление о силе, власти, могуществе. И все-таки достоинство, как я уже говорил раньше, кажется чем-то внешним и временным. В противоположность этому движение, которое всегда есть в прелестном, — это не выражение божественной силы, а нечто случайное и конечное, что, впрочем, определяется общим состоянием прекрасного, в рамках этой гармонии включает в себя божественное и никогда не выходит из вечных границ прекрасного, которое благодаря этому проявляется с тем большим совершенством. Само прекрасное мы обычно представляем себе как состояние покоя и божественную деятельность в нем ощущаем лишь тогда, ког-



да, созерцая его, погружаемся в самую глубину. Эта природа прекрасного и возвышенного ввела в заблуждение тех, кто хотя и увидел, в каких направлениях развивается то и другое, однако не сумел понять, что каждое из них творчески совершенствуется и насыщается в другом. Отсюда и возникли те односторонние представления, согласно которым то и другое имеет разное происхождение, отрывается друг от друга и рассматривается в отдельности. Тот, кто знает только направление, куда стремится возвышенное, видит в нем лишь чрезмерность кошмара и ужаса, не понимая, что возвышенное неизбежно должно примириться с конечным, так как только в нем оно может являться. Если же такой наблюдатель обнаружит прекрасное в явлениях, то сочтет, что это лишь нечто данное, которое должно быть соотнесено с понятием и лишь тогда может быть понято. Однако соотнести прекрасное явление с понятием этот наблюдатель не сможет, так как он не видит, что понятие есть то конкретное воздействие, от которого возникает состояние прекрасного. А теперь, когда мы на такой основе постигли истинный смысл и внутреннее единство, нам уже нетрудно будет заметить, что возвышенное и прекрасное, несмотря на кажущееся разделение, в действительности стремятся к этой внутренней связи. И мне представляется весьма странным, что эта противоположность и внешние соотношения обеих сторон не навели нас уже давно на мысль о том, что здесь речь идет об одной и той же деятельности, которая лишь принимает разные направления. Согласен ли ты со всем этим?

— Совершенно, — ответил он, — пока я следую за твоим рассуждением о том, что мы воспринимаем в прекрасном и возвышенном.

— Не забудь только, что эта деятельность тесно связывает то и другое и, собственно говоря, она вообще возможна только тогда, когда обе стороны сливаются в одно. Помнишь ли ты о том, что только при этом условии прекрасное вообще возможно в действительности?

— Да, из этого ты исходил.

— Значит, возвышенное и прекрасное должны целиком и полностью слиться друг с другом, чтобы в результате возникло нечто среднее между ними — действительное совершенное прекрасное в самом общем смысле этого слова.

— Да, видимо, это надо себе представить именно так.

— Следовательно, возвышенное всегда является как нечто стремящееся к прекрасному, и наоборот; таким образом еще раз подтверждается то, что мы уже установили относительно подлинно прекрасного, которое может быть обнаружено только где-то посередине между тем и другим.

— И это как будто бы вполне соответствует всему тому, что мы решили раньше.

— А теперь, дорогие мои друзья, скажите мне, — начал я снова, — с чего нам начать разговор об этой самой деятельности или, вернее, на чем мы его закончим, если в ней необходимо различать божественное и земное, возвышенное и прекрасное, хотя нам известно, что они действительно существуют лишь тогда, когда их уже больше нельзя отличить друг от друга.

Все молчали, погруженные в глубокое раздумье. Эрвин первым вышел из оцепенения и, не отрывая взора от земли, заговорил с некоторым волнением:

— Мне кажется, Адельберт, что это еще не самое страшное.

— Что же страшно? — спросил я.

— То, что я уже перестал понимать, что такое эта самая деятельность и откуда она идет. Сначала я полагал, что это деятельность творца, которая создает все внешние явления, и поэтому прекрасное казалось мне слишком тесно связанным с добром. Но теперь и само божество превратилось в явление. Как же может от него исходить первоначальная творческая деятельность? У меня возникает такое чувство, что все это сродни тем противоречиям, которые ты нашел в рассуждениях Ансельма.

— Замечательно! — воскликнул я. — Мой умница Эрвин! Ты не обманул моих ожиданий! Ты совершенно верно распознал самую сущность проблемы. Сейчас перед тобой еще одна, последняя оболочка, и скоро, сняв ее, ты увидишь зерно!

— Каким же образом? — воскликнул Эрвин, покрасневший от смущения. — Мне, право, стыдно, что ты говоришь обо мне с такой похвалой, а я между тем, может быть, и сам не понимаю, что я сказал и на какой позиции стою.

— Нет, нет, — ответил я, — я знаю, что тебе еще понадобится небольшая помощь, но это не меняет дела. Пока еще один вопрос. Когда творец создает явления предметов, что же он в них открывает, если не себя самого? А если

он открывал бы в них нечто иное, то разве это не означало бы, что и материал для этих явлений он должен был бы черпать не из себя самого, а из какого-то иного источника? А это, видимо, вообще противоречит тому представлению, которое мы имеем о творце?

— Безусловно! Он открывает в явлениях только самого себя.

— Следовательно, в созданном явлении, постольку постольку оно есть божественное откровение, бог сам неизбежно должен открываться нам, и, как ты, вероятно, помнишь, божественное и возвышенное вновь должны появиться в прекрасном явлении, в котором божественное откровение осуществляется с наибольшей полнотой.

— Да, это действительно так, и одно сомнение тем самым, видимо, уже устранено.

— Ну, а теперь рассмотрим второе. В божественной творящей деятельности творец и его создание полностью сливаются в единое целое, и между ними нельзя себе представить отдельных временных соединений?

— Да, нельзя, и мне кажется, это мы и называем созданием; то, что возникало бы по этапам, можно было бы, скорее, назвать просто действием.

— Совершенно верно. Но если это так, то деятельность творца и совершенное бытие — это одно и то же. Не так ли?

— Без сомнения.

— Обратись еще раз к тому, что мы уже обсудили, и подумай о том, что как раз там, где мы наблюдали явление совершенной красоты, в том центральном пункте, в котором объединяются оба конца и деятельность как бы угасает, мы обнаруживаем истинную творящую деятельность, так что прекрасное как явление действительного предмета и создающая деятельность творца присутствуют здесь вместе и одновременно, сливаются в одно целое и только с некоторых точек зрения могут рассматриваться в отдельности.

— Прорвана последняя оболочка, — воскликнул он тут, — как будто пелена спала с глаз, и теперь я поражаюсь, как мне самому раньше не пришла в голову эта мысль, которая освещает все совершенно новым светом! Но это, видимо, и есть то откровение, которое необходимо, чтобы постигнуть истинный смысл прекрасного, и которое вновь возникает в каждом отдельном прекрасном предме-

те. Прав ли я, понимая твои слова так, что в самой создающей деятельности творца с самого начала присутствует и то, что ею создается, иными словами, в ней заключена вся вселенная, которая открывается во всей полноте божественного и земного?

— Именно так, мой дорогой. И если ты вдумаясь как следует, то поймешь, что иначе и быть не может. И ты совершенно прав, когда предполагаешь, что здесь возникает то божественное откровение, посредством которого мы только и можем вообще воспринимать истинно прекрасное. В противном случае как мог бы нам явиться истинный образ творца, как могли бы мы воспринять его как нечто действительное, пусть даже только для нашей фантазии, как могло бы возникнуть прекрасное, если бы божественное не открылось нам в своем творении как творящее и явление одновременно? В божественно прекрасном и возвышенном это видно наиболее наглядно, но и земное не может быть прекрасным, если божество не претворено в конкретном земном бытии; только его присутствие делает прекрасным что бы то ни было. Именно потому, что без этого не существует прекрасного, все мы, не задумываясь и не задавая никаких вопросов, принимаем как должное бытие и действительную личность творца. На этом основании бессознательно и возникает тот взгляд, по поводу которого мы спорили с Ансельмом: бог мыслится лишь как некая персонифицированная первопричина мира. Теперь, я думаю, эти соотношения стали нам так ясны, что, видимо, и Ансельм согласится с нами.

— Да, мне не остается ничего другого, — заговорил Ансельм, — тем более что, по моему убеждению, оба мнения в конце концов сводятся к одному и тому же. Ведь божество, которое творит и само переходит в действительность, есть и там и тут. Но должен признаться тебе, что ты во многом прояснил мне мои собственные взгляды.

— Мои заслуги в этом смысле, дорогой Ансельм, — ответил я, — мы оставим в стороне; всегда полезно услышать, что говорят другие о твоих идеях. А сейчас мы с Эрвином попробуем себе представить, какие непосредственные выводы можно сделать из наших последних открытий.

— С величайшей радостью, — ответил Эрвин.

— Итак, — начал я, — поскольку в процессе творения не может иметь места временная последовательность, то,

видимо, уже в самый момент творческого действия прекрасное целиком деятельность и одновременно действительный предмет?

— Так должно быть.

— В качестве реального предмета оно есть нечто созданное и в то же время может быть лишь там, где возвышенное и прекрасное полностью слились. Значит, только в их единстве действительна совершенная красота реальных вещей, не так ли?

— Да, так. И мы, видимо, должны предположить, что возвышенное и прекрасное, поскольку они противопоставлены друг другу, в действительности представляют собой лишь кажущееся влечение к совершенной красоте. Нам придется отказаться от того, чтобы установить какое-то существенное соотношение между тем и другим, так как иначе нам не удастся спасти прекрасное.

— Хорошо, — сказал я. — Но если прекрасное целиком представляет собой реальную вещь, то оно в этом качестве должно быть полностью подчинено законам существования действительного явления, то есть должно вступать во все соответствующие противоречия и контакты. Впрочем, это, видимо, не принесет ему вреда, так как прекрасное само по себе ведь и является общим центром всех этих пересечений.

— Да, именно в этом его спасение.

— Если только, — заметил я, — именно здесь не возникнет новый водоворот противоречий! Подумай вот о чем: в качестве реального прекрасного предмета прекрасное должно существовать среди самых простых явлений, а ведь они не являются тем божественным откровением, о котором мы говорили! Тем не менее прекрасное должно вступать с ними в разнообразные связи, иначе оно вообще не сможет перейти в мир явлений.

— Безусловно!

— Эти связи с простыми явлениями в известном смысле враждебны прекрасному, поскольку естественная эволюция природы повсеместно искажает и уничтожает присущее ему единство, так что все создания природы выступают как нечто противоречащее прекрасному и должны быть, видимо, названы безобразными.

— Да, именно так мы это называем, но мне кажется, что могут существовать и такие вещи, которые нельзя считать ни прекрасными, ни безобразными.

— Вероятно, это только так кажется, во всяком случае, в том смысле, который мы имеем в виду сейчас. Если ты рассматриваешь предмет с какой-то определенной целью, с точки зрения пользы или в каком-то другом аспекте, который можно было бы назвать серьезным в общепринятом смысле, то ты вовсе не обращаешь внимания на красоту, так что данный предмет не покажется тебе ни прекрасным, ни безобразным. Если же тебе случилось заметить прекрасное в предмете, то тут же тебе вспомнится и безобразное<sup>18</sup> как отправная точка для сравнения: ведь между существенным и простым бытием не бывает, как мы уже заметили, никаких поэтапных опосредованных связей.

— Должен с этим согласиться.

— Заметь также, что при виде безобразного эта борьба немедленно проявляется в нас в форме того бессознательного сильного сопротивления со стороны самого лучшего и существенного, которое мы называем стыдом; в противоположность этому бесстыдный человек сознательно устремляется в это простое, безобразное бытие, и мы считаем его дерзким протестантом. Но разве дерзость, бесстыдство, безобразие<sup>19</sup> и все прочее, что с этим связано, не сводятся к тому, что случайное в предметах стремится вытеснить существенное и встать на его место? Случайным я называю сейчас то, что привлекает к себе нашу душу как раз тем, что есть в нем временного и особенного, поскольку и душа наша есть нечто временное, способное лишь к наслаждению момента, для чего необходимы не только чувственные влечения, но и нечто иное, более высокое, что возникает в нас. И это безобразное стремится выдать себя за существенное и выразить это существенное. Но ты мог бы также сказать, что самое простое в нас стремится казаться прекрасным и это является лишь дерзостью, то есть фактически чем-то прямо противоположным прелестному. Если ты точнее вдумаясь во все эти соотношения, то, вероятно, согласишься со мной.

— Да, то, что ты сказал, не вызывает у меня никаких сомнений.

— А теперь поразмысли о том, что прекрасное вообще не может существовать без этой простой стороны явления, поскольку само оно целиком воплощается в явлениях. Таким образом, воспринятое в явлениях прекрасное полностью растворяется и превращается в то, что мы прежде

называли безобразным, а теперь уж едва ли сможем так называть. Как по-твоему?

— Да, должно быть, именно так.

— И если нам удастся до конца постигнуть это удивительное обстоятельство, то не должно ли оно оказать на нашу душу столь же удивительное действие? Посмотри, какое странное противоречие: с одной стороны, мы видим, что и прекрасное, олицетворение самой сущности, поскольку оно непременно должно воплощаться в явлениях, тоже не избегло судьбы всего порочного и несовершенного в мире. В ничтожном человеке это возбуждает чувство какого-то злорадного удовлетворения при сравнении с собой. С другой стороны, возникает благородная радость, что самое плохое и самое непривлекательное не выходят на поверхность в существе, когда формой выражения его является прекрасное, даже если само прекрасное подвергается в нем некоторому искажению. Оба этих ощущения полностью совпадают там, где это взаимодействие осуществляется полностью, и тогда возникает ощущение приятного удовлетворения, так как мы видим себя в чем-то совершенно простом и в то же время прекрасном. Это порождает веселое и радостное состояние, которое очень похоже на то скрытое и совершенное блаженство, которое мы приписывали воздействию на нас прекрасного, но при этом оно существует и радуется нас в нашем родном, знакомом, земном мире.

— Ты можешь не продолжать, — заметил он, улыбаясь, — я уже понимаю, что ты говоришь о происхождении комического<sup>20</sup>. Мне доставляет большую радость сознание того, как быстро я смог понять и оценить твою трактовку комического. Обычные объяснения, когда комическое ищут в противоречиях разума, связывая с ними привлекательность и остроумие, всегда казались мне настолько сухими и безжизненными, что пропадала всякая охота смеяться.

— Ты быстро схватываешь мои мысли, — ответил я, — и, наверное, уже заметил, что здесь тоже таится противоречие, правда не в разуме, а в фантазии. А для фантазии, как нам хорошо известно, любое противоречие есть самая совершенная согласованность. Поэтому, пожалуйста, не думай, что здесь имеется в виду злобный смех безобразного уроды, который радуется тому, что человеку духовно одаренному тоже не чужды человеческие слабости, дурные

наклонности и прочие несовершенства. Точно так же мы не имеем в виду и радость благородного человека по поводу того, что и в самом глубоком человеческом унижении ему удалось обнаружить искорку какой-то мысли. Нет, та радость, и то удовольствие, о которых идет речь, — это нечто совсем иное: мы смеемся добродушно и благожелательно над всем земным и над собой, выбирая поводом отдельные комичные моменты бытия; ничтожное и существенное сливаются в одно, подлость не порождает в нас возмущения, а благородство принимается со скромным смирением. Этот смех, дорогой друг, есть земное воплощение чистейшего небесного блаженства, та часть его, которая ниспослана нам как освежающая роса. Он освобождает нас от горестного сознания несовершенства жизни и в то же время от утомительного стремления к возвышенному и подводит к счастливому равновесию наслаждения прекрасным. Я мог бы рассказать еще многое о том, как различные воздействия комического можно объяснить с нашей точки зрения, и о разных его видах. Однако время напоминает мне, что следует поторопиться, если я хочу добраться наконец до нашей главной цели. Поэтому ответ мне сейчас, согласен ли ты с тем, что только в комическом мы можем достигнуть того, к чему стремились: здесь возникает то резкое противоречие, которое одновременно представляет собой самую полную согласованность, именно в этом виде оно познается в явлении.

— Да, я охотно с этим соглашаюсь. Ведь в самом прекрасном противоречие между прекрасным и возвышенным, которое имело для нас такое большое значение, вообще не выглядит как противоречие, так как то и другое сливается в единство.

— Ты верно подметил это различие. Но, может быть, ты находишь, что мы не учли всего, что касается прекрасного, что мы оценили прекрасное несколько односторонне и как бы с некоторым высокомерием?

— То есть как это так? Мы ведь, я думаю, достаточно унизили его, представив как смешное?

— И все же мы постоянно и безоговорочно противопоставляли его обыденному и даже при анализе смешного<sup>21</sup> утверждали, что прекрасное силой своего воздействия способно облагораживать обыденное. А что будет, если теперь нам придется признать, что, выступая в явлениях, прекрасное не может избежать еще одного противоречия — про-



тиворечия с чистым и совершенным божественным началом, которое создает все, что является?

— Я думаю, — отвечал он, — что это противоречие мы уже наблюдали, когда установили, что творящая божественная деятельность и прекрасное как ее создание полностью сливаются и между ними вообще уже не существует никакого соотношения.

— Об этом единстве, — сказал я, — мы сейчас не говорим. Речь идет о прекрасном, которое мы рассматривали исключительно как что-то созданное и как таковое выделяли среди всех других созданий творца, для того чтобы оно предстало перед нами как действительный предмет, целиком воплотилось в явление и уже как явление, находясь в центре разных противоречий, продолжало оставаться прекрасным. Подобно тому как в прекрасном явлении мы хотя и находили обыденное, однако сразу же выделяли его, поскольку оно преодолевалось прекрасным, так и само божественное в действительных явлениях должно быть отделено от прекрасного, так как само божество, поскольку оно существует как некая действительная личность, мы не можем воспринимать исключительно как составную часть прекрасного; оно познается нами прежде всего как некая самостоятельная сущность в своем собственном бытии.

— Только теперь, — воскликнул он, — я понял твои мысли до конца! Ты хочешь разрешить противоречие между прекрасным и возвышенным, которое прежде можно было примирить, лишь уничтожив каждый из его членов, и, так же как прежде обыденное, ты хочешь выделить теперь божественное в чистом виде, для того чтобы прекрасное могло свободно парить между тем и другим. Я буду совершенно счастлив, если тебе удастся окончательно освободить прекрасное от всех побочных влияний и тем самым сделать его еще более совершенным. Прошу тебя начать незамедлительно!

— Ты почти угадал мои намерения, — ответил я. — Однако чтобы постигнуть прекрасное полностью, я прошу тебя вспомнить кое-что из наших рассуждений, когда мы рассматривали существенные моменты прекрасного в самом общем смысле. Помнишь ли ты, например, что в том же самом мире, который, как мы установили, был и родиной прекрасного, мы нашли также основания для такой точки зрения, что бытие каждого особенного предмета осу-

ществляется только внутри самой божественной сущности и он целиком растворяется в ней?

— Да, это верно. И при этом именно здесь мы увидели состояние блаженства; правда, потом оказалось, что это блаженство каким-то образом входит в сущность прекрасного.

— Да, так. Но теперь, как ты, видимо, помнишь, мы собираемся рассмотреть прекрасное как совершенно конкретный единичный предмет. Как таковой предмет оно скорее всего должно быть полностью противопоставлено тому состоянию вечности, в котором пребывает бог, и целиком подчинено законам временного и преходящего бытия, хотя само по себе оно и преисполнено сущности.

— Без сомнения. И даже более того: мне кажется, что именно это противопоставление послужило основанием для того, чтобы считать прекрасное в явлениях отражением его собственной сущности в том божественном состоянии, о котором ты говорил.

— Да, это наблюдение не лишено смысла. Но сейчас для нас важнее вопрос о том противоречии, которое заключают в себе эти его свойства. Дело в том, что возражение вызывает и то и другое: когда, с одной стороны, мы видим прекрасное в живом потоке предметных явлений, видим его таким же, как все окружающие его предметы, непрочным и ничтожным, а с другой стороны, сущность его находим в сущности творца и потому считаем ее вечной и неизменной. Не захочет ли тот, кто это чувствует, отвлечь свой внутренний взор, дарованный богом, от этого неверного и преходящего образа, как бы ни был он прекрасен, чтобы увидеть то, что одно дает надежду на бессмертие и совершенство в жизни и успокаивает душу? А если он сделает это, то не окажется ли, что прекрасное совсем затерялось для него среди прочих лишенных сущности вещей этого ничтожного мира? Если же, напротив, дух всецело привлечен земными образами, то не грозит ли ему опасность вместе с ними погрузиться в пестрый поток преходящего и совсем погасить в себе вечный свет неизменного?

— Да, я понимаю, — заговорил он, — что радостному, легкому наслаждению, о котором мы говорили прежде, неизбежно сопутствуют печальные мысли о непрочности прекрасного. Подобно тому как ты прежде рассматривал смех, ты хочешь, видимо, теперь установить противоре-

чия печального. Но, кажется, я и для этого уже нашел решение.

— Сначала послушай, — ответил я, — и постарайся до конца убедиться в том, что дело обстоит именно так, как я говорю. Подумай о том, как часто религия выступала против слишком уж сильной приверженности к прекрасному, считала ее недостойной и предавала проклятию. Ведь даже величайшим художникам часто приходилось снисходительно улыбаться, глядя на игру своих собственных образов, а затем они устремлялись назад, в мир чистого, невоплощенного божественного. У Петрарки ты найдешь немало сонетов, которые свидетельствуют об этом; сохранился также сонет Микеланджело, в котором те же мысли высказаны с полной ясностью<sup>22</sup>.

— А между тем, — заметил он, — религия очень часто вынуждена прибегать к помощи прекрасного, стремясь к осуществлению своих целей. Но одно здесь несомненно: что прекрасное само полностью имеет божественное происхождение и содержание и состоит как раз в примирении этого противоречия.

— Совершенно правильно, — сказал я, — однако противоречие остается. Именно на этом примере ты можешь понять, какая чудесная вещь прекрасное. Существовая в многоликом потоке бесконечно разнообразных явлений других предметов, оно возносится над ним, так как свойственное ему великолепие божественной сущности никогда его не покидает; в то же время оно ни на мгновение не может освободиться от этих земных уз и перед лицом творца погружается в ничто наряду со всеми прочими явлениями. Это резкое противоречие заставляет каждого, пусть даже бессознательно, испытывать чувство не только внутренней боли, но и всеобъемлющей скорби, в которой не могут утешить никакие иные блага и которая остается вечной и непреодолимой. Скорбь эту возбуждает в нас не исчезновение каждого отдельного предмета и даже не сознание того, что все вообще преходяще, а мысль о ничтожности самой идеи, которая, однажды воплотившись, должна разделить судьбу всего смертного на земле и с гибелью которой каждый раз погибает целый мир, одушевленный духом творца. Такова действительная судьба прекрасного на земле! И, несмотря на это, именно в нем — и это не могло бы быть иначе — совершается полный переход божественного в земное и наоборот. В то время как смертное перестает существо-

вать, высшая форма полного объединения просто возникает вместо него, но как раз благодаря его гибели она только и может осуществиться во всей ясности и полноте. Именно в этот момент смертное сливается с божественным целиком и образует единство. И при виде этого нашу душу охватывает безграничное чувство блаженства, смешанное с печалью, и это состояние далеко превосходит предел обычных человеческих ощущений. Скажи мне, Эрвин, не кажется ли тебе, что и здесь тоже единство и противоречие объединяются в соответствии с божественным предначертанием?

— Твои слова, — ответил Эрвин, — поражают меня. Наконец разорван весь покров, который скрывал от меня внутреннюю жизнь прекрасного. Теперь я испытываю только страстное желание услышать от тебя, как же ты сумел объединить те два значения, на которые для нас вновь распалось прекрасное.

Ансельм и Бернгард также слушали меня внимательно и, как мне казалось, с возрастающим интересом. И тут Ансельм, которого всегда интересует прежде всего точное словесное обозначение, похвалил меня за то, что мои соображения о комическом и трагическом осветили для него предмет так ясно, как никто и никогда не мог этого сделать до сих пор. И мне не оставалось ничего, как возразить на это:

— Кто знает, дорогой Ансельм, имеем ли мы право вообще называть это комическим и трагическим! Сначала надо еще посмотреть, может ли то и другое действительно существовать в одном и том же прекрасном. Как бы не получилось, что все наши рассуждения превратятся в конце концов в трагедию о прекрасном.

— Надеюсь, ты не собираешься, — вмешался Эрвин, — вновь отнять у нас то, что завоевано столь дорогой ценой?

— Я не хотел бы этого, — ответил я, — но само наше рассуждение, подобно гарпии, протягивает к нашим завоеваниям тысячи когтистых лап, чтобы вновь, как это было уже много раз, выхватить их у нас. Дело в том, что все, что мы установили в отношении прекрасного, развивалось из одной и той же исходной точки — прекрасное мы рассматривали как создание творца и как явление. Так ли это?

— Да, именно так. Будучи тем и другим одновременно, оно воспринималось нами как деятельность творца, ко-

торая, однако, должна пребывать в божестве и не может воплощаться в действительном явлении.

— Ты хорошо все помнишь. Но если мы считали, что прекрасное как действительный предмет и как создание творца может стать общим центром всех связей, то как же это теперь оправдать, раз оно, как нам стало ясно, может достигнуть своего совершенства исключительно в противоположных позициях?

— Как же так? Ведь в обеих этих позициях противоречия с единством объединились?

— Это верно. Но в самих ли позициях дело? А может быть, это все то же самое прекрасное, которое является нам то как повод для наслаждения, то как повод для печали?

— Пожалуй. И мне бы очень хотелось узнать, как это можно объединить.

— Конечно, это едино, Эрвин. И где же еще может осуществиться такое объединение, как не в божественном творении, в котором все сущее во всех своих глубинах и все явления во всей их множественности и дробности наполняют и насыщают друг друга? И хотя все те различные направления, которые постепенно возникали перед нами, действительно существуют в нем, однако их противоречия примиряются и разрешаются в вечности.

— Да, это, наверно, так. А в нашем земном мире явлений их разве вообще невозможно объединить?

— Подумай сам, прекрасное в этом мире движется для нас между явлением и сущностью. Когда мы приняли его как реальный предмет и рассмотрели все его составные элементы, то обнаружили такую внутреннюю противоречивость, которая заставила нас увидеть в прекрасном разные аспекты. С одной стороны, оказавшись в той сфере, где господствовали явления, прекрасное во всех своих значениях полностью совпало с комическим. С другой стороны, по отношению к творцу оно стало предметом печали, причем тоже целиком и безраздельно. Не значит ли это, что в прекрасном есть и то и другое, что одно постоянно переходит в другое, а целое не связано никакими общими сдерживающими узлами? Не значит ли это, что прекрасное есть нечто расчлененное, вовсе лишенное сущности? Каждый из его существенных моментов легко видоизменяется и превращается в нечто иное в зависимости от того, в какие он вступает связи. Не значит ли это, что прекрасное есть не-

что относительное и может быть названо пустой иллюзией? Но если все вещи мира существуют в колебании между радостью и печалью, смехом и слезами, то с прекрасным дело обстоит гораздо хуже, ибо оно существует в таком расколе, что представляется либо только смешным, либо только печальным. Только в том или другом виде оно является прекрасным, и все же красота возможна лишь там, где составные части того и другого образуют полное единство. Так прекрасное вступает в полное противоречие с самим собой, всегда является прямой противоположностью себя самого или даже, если можно сказать, своим собственным призраком. Но нигде оно не бывает чем-то таким истинным и живым, ничтожный ответ которого можно было бы увидеть то на одной, то на другой стороне. Если же ты в качестве опровержения попробуешь теперь сослаться на то, что в каждом из обоих направлений самым по себе мы находили нечто устойчивое и какую-то возможность примирения противоречий, то дело еще осложнится, так как это не может осуществляться отдельно в каком-то одном из этих направлений. Ведь сущность и явление всегда в одинаковой мере составляют в нем прекрасное, а их переменчивое существование и взаимопроникновение может прекратиться лишь в божественном творении, так что вечно прекрасное существует лишь для самого творца, ведь его творение во всем прекрасно, и для него прекрасно все. Для нас же красота не только растворяется в многочисленных связях всех прочих земных иллюзий, но сама себя взрывает изнутри в силу основного соотношения своих собственных составных частей и становится, таким образом, невозможной. С полным правом поэтому я могу повторить, что наши рассуждения о прекрасном превратились в истинную трагедию о прекрасном.

— Лучше бы мы, — сказал Ансельм, — просто воспели его в гимне, который ты каждый раз прерывал решительно и резко при любой нашей попытке!

— Но это было бы, — возразил ему Эрвин, — лишь сладостным самообманом. А раз уж мы дошли до скромных пожеланий, то я сказал бы так: лучше бы мы сами создали прекрасное, чем рассматривать его как что-то уже созданное и существующее.

— Если мне предстоит выбирать, — сказал свое слово Бернгард, — то я предпочел бы последнее.

— И я отдаю вам свой голос, — добавил я, — не только

для того, чтобы втроем мы взяли верх над гордым Ансельмом (что мне, впрочем, тоже приятно), но еще и потому, что трагедия должна иметь умиротворяющий конец. Я полагаю, Эрвин, что ты имел в виду что-то конкретное и существенное?

— Я имею в виду, — сказал он, — что, раз уж мы обладаем фантазией, которая поднимает нас до таких высот, где мы способны постигнуть смысл божественного творения, значит, в нас должна быть и другая сила, которая даст нам возможность в нашем земном мире это творение повторить или хотя бы воспроизвести.

— И эта сила, — ответил я, — есть, видимо, не что иное, как дар божий, который бог ниспосылает нам от своего совершенства, чтобы мы, создавая прекрасное, сами стали прекрасными, какими мы и существуем для него в его царстве.

Эта сила, как видно, не имеет иного имени, кроме слова «искусство»! Не кажется ли вам, что наша задача теперь состоит в том, чтобы именно через искусство — проницательный Эрвин вовремя указал нам на это — наконец дойти до нашей цели? И поэтому прежде всего нам необходимо условиться, когда мы сможем встретиться в следующий раз.

Эти слова вызвали всеобщее восторженное одобрение, и затем мы договорились о дне нашей новой встречи.

---

---

## ДИАЛОГ ТРЕТИЙ

---

— Как это прекрасно, дорогие мои друзья, — воскликнул Ансельм, когда мы, собравшись в третий раз в том же так хорошо знакомом нам месте, обменялись дружескими приветствиями и уселись у ручья, — как это прекрасно, что сегодня стоит такая чудесная погода! Для того, что мы намерены предпринять, это счастливое предзнаменование. Легкий ветерок посвистывает в ветвях, смягчая жар заходящего солнца, и шум его сливается с благозвучным журчанием воды. И я хочу лишь одного, мой милый Адельберт, — развалившись на траве, отдаться целиком блаженному ощущению от дурманящего аромата, наполняющего этот теплый воздух, и звука твоего голоса. И каковы бы ни были твои речи, я готов в божественном бездействии наслаждаться всем, что услышу. Впрочем, возражать тебе сегодня было бы вообще неверно, раз уж мы дождались наконец того счастливого дня, когда ты хотя и в несколько туманных выражениях, но все-таки пообещал нам изложить в виде целостной единой системы все те отдельные соображения, которые высказывал намеками, и показать их цель и назначение. Если бы подобную систему ты представил нам с самого начала, то, надо полагать, все наши рассуждения развернулись бы проще и легче. Будь эта система перед нами, мы имели бы полную ясность относительно предмета обсуждения, так что каждый мог бы составить совершенно определенное мнение о нем и высказаться с учетом всех основных моментов. Нам же, наоборот, потребовались целые две продолжительные и обстоятельные беседы, пока после многих отступлений, недоразумений и споров ты сумел наконец в какой-то мере довести до нашего сознания, в чем, собственно, состоит суть основной проблемы.



Самая прекрасная форма философского исследования в его, так сказать, художественном воплощении — это, несомненно, дискуссия, что подтверждает ярче всего пример божественного Платона. Но такая дискуссия и сама по себе должна в высшем смысле этого слова быть произведением искусства, где все противоречия и споры уже нашли свое разрешение на некоей всеобъемлющей основе. А это разрешение не приходит само, здесь также нельзя рассчитывать и на случай, который часто сводит и объединяет людей. И потому, дорогие мои Бернгард и Эрвин, давайте теперь втроем возьмем на себя обет пифагорейской сдержанности и не станем прерывать рассуждений Адельберта.

— Нельзя сказать, — возразил, улыбаясь, Эрвин, — чтобы ты был вполне справедлив к нам. Ведь в отличие от тебя нам не удалось еще составить своего твердого и определенного мнения. Что до меня, то я должен с полной откровенностью сознаться, что, не будь всех этих разговоров с Адельбертом, я вряд ли смог бы доискаться того, что теперь, как мне кажется, понимаю совершенно ясно. И хотя я, как и ты, с нетерпением жду, что теперь он изложит нам в четкой взаимосвязанной системе то, что существует пока лишь в зародыше, однако я не буду спокоен, пока не задам ему сразу же одного вопроса, который будет мучить меня и не даст мне сосредоточиться.

— Твои аппетиты не знают пределов! — воскликнул Ансельм с заметным неудовольствием. — Ну что это опять за вопросы, расспросы, запросы! Я почти готов попросить тебя, Адельберт, просто пресечь все эти лишние разговоры.

— Ну что ты, — отвечал я, все еще несколько раздраженный рассуждениями Ансельма в самом начале нашей встречи, — если бы я это сделал, то оказался бы в противоречии с самим собой. Ты ведь помнишь, как в прошлый раз я вообще не хотел принимать участия в ваших спорах, пока мне не удалось привлечь к ним Эрвина. Как же ты требуешь теперь, чтобы я, силой заставив его замолчать, один устремился вперед? Это хорошо для тех, кто в упоении любит свои собственными действиями и знает наперед, что в публике найдется достаточно добрых друзей, для того чтобы не прекращались аплодисменты. Или еще для таких зрителей, которые по дороге домой выражают несогласие с тем или другим, демонстрируя друг перед

другом свои глубокие познания самодовольно и уверенно, так как находятся среди своих. Впрочем, я не хочу раздражать тебя и потому прошу позволить Эрвину задать свой вопрос. А так как я не сомневаюсь, что ответ на его вопрос послужит началом подробных разъяснений, которых ты от меня ожидаешь, то обещаю построить их настолько логически и последовательно, насколько это вообще возможно, и допускать в дальнейшем только такие реплики, которые будут необходимы, чтобы убедиться, хорошо ли меня понимают.

— Ну, пусть, — ответил Ансельм, — пусть спрашивает что хочет. Но я уже предвижу, что мы нескоро доберемся до дела.

— Мой вопрос вот какого рода, с позволения Ансельма, — заговорил Эрвин, — или, вернее, вот те сомнения, из которых он происходит. Мне кажется, я теперь хорошо понимаю, почему прекрасное не может открываться в предметах, где оно было бы омрачено условиями обыденного, реального существования, и почему оно может явиться нам исключительно в творящем божественном акте или каком-то ином творческом акте, воспроизводящем божественный. Видимо, это противоречит тому, что я раньше утверждал о прекрасном и что ты полностью подтвердил своей характеристикой сущности прекрасного, — прекрасное целиком раскрывается во внешнем явлении вещей. Но тогда прекрасное, если оно действительно должно быть признано таковым, необходимо предстает перед нами как нечто полностью завершенное, как нечто такое, где творящая деятельность уже закончилась, исчерпав себя. Видимо, из этого исходит учение<sup>1</sup>, согласно которому искусство считается подражанием природе. Это учение часто не понимали, а между тем оно утверждает лишь одно: все вещи мира искусство должно изображать как вполне законченные и действительные предметы. Вот это и есть то противоречие, разрешить которое я не могу. Помоги мне в этом, прежде чем мы отправимся в дальнейший путь.

— Ну, вот, — отвечал я, — разве я не говорил вам, что Эрвин непременно спросит что-нибудь такое, что позволит мне сразу начать! Если я правильно тебя понял, ты утверждаешь, что истинная, совершенная природа, согласно этой второй точке зрения, должна являться в прекрасном и именно этой природе подражает искусство?

— Да, я это имел в виду.

— Но это ведь не означает, что простая реальная природа должна служить образцом для искусства?

— Как раз здесь я и вижу противоречие!

— Ну, так давай разберемся, как же создана эта истинная, совершенная природа. То существенное понятие, которое лежит в основе всего действительного бытия, должно быть, без всякого сомнения, с исчерпывающей полнотой выражено в ней.

— Безусловно,— заметил он.

— А в отношении природы, которая существует в реальных явлениях, так же как и в отношении отдельных предметов, воспринимаемых чувственно, дело обстоит по-иному: там, напротив, мы должны в каждом случае сначала определить существенное понятие. Тогда как в природе это понятие само по себе должно настолько стать действительным, что в каждом отдельном предмете его можно полностью познать. Не так ли?

— Да, именно так. Но в том-то и заключается причина недоразумений. Мне непонятно, почему этого исчерпывающего, совершенно развитого понятия недостаточно, чтобы возникла красота? Почему прекрасным не может быть само совершенное бытие? Почему нельзя обойтись без того, чтобы примысливать дополнительно эту божественную творческую деятельность?

— Потерпи,— заметил я,— и постарайся вдуматься в то, как обстоит дело с развитием понятия природы. Как ты мыслишь себе это понятие? Как понятие всего бытия вообще или как нечто такое, благодаря чему вещи существуют сами по себе? Вряд ли ты имеешь в виду то, что делает каждый предмет предметом определенного рода и превращает его в нечто особенное, единичное?

— Да, я имел в виду бытие как таковое.

— Но если это бытие рассматривается как совершенное развитие себя самого, или как бытие сущностей, то разве вещь сама по себе не является неким целым или даже целым вообще? А это целое нам следует, видимо, представить себе так: вещи в нем не есть отдельные элементы, которые, лишь вступив в определенные связи между собой, воспринимаются как части целого, подобно тому как с помощью разума мы объединяем в некое целое на основе определенных аналогий те вещи, которые являются во времени и представляются чувственному восприятию в виде неопределенной и бесконечной множественности

явлений; как раз наоборот, бытие само по себе, в своей неизменной форме наполняет собой все вещи и достигает в каждой из них снова и снова совершенства как некое целое. Так ли это по-твоему?

— Именно так.

— Что же тогда в совершенной природе выражает каждая вещь? Разве не понятие целого?

— Да, именно понятие целого!

— А куда же делось ее собственное понятие, милый мой Эрвин, — понятие единичной вещи, которая лишь сама по себе есть нечто целое и существует вообще лишь в меру своего своеобразия, то есть то, что мы раньше уже назвали единичной сущностью?

— Это особенное, — возразил он, — есть как раз то, что не входит в понятие целого, а следовательно, и не принадлежит к сущности природы; это то, что ничтожно в предметах, то есть чистая видимость. И это тем вернее, как мне кажется, что ведь и целое, если оно таково, каким ты его изображаешь, должно дойти до полного своего завершения в каждой особенности каждого самого единичного предмета.

— Последнее безусловно верно, мой дорогой друг. Но если бы дело обстояло только так, то все вещи заключали бы в себе только одно понятие — понятие целого, то есть ни одна из них не имела бы собственного единичного понятия; между тем, как мы уже установили, в отношении прекрасного дело обстоит как раз наоборот. Тут каждая вещь становится чем-то лишь постольку, поскольку она выражает исключительно и целиком свое собственное понятие, тем самым полностью включая в себя и понятие божественное. Это собственное понятие должно быть таково, что вещь в нем предстает как единственная во всем мире, так что им все как бы начинается с самого начала. Тебе понятно это различие?

— Да, я начинаю понимать, и сомнения мои как будто рассеиваются.

— Очень приятно, что ты понимаешь хотя бы в общем, к чему я веду. Ведь совершенно очевидно, что вещь, постольку поскольку она есть часть природы и часть всеобщего бытия, всеми своими особенностями в своем реальном существовании не может выражать ничего иного, кроме бытия вообще или понятия целого. Когда бытие в процессе развития достигает такой ступени, на которой из целого

выводится его понятие опять-таки как чистое понятие само по себе, тогда возникают различные виды вещей и каждая из них выражает понятие своего вида, как некоего целого. Это, как я надеюсь, объяснит тебе также и то, что я говорил в прошлый раз относительно подчиненных природных сущностей в связи с прекрасным. Мне кажется, что тогда ты не совсем это понял.

— Да, теперь я вижу, что душа вещи, как ты выразился в той нашей беседе, есть не что иное, как ее понятие. Теперь все становится много яснее.

— Хорошо! А был ли я так уж не прав, называя это душой? Ведь все, что в вещах служит единству познания, должно быть, и есть душа. Впрочем, если хочешь, мы можем во избежание путаницы назвать эту душу — в той мере, в какой она содержит понятие целого, — духом природы. Всякий предмет природы заключает в себе его в полной мере. Имеем ли мы право, как ты полагаешь, приписать духу природы такие моменты, как сознание и свобода?

— Свободу — едва ли, так как в каждом отдельном предмете она определяется духом целого.

— Правильно! Но так же мало, я думаю, мы можем рассчитывать на то, что найдем здесь сознание, во всяком случае то совершенное сознание, в котором возможно полное познание самого себя; здесь же, наоборот, познает себя лишь дух целого.

— И с этим я должен согласиться.

— Но ты, вероятно, знаешь, что лишь свобода и сознание обуславливают существование истинной души в предмете. Только истинная душа может полностью определить собственную сущность предмета, а также то, что в полной мере является его свойством, а не возникает для него только во взаимоотношениях с другими предметами или в соотношении с целым, и только через нее он становится истинной независимой единичной сущностью, каковой является разумное существо. Но именно это единичное и своеобразное, в чем с каждым новым предметом весь мир как бы начинается сначала, есть, как мы уже раньше установили, нечто такое, без чего вообще не может возникнуть прекрасное. Можно, видимо, считать вполне доказанным, что именно и только в единичном и своеобразном, и к тому же при непрременном условии, что предмет полностью выражает свое своеобразное понятие, открыва-

ется божественное понятие, которое мы теперь достаточно четко отличаем от духа природы.

— Да, это было ясно уже в прошлый раз. Но как же тогда получается, что предметом искусства становятся также и подчиненные природные сущности?

— Тут тебе придется, милый Эрвин, потерпеть ради меня и Ансельма. Не забегай вперед и послушай то, что я собираюсь сказать об искусстве.

— Я отступаю. Но прошу еще лишь об одном. Объясни мне, пожалуйста, как это получилось, что в прошлый раз ты признал существование красоты, в основе которой лежит естественная необходимость в виде божественного понятия, и эту красоту противопоставил той, которая исходит из божественного единства.

— Да, на это мне тоже придется ответить. Ты, вероятно, помнишь, что этой необходимости мы противопоставляли тогда произвольную деятельность единичных сущностей, в которых нашли прекрасное, и что своей жизнью и своими произвольными действиями эти сущности выражают законы этой необходимости.

— Конечно, помню.

— Тогда подумай вот о чем: в религии древних греков изначальная необходимость — это вовсе не простой закон эволюции природы. Напротив, эта необходимость представляет собой именно то, что в каждом случае одушевляет и сохраняет особенную, единичную жизнь, привнося в нее в самой ее единичности нечто существенное и истинное. И особенно ясно это становится благодаря тому, что эта необходимость в то же самое время выступает как некая негативная судьба и уничтожает в вещах все, что в них есть единичного и случайного. Она раскрывается, таким образом, преимущественно в том, что каждому предмету свойственно именно как единичной сущности. Не можем ли мы сказать на этом основании, что в известном смысле эта необходимость целиком совпадает со свободой?

— Ну, теперь я полностью удовлетворен. А если и остались некоторые небольшие пробелы, то они, я надеюсь, заполнятся по мере того, как ты станешь развивать свою концепцию искусства.

— И еще в одном отношении я хочу успокоить тебя заранее, — ответил я на это. — Твое утверждение, что прекрасное существует только в реальном бытии предметов, я не намерен опровергать. Да и вообще все наши несогла-

сия, о которых только что шел разговор, возникают только оттого, что, исходя из своего практического опыта восприятия природы через мир явлений, мы отделяем ее от божественной сущности; между тем само по себе понятие целого, которое одновременно является и понятием единичного, должно, безусловно, совпадать с божественным понятием, так как ни в каком другом понятии, кроме божественного, — мы видели это уже много раз — нельзя обнаружить такого полного объединения всеобщего и особенного. Если мир совершенного бытия, где каждая вещь в себе самой объединяет особенное со всеобщим, благодаря чему она представляет собой единичный предмет, ты стал бы называть вечной и существенной природой, то это, собственно говоря, не вызвало бы никаких возражений. Если же ты стремишься постигнуть основу прекрасного, где единичная сущность сама по себе хотя и живет всеобщей и вечной жизнью, однако эта жизнь раскрывается исключительно в специфическом своеобразии единичной сущности, то ты не сможешь обойти изначальную творящую деятельность, которая осуществляется на основе божественного понятия, одинаково простого во всеобщем и особенном. Правда, в нашей природе это понятие повсюду распространено, но лишь как понятие целого; оно исчерпывает себя в каждом предмете, воплотившись в том, что есть в нем особенного, а сам предмет есть не что иное, как реальное бытие этого понятия. Следовательно, это понятие в предмете не может восприниматься как специфическое понятие предмета, живущее и действующее само по себе, — оно есть целое, которое перешло в особенное. Поэтому природу мы всегда и везде воспринимаем как безмолвное, глубокое раздумье о своих творениях, которое полностью растворяется в них и именно поэтому не может ожить в них как продуктивная, созидаящая мысль. А мысль, когда она является самостоятельной и реальной как мысль, превращается в то, что мы называем языком. Ведь язык — это нечто иное, нежели мышление, которое воплотилось в явлении, продолжая в то же время оставаться мышлением. Мышление творца — это мышление созидающее, и то, что им создается, становится самостоятельно мыслящим бытием вещей, которые мы можем, вероятно, в особом, возвышенном и отличном от общепринятого смысле этого слова обозначить как язык творца. Действительно, ведь все эти вещи мира возникают из

мысли бога, но божественное понятие они заключают в себе и выражают как нечто действующее и существующее самостоятельно. Таким образом, природа, безмолвная сама по себе, именно в прекрасном обретает доступный для восприятия язык, когда в глубине ее недр начинает оживать божественное понятие, наполняя каждый момент ее своеобразного внешнего существования специфической, совершенно самостоятельной активностью; духу природы, у которого безмолвное раздумье сочетается с такой же деятельностью, этого не дано. Могу ли я надеяться теперь, что мои разъяснения удовлетворили тебя и что я могу спокойно двигаться дальше?

— Ты можешь быть совершенно уверен в этом. А теперь скорее продолжай! Я вижу, что ты, собственно говоря, уже давно идешь по своему пути.

— Итак, вспомните, дорогие мои друзья, как мы назвали ту деятельность, за которой мы признали творческие возможности, и как эта деятельность соотносится с тем, что ею создается. Это было, как мы признали, живое бытие самого творца, которое исходит из его сущности и эту сущность повторяет в предметах реального мира. Как сущность и бытие связаны между собой в творце или даже, можно сказать, не просто связаны, а полностью сливаются в нем, в таком же тесном, внутреннем единстве они должны выступать также и в его деятельности, в которой, следовательно, нельзя себе представить никакого перехода созидającego в созидаемое как во времени, так и на различных ступенях развития. А если созидающее и созидаемое уже содержатся вместе в самой этой деятельности и целиком в ней заключены, каким же образом созданное может действительно стать неким творением и предметом, который существует сам по себе? Как оно вообще может существовать за пределами этой деятельности? Поскольку, как это мы в прошлый раз установили, при этих обстоятельствах сама деятельность с самого начала уже наполняется созданным бытием и воплощается в нем, постольку и реальный предмет ни в какой мере уже не может быть выведен из этой деятельности, а существует одновременно с ней как самостоятельный мир и совершенное существование. Итак, если все это в целом мы рассматриваем как божественные действия, то мы говорим лишь о творце и о его чистой, ничем не замутненной деятельности; если же мы посмотрим на то же самое с точки зрения реально



созданного, то перед нами возникает целостное, совершенное и именно поэтому божественное бытие. И это бытие не может быть просто земным, являющимся, а должно быть в то же время непременно божественным бытием сущностей, потому что в нем существует все то, что есть и в самом творящем божестве. Правильно ли я все это описал?

— Да, совершенно точно.

— А та способность в нас, которая соответствует творческой силе божества или, может быть, точнее, через которую божественная творящая деятельность претворяется в реальном бытии мира явлений,— это фантазия. Так ли я говорю?

— Да, именно это мы установили в прошлый раз.

— Значит, дорогой мой Эрвин, если само прекрасное или, может быть, лучше сказать, идея прекрасного вступает в реальный мир, то она не может, вероятно, являться в нем лишь как нечто созданное или как предмет, ставший реальностью, так как такого рода предмет должен был бы, несомненно, разделить судьбу всего несовершенного, противоречивого, преходящего, неизбежную в мире явлений. Этому в последнем нашем разговоре мы привели, как мне кажется, вполне достаточно доказательств.

— Да, безусловно!

— Следовательно, сама созидательная сила и созидательная деятельность должны также сделаться реальными, для того чтобы идея прекрасного могла полностью войти в наш мир; если бы она вошла в него не целиком, то перестала бы быть идеей, поскольку идея и в существенном и в особенном всегда остается тождественной.

— Да, это логически вытекает из всего предшествующего или, вернее говоря, является его прямым продолжением.

— Совершенно верно. И поэтому давай теперь посмотрим, как же эта творческая сила, которая есть не что иное, как фантазия, существует в реальном мире. Видимо, первое, что мы сразу же замечаем в ней,— это то, что она входит в сознание отдельных реальных существ, то есть превращается в ту фантазию данного реального человека, которая представляет собой силу единичной и особенной человеческой души.

— Да, это должно быть именно так. Потому что, если бы фантазия не становилась достоянием единичных су-

ществ, она не могла бы найти воплощения в реальности и оставалась бы лишь всеобщей божественной сущностью.

— Именно так, Эрвин! Но не может ли получиться тогда, что фантазия окажется подчиненной законам простых явлений с их бесчисленными изъянами и несовершенствами и будет ничем не лучше прекрасного предмета, когда, как мы пытались показать в прошлый раз, он рассматривается исключительно как нечто созданное.

— Каким же образом? Ведь фантазия остается откровением простой и всеобщей божественной сущности! — воскликнул он.

— Ты прав<sup>2</sup>, — ответил я. — Та душа, в которой живет истинная фантазия, таит в себе некую область, принадлежащую творцу, и в этой области есть освященный храм, где не только поклоняются образу божию, но и сам бог присутствует постоянно, неустанно творя и созидая. Божественное начало, действующее всегда, перевоплощается в самую интимную, внутреннюю и одновременно существенную жизнь этой особенной души, и в том же пламени, которое, пылая на алтаре господя, освещает эту душу до самых ее глубин, поддерживает ее собственное жизненное горение, не давая ему погаснуть. Присутствие божественного начала действует на всех одинаково. Душа, которая обращается к богу, живущему в ее недрах, и поклоняется ему, неизбежно будет втянута в сверкающий водоворот божественного пламени столь неудержимо, что увлечет за собой не только свое собственное действительное бытие, но и весь прочий мир особенного и действительного настолько, насколько сможет его охватить. И затем, с одной стороны, удрученная стыдом и горьким раскаянием оттого, что занималась вещами недостойными, ничтожными и негодными богу, а с другой стороны, со счастливым чувством триумфа оттого, что сама она есть новая жизнь, возникшая из божества, душа возвращается назад к творцу и отдает ему свою жизнь в полную его собственность как прекрасную жертву. Трудно сказать, какого рода должна быть такая душа. Только в этом ее положении мы можем распознать и отличить ее от прочих; внутренние же причины возникновения такой души кроются в божественном выборе и могут быть постигнуты только божественным, а не человеческим разумом. Одно только ясно: бог любит эти души такой всепоглощающей любовью, что хотел бы навсегда удержать их при себе,

вовсе не отпуская в мир. Напротив, другие души божественная творящая сила посылает в действительный мир, так что пламя, горящее в них, распространяет свой свет во все стороны и все, что им освещается, наполняется живым сотворенным бытием. Но в этой сфере, как когда-то на острове Делос, священном острове Аполлона, нет ни рождения ни смерти; те существа, которые создает там творящая фантазия, не знают становления и увядания, они вневременны и вечны. Потому что не просто образами, созданными божеством, обитающим в глубинах души, населена священная роща — это живые божественные предметы в саду поэзии. Это они создают в такой душе мир истинно совершенного существования и при этом сами не являются просто слепком с этого мира, а, наоборот, только в этой святине их существование становится действительностью. Ты не должен забывать, что божественное начало, которое живет и действует в этой святине, представляет в то же время всеобщую божественную сущность. Именно здесь, в этом священном месте, рождается душа вообще, чтобы затем внедриться в свой собственный мир бытия. Это место — как зрительный нерв для ока души или ее корень. Именно так оно было названо в том видении, о котором я вам рассказывал в прошлый раз, соприкосновение с ним открыло мне глаза, и я прозрел.

— До сих пор, как мне кажется, — перебил меня тут Эрвин, — я следовал за твоей мыслью неотступно и верно тебя понимал. Но теперь, чтобы не сбиться с пути, мне придется попросить тебя кое-что разъяснить поподробнее, даже если это вызовет неудовольствие Ансельма.

— Говори, — заметил я, — и не смущайся. Это право для тебя я ведь заранее выговорил у Ансельма.

— В двух вопросах у меня возникают сомнения, — заговорил он в ответ. — Во-первых, ты, как мне кажется, предполагаешь именно в этом священном месте души найти источник и вместилище искусства, и тогда мне непонятно, каким образом одновременно с этим ты вновь встречаешь здесь тот мир, который открылся тебе в твоём недавнем видении. Мне этот мир представлялся совсем иным, несравненно более возвышенным, чем мир искусства, в который мы не можем проникнуть иначе, чем пройдя все заблуждения действительного бытия. Хочешь ли ты, чтоб я сразу же задал и второй мой вопрос, или ответишь сначала на первый?

— Сначала на этот, — ответил я, — чтобы нам не сбиться. Но я не смогу пока предложить никакого решения и должен просить тебя повременить. Ты достаточно хорошо меня знаешь, и вряд ли надо повторять, что это не пустые слова и я не собираюсь отделаться от тебя обещаниями.

— Ну, конечно, я это знаю и готов потерпеть. А второй вопрос такой: почему каждая душа должна непременно пойти по одному из двух путей, указанных тобой? Разве нельзя себе представить душу, которая будет колебаться где-то между этими двумя путями или пойдет обоими одновременно?

— Ты говоришь сейчас о тех двух путях, один из которых поведет душу и все, что к ней причастно, в лоно творца, а другой возвратит ее из этого изначального источника в мир существования действительных вещей. В первую очередь я хотел бы обратить твое внимание на то, что здесь мы можем только очень приблизительно намечать пути и направления. Творящая деятельность не совершается по этапам в определенной временной последовательности, переходя от одного к другому; то, что ею создается, возникает вместе с ней и существует в ней с самого начала. Таким образом она либо целиком погружается в единство божественной сущности, либо полностью переходит в свое создание, которое, как ты уже видел, не возникает из нее постепенно, так как само оно вневременно и вечно. И если бы какая-то душа должна была одновременно пойти обоими путями, то, видимо, все равно осталось бы одно из двух: либо между этими двумя сторонами возникла бы некая взаимозависимость и они оказались бы соотнесенными друг с другом через посредника, отличного от них самих; тогда, как по мановению волшебной палочки, исчезло бы это священное место в душе и на первый план вновь выступила бы самая примитивная ее основа, где пышным цветом расцвели бы различные связи и отношения; либо связь между этими сторонами была бы более возвышенной и существенной и в ней весьма своеобразно мог бы преломиться мир обычных отношений, но и наша священная область получила бы тогда совсем иной вид. Однако, если мы станем углубляться в это, Эрвин, то вовсе потеряем всякую связь с предметом нашей беседы.

— Да, конечно, — ответил он, — а этого я не хотел бы ни в коем случае.

— Итак, ты видишь теперь, я надеюсь, что с этой точки зрения душа может идти только тем или другим путем. Бывают и такие души — ты говорил о них, — которые существуют как бы между этими двумя состояниями. Но о них, я думаю, можно сказать, что они и в своей особенной священной области не чувствуют себя как дома, как будто туман, в котором расплываются и становятся неузнаваемыми четкие контуры, скрывает ее от них, как очертания знакомых берегов он скрывал от Одиссея, стремившегося вернуться на родину. Яркий свет, исходящий из центра, ослепляет их так, что они не могут ясно различить прекрасных образов, которые вновь сливаются в темную массу, затуманивая чистый свет, и душа, окруженная смутным мерцанием, погружается в состояние дремоты, которая дает ей умиротворение и покой, наполняя ее радостью. Но этой радости мы разделить не можем, если бдение кажется нам прекраснее и совершеннее сна. Только творцу дано охватить с полной ясностью и то и другое и самого себя распознать в реальных предметах, их же — в самих себе. Что касается до избранных душ, то самые одаренные и понимающие из них — а только таким дано создавать совершенное — должны целиком посвятить себя одному. И пусть сомнительное утешение, что они якобы знают все и успевают повсюду, останется тем, кто несет в себе лишь зародыш чего-то высокого и, не дождавшись, пока этот зародыш разовьется, предается бессильному и упоительному наслаждению своими способностями. Только сильные и способные творят прекрасное; на священном поле, озаренном с самого начала животворными лучами внутреннего света, возрастает посев совершенных, прекрасных вещей во всем многообразии их бытия, на всех ступенях и уровнях. Лишь в этих вечных своих творениях такая душа познает собственное совершенство и вечность; созерцая их в самый момент их возникновения, она в то же время осознает в них и самое себя. Таким образом, ее фантазия содержится в особого рода материи и неотделима от нее, так что, возникая из своего собственного зародыша, она сразу же ощущает свое полное и совершенное развитие в реальных живых сущностях. Так она, пораженная своими творениями, оказывается в плену у собственной материи, раньше чем способна постигнуть свою дея-

тельность и свою собственную сущность целиком. Душа не существует вне своих творений, и творения ее есть ее собственное бытие. Можешь ли ты понять состояние подобной души?

— Да, кажется, я постигаю то, что ты только что описал, — ответил Эрвин, — но мне пока еще неясно, каким образом эта область фантазии может быть связана с нашим злосчастливым внешним, простым миром.

— Подумай о том, — ответил я, — что такое вообще фантазия, если прекрасные вещи она создает посредством описания. Может быть, это и есть само прекрасное? Ведь прекрасное реально как деятельность. Или это творящая сила божественной сущности, которая вступила в мир действительного и особенного? Но эта божественная сила неистребима и неизменна, и, даже существуя в преходящем мире, она не подчиняется царящим в нем законам непрерывного возникновения, разрушения и бесконечной раздробленности. И хотя человек, появившись на свет как единичная сущность, оказывается в мире преходящего времени, в бесконечной путанице живых связей, однако в самой глубине его своеобразия существует нечто, что не родится и не умирает. В нем действует божественный закон, который не меняется, не зависит от каждого отдельного мгновения его существования, от каждого положения, в которое его ставит жизнь. Но именно потому, что этот закон неизменен, он присутствует в любом предмете, в любой области познания. В чувственном влечении, в разуме, который связывает и разделяет, в рассудке, независимом благодаря воле, единство внутренней сущности остается неизменным, оно лишь превращается в ту или иную определенную ступень познания. Поэтому трудно или вовсе невозможно установить границу между этой священной областью и простым бытием. Ведь все эти разные моменты, которые как будто даже ограничивают друг друга, включает в себя эта священная область, и поскольку неизменная и неделимая сущность постоянно присутствует в ней, то можно даже сказать, что каждый наполняет ее целиком. Именно здесь заключена причина того, что живая и деятельная фантазия должна целиком раствориться либо в творце, либо в прекрасных предметах, поскольку она, будучи направлена на них, не может проявиться в действительности иначе, как воплотившись в каком-то определенном, особенном образе, который вби-

рает в себя, однако, всю ее сущность. Но в эту действительность проникает также или, вернее, всю ее пронизывает внутренний свет, так что ничто не остается в стороне, ничто не существует лишь как масса, не охваченная духом этой священной жизни.

— Светом великой надежды, — заговорил Эрвин, — озаряют меня твои слова — надежды разгадать все те загадки, которые возникли в прошлый раз из-за противоречий простого бытия. Но мой вопрос, как мне кажется, еще не получил ответа. На свете существует много людей — можно даже сказать, что их большинство, — которые вовсе не проникнуты этим духом фантазии, а живут, попросту наслаждаясь всеми благами преходящей жизни. Да и не только они, но и те, к кому я обращаю сейчас свои слова, тоже постоянно имеют дело с реальными предметами и были бы невысказаны без этого как единичные сущности. Из этого я должен сделать вывод, что фантазия непременно должна быть ограничена миром простых явлений.

— Нет, дорогой мой Эрвин, — заговорил я, — нет, ограничить ее ничто не может, если мы познаем ее существенной и вечной. Наоборот, даже в простой жизни, в той части нашей личности, которая как будто бы служит только для удовлетворения потребностей, она всегда остается в собственном смысле существенной. Но лучше всего ты сможешь меня понять, если будешь всегда помнить то, что я говорил о священной области в нашей душе, где, как ты уже видел, заключено и все остальное; только так можно представить все в истинном свете и избежать той путаницы, в которую мы попали в прошлый раз, когда с точки зрения простых явлений все казалось таким тяжело-весным и противоречивым.

— Ну и ну, — заметил он улыбаясь, — вот, оказывается, до чего уже дошло! Значит, теперь обыденный мир мы будем оценивать критериями искусства, а не наоборот, искусство рассматривать с точки зрения законов обыденного мира? Что скажут здравомыслящие люди! Впрочем, пусть говорят, что хотят! Опыт показал нам, что это должно быть именно так и не иначе.

— Прекрасно, — ответил я. — Тогда не будем терять времени. Итак, свет, исходящий из самых глубин души, распространяется концентрическими кругами к ее поверхности, так что все на ней оказывается взаимосвязанным.

Одновременно из центра вырываются лучи особенного и единичного, каждый из которых наполняет определенную точку поверхности всеобщей и совершенной сущностью центрального ядра. Однако сама поверхность необходимо имеет две стороны: внутреннюю, обращенную к свету творца, и внешнюю, которая сама по себе, как простой результат, как нечто лишь производное, лишенное собственной творящей силы, света не отражает. На этой темной стороне все вещи выглядят сначала конечными и ограниченными, вступают между собой в разнообразные соприкосновения, целиком единичные и особенные, как отдельные камешки в мозаике. Однако и в них есть то всеобщее единство породившей их внутренней сущности, которое, впрочем, именно потому, что они в полной мере стали особенными, выступает как общий внешний связующий момент их особенных существований. Так это единство становится тем светом, который раскрывает нашим чувствам взаимосвязанность телесного мира, поскольку само оно проникает повсюду и присутствует всегда. Теперь, мой дорогой Эрвин, ты сможешь понять, что имелось в виду, когда мы говорили в прошлый раз о том, что всеобщее и божественное, когда они относятся к вещам конечным и многообразным и вступают с ними в различные взаимосвязи, сами становятся особенным. Таким образом, тот свет, который по происхождению является единством внутренней сущности, благодаря особенному в вещах отделяется от них и охватывает их только извне как некая стихия, в которой они парят. Это взаимодействие тела и света устанавливают наши глаза, через них внутренняя душа переходит во внешнюю поверхность. Но в глазах, так же как и во всех прочих органах чувств, душа целиком и полностью переходит в многообразную телесную материю и как бы грубеет в ней. Подобно животным, которые, как рассказывают мифы Древнего Египта, созданы из земли и до сих пор наполовину остаются землею, и душа наша всегда несет на себе тяжесть земли и не может познать ничего, кроме материй, с которой она срослась, в тех ее элементах, которые в каждый момент выступают на свет. Но и в этом своем разладе она никогда не забывает о своем прямом происхождении и прилагает все усилия, чтобы вернуться назад, в сферу совершенного чистого света. Поэтому она обращается внутрь себя, где от внутренней, светлой ее поверхности открывается путь



в глубину. И вот она протягивает тысячи нитей от бесконечно многообразных единичных предметов и их отдельных элементов внутрь себя, соединяет эти нити на разных расстояниях, чтобы облегчить себе путь, и спешит, усердно сплетая их, дальше, навстречу связям все более и более высоким, работая быстро, стараясь все охватить, чтобы соединить всю материю вместе и вовлечь ее в сферу собственного света. Но душа, как Данаида, взяла на себя труд бесконечный и невыполнимый. Поскольку она исходит из материи, с которой срослась нераздельно, никакие самые отчаянные усилия не помогут ей очистить свои нити от тех особых оттенков, в которые их неизбежно окрашивает близость этой материи. Напротив, все больше и больше они окрашиваются в эти цвета, а простой существенный свет, оставаясь в бесконечном отдалении, все больше и больше воспринимается лишь как нечто непохожее на эти тона и цвета. Если же случится наконец, что она приблизится к этому свету, то его простая чистота не сможет принять в себя этих тонов, этих разнообразных нитей, она уничтожит их целиком. И душе придется выдержать тяжелую борьбу, чтобы отказаться от них и от самой материи, с которой она все еще неразрывно связана. Такая борьба, мой милый Эрвин, — это удел души, которая коренится в самой поверхности вещей. Хорошо ли ты все это понял?

— Как будто бы да, — ответил юноша. — Мне кажется, что во время нашего первого разговора мы сами испытали это тяжелое состояние души. Тем больше я стремлюсь теперь к тому, что предстоит ей испытать, чем предстоит ей насладиться в священной сфере искусства.

— Там, — ответил я, — душа, озаренная внутренним светом, поднимается все выше и выше, творя с неисчерпаемой силой и создавая на каждой ступени своего восхождения новую, своеобразную вселенную. Даже там, где она сияет как чистый свет, она не пренебрегает ни материей, ни красками; напротив, именно в них и особенно в них она претворяет все великолепие своей сущности в нечто действительное и реальное. Там, где она соединяет различные нити, простейшее полностью сливается с материей целого, неотделимого от него; и, наконец, она одухотворяет каждую отдельную частицу материи, наполняя ее внутренней жизнью, так что даже на внешней поверхности, как будто бы темной, все становится ярко освещенным и прекрасным. Объяснением этих различных устрем-

лений души пусть служит для тебя пока только то уже известное ее свойство, что она должна находиться в одном из двух состояний, о которых мы говорили. Если же она обратится от поверхности в светлую глубину, то будет иметь дело всегда с одной и той же материей, которая определяется и ограничивается бесчисленными мелкими моментами, лежащими вне ее, и благодаря этому всегда остается несовершенной. Стремление души связать эту материю со всеобщим никогда не сможет быть осуществлено из-за бесконечности множественного, рассеянного и несоединимого. Лучи света, которые распространяются из центра, одновременно охватывают все особенности, и если душа, устремляясь из этого светлого центра, погружается в одну из них, то она вносит в нее весь свой мир и доводит ее до совершенства. Отсюда ты можешь заключить, что эта священная сфера никак и нигде не может быть ограничена миром простого бытия, так как она существует повсюду. Правда, есть и такие души, которые настолько срослись со своим земным наследием, что лишь с неудовольствием и неохотой обращаются к собственному внутреннему свету, и эти души мы называем безобразными. Но и этим душам также приходится признать священную область в глубине своей, пусть даже это признание заключается только в ненависти к ней. Точно так же мы наблюдаем повсюду, как люди бессовестные и грубые хулят искусство и злобно преследуют его, хотя и не всегда осмеливаются делать это вслух. Во всяком случае, равнодушными они не могут оставаться, это противоречило бы вечным законам. Поэтому все те, кто ненавистен Зевсу, приходят в трепет, слышав зов Пиэрид, как ты можешь прочесть у Пиндара<sup>3</sup>. Он же рассказывает о том, какой ужас охватывает при этих звуках рожденное землей чудовище Тифона, придавленного горой Этной. И то, что эти существа, невзирая на их сопротивление, все же связаны с этой священной сферой, а их страх перед ней заставляет их существовать в разладе с самими собой, — все это делает их положение еще более мучительным. Чем больше они ощущают, что в них самих живет нечто принадлежащее вечности и совершенству, тем больше их охватывает беспокойство, они хотят избавиться от этого, так как безобразное в их натуре стыдится собственной души и в то же самое время выполняется черной зависти к ней. Но все эти противоречия возможны только потому, что вечным и изначальным

законом человеческий род неразрывно связан с бытием, которое одновременно включает в себя обе сферы — священную и обыденную.

Таким образом, искусство, которое представляет собой особый способ существования души в священной сфере, как уже было подробно описано выше, не было бы искусством, если бы простое бытие не содержало в себе всех тех ступеней и оттенков особенного, которые постоянно удерживают фантазию в области реального и многообразного. Но именно отсюда в фантазию вливаются плодотворные силы, и она становится матерью искусства. Подобно тому как без взаимодействия сил притяжения и отталкивания не существует магнетизма, и искусство никогда не смогло бы существовать в действительности, если бы поток фантазии не сдерживали постоянные соприкосновения с особенным в реальном мире. Итак, целый сонм человеческих душ населяет все сферы бытия, а так как обиталищем многообразного и множественного является поверхность, сама по себе темная, то множество душ, существующих на ней, полностью заняты отдельными сторонами бытия, хотя и они подчиняются законам божественной сферы в той мере, в какой силы, царящие там, возвышают их и раскрывают им прекрасное. Между тем в светлом центре обитают немногие души, которые, однако, представляют там большинство, потому что фантазия, лишенная особенного, не могла бы претвориться в действительность. В этих душах, хотя они и остаются особенными и действительными, живет само божество. Поэтому их называют вдохновенными, и все они способны предсказывать и толковать божественную волю. И, смотря по тому, куда эти души обращены — к божественному центру или к миру особенного, — это есть души либо священнослужителей, либо художников-творцов. Священнослужители, деятельность которых направлена на то, чтобы подчинить единичное вечному, неизбежно должны существовать в человеческой общности. Художники в противоположность этому, поскольку в них самих вечное является как единичное, уже потому независимы, что каждый сам по себе и на своем особом месте стремится вобрать в себя и отразить всю вселенную. И толпа должна почитать и славить тех и других как божественных посланцев, как благословенных существ, которые хранят и берегут святыню всего человеческого рода, делают ее доступной всем, ибо, как мы

уже раньше замечали, только через них она открывается для внешнего мира. Ну, теперь, мой милый Эрвин, рассялись, я думаю, твои сомнения относительно положения святыни в обычном мире?

— О да, — ответил он, — к величайшему моему удовольствию! И на этой основе, как мне кажется, ты сможешь яснее, чем когда-либо раньше, дать нам истолкование понятия духа художника, а также разъяснение по поводу того — этот вопрос вызывает обычно особенно много сомнений и споров, — как и насколько, да и можно ли вообще научиться искусству.

— Стоит ли терять так много времени на разговоры о том, что в сущности своей уже полностью изучено, а в явлениях никогда не будет доступно большинству? Что такое вдохновение художника<sup>4</sup>, об этом я уже говорил; толпе оно неизбежно должно представляться как некий особый дар неизвестного происхождения и в то же время как своеобразие природы художника, душа которого не имеет никакого иного назначения, кроме этого. Поэтому, когда в художнике не видят никаких других талантов, кроме воображения или каких-либо еще так называемых низших душевных сил, находящих применение в отношении единичных явлений материальной жизни, нам это кажется почти кощунством. Художник не может возникнуть только на основе развития природных способностей, которые мы уже раньше достаточно четко отделили от того, что представляет собой сущность души. Основанием для искусства едва ли можно считать и произвол, который необходим лишь для отбора единичного. Ощущая в своей душе зарю божественного дня, дух художника начинает освобождаться от теней, мешавших увидеть его приход. Однако тот, кто полагает, что искусству не надо учиться, что одного только сознания божественного дара достаточно для того, чтобы почувствовать себя как дома в священной сфере, тот, я думаю, может ошибаться даже в самом этом сознании своей одаренности. Так называемые сильные природы вообще не стремятся к тому, чтобы войти в священную сферу так, как повелевает вечный закон; они хотят захватить и подчинить ее силой, что невыполнимо и кощунственно одновременно. Напротив, истинный творческий дух, для которого все превращается в непосредственную реальность, непременно должен познать все то, что создает его фантазия, и в самой действительности, то есть учиться

в самом высоком и совершенном смысле слова. Надеюсь, ты не понял меня так, будто все то, что художник хочет изобразить, он должен почерпнуть из реальной жизни. Реальная жизнь как раз не может предложить искусству ничего достойного его усилий, но фантазия должна иметь известный опыт, для того чтобы обратиться к действительности. Без такого опыта не может обойтись ни один художник.

— Значит, — заметил юноша, — верно и то и другое: учиться художнику и нужно и не нужно?

— Да, иначе и не может быть, — продолжал я, — раз фантазия должна объединить в себе все противоречия между идеей и обыденной жизнью самым совершенным образом. Творческое начало в художнике — это идея, или само божественное существование, а отнюдь не его личность, потому что она неразрывно связана с единичным и особенным. Только божественное в состоянии творить; божественное в соединении с идеей как внутренний свет озаряет особенное. Воплощаясь в личности художника, божественное заявляет о себе сначала как мощное влечение, которое захватывает и определяет все его существо, не давая ни минуты покоя в делах и радостях обыденного существования, подобно зову тяжелой и неотвратимой судьбы, требуя от него чего-то, чего и сам он еще не в силах понять. Со стороны он выглядит беспокойным и сбитым с толку; когда делает свои первые шаги, он раздражает окружающих своими нелепыми или неуместными поступками. Но чем яснее он осознает, откуда происходит возбуждение, которое его не оставляет, чем более в руке, его направляющей, он узнает руку творца, тем охотнее он подчиняется ей и уже с радостью принимает ту сладостную боль, которую приносит ему соприкосновение с прекрасным. Потому что нелегко вынести этот натиск высшей силы, охватывающей душу; мощными толчками она потрясает все его существо, подобно тому как приближение Аполлона, произносящего пророчества, сотрясало храм и священную пальму. И это беспокойство художника не уляжется до тех пор, пока божественная сила не распространится полностью среди многообразных предметов мира и не наполнит их собой. И тогда из борьбы родится блаженное и вечное равновесие, и в прекрасном, которое явится ему одновременно как собственное его создание и как сила, управляющая им, художник впервые познает

себя как художника и смысл того, что живет в нем. А поскольку действительный мир совершенно необходим ему, чтобы справиться с самим собой, то разве это не значит, что он должен целиком вобрать в себя этот мир, углубиться в него, изучить его более основательно и подробно, чем кто-либо другой?

— Да, это, конечно, так, — заметил Эрвин. — Задача только в том, чтобы найти в жизни такую точку зрения, где вдохновение и изучение предмета не были бы отделены друг от друга такой пропастью, как у меня. Однако, говоря об этом, мы, видимо, приближаемся к знаменитому спору об идеализации и о подражании природе?

— В этом случае, — ответил я, — мы можем сказать об искусстве то же, что раньше говорили о художнике. Если подражанием природе называть скрупулезное изображение простейших ее проявлений, а идеализация будет состоять в том, чтобы сочную реальную жизнь свести к пустым общим местам или к бесцветным образам примитивного воображения, тогда одно так же плохо и вредно, как и другое<sup>5</sup> Образец, по которому творит искусство, должен совпадать со своим изображением, и наоборот. Ведь сущность искусства, как мы установили, мой дорогой, в том и состоит, что прекрасное не превращается в некий предмет, а всегда продолжает оставаться творящей деятельностью.

— Да, так мы говорили, — ответил он. — И, если я правильно тебя понимаю, творческая сила, ставшая реально действующей, — это и есть искусство?

— То, что ты сейчас сказал, мне понятно, — вмешался тут Ансельм, — но это не то же самое, о чем сейчас напомнил нам Адельберт.

— То есть как? — спросил я, улыбаясь.

— Я знаю, почему ты смеешься, — заметил Ансельм. — Потому что я сам делаю то, против чего решительно возражал. Но как раз сейчас ты дошел в своем рассуждении до такого момента, который мне всегда был непонятен. Все остальное, что ты так интересно излагал до сих пор, доставило мне истинное удовольствие. Но как предмет или произведение искусства как таковое должны одновременно быть и деятельностью — это до меня, признаться, не доходит!

— Но как же ты можешь тогда соглашаться с остальным? — спросил я.

— Все остальное, — ответил он, — было мне совершенно ясно и к тому же совпадало в основном с моими собственными взглядами. В особенности твоя мысль, что прекрасные предметы рождаются из глубочайшего и высшего познания (мне совершенно все равно, станешь ли ты предметы этого познания называть образцами по отношению к действительности или нет) и воплощают в себе совершенство этого познания. Но поскольку они даны нам как явления и мы воспринимаем их как прекрасные предметы, то, естественно, они могут быть только предметами, а никак не творящей деятельностью.

— Мне очень приятно, Ансельм, что ты высказался прямо и начистоту о том, как ты меня понимаешь. Впрочем, ты так повернул все мои утверждения, что они как бы совпали с твоими собственными мыслями. Дело в том, что, если бы я всегда рассматривал предметы лишь как результат какой-то деятельности, то вполне мог бы удовлетвориться твоими образцами и изображениями. Однако подумай сам, какая судьба ожидала бы прекрасное, если бы оно как простой предмет было подвержено всем противоречиям обыденного мира.

— Да, об этом я помню, но потому-то у меня и возникают все эти сомнения и недоумения. Ведь когда я себе представляю какое бы то ни было произведение искусства, это всегда нечто сделанное и — что гораздо важнее — нечто совершенное, а следовательно, деятельность в нем полностью исчерпала себя.

— Хорошо, — заметил я на это, — но разве в каком-нибудь из предметов природы деятельность природы может исчерпать себя настолько, чтобы полностью в нем завершиться? А может быть, она лишь проходит через этот предмет, для того чтобы оставить его позади и творить все новое и новое?

— С последним мне придется согласиться.

— А как же дело обстоит с произведениями направленного, или механического, искусства? Можно ли утверждать, что деятельность опять-таки целиком завершается в созданном предмете? И не будет ли вернее предположить, что сам этот предмет становится лишь средством, необходимой ступенью, для того чтобы деятельность могла осуществляться дальше, устремляясь навстречу своей конечной цели?

— Я согласен с последним.

— Но каким же образом вообще, — продолжал я, — в действительном обыденном мире мы можем отличить деятельность или силу, если говорить о природе, от того, что ею создается? Разве не этим постоянным взаимодействием того и другого, в котором они взаимно обуславливаются и исключают друг друга?

— Да, именно этим.

— Значит, если перед нами такой предмет, — закончил я, — в котором, как ты утверждаешь, деятельность завершилась полностью и, таким образом, вовсе не существует этого взаимодействия, то мы вообще не сможем отделить деятельность от ее создания. Но ведь это должно означать, что творение имеет точно тот же смысл и точно тот же охват, что и деятельность. Не так ли?

— Да, в самом деле, — заметил он, — как будто бы так.

— Тебе придется согласиться с этим, — ответил я, — хотя и не хочется. Эта ошибка очень часто встречается. Она происходит, видимо, из-за того, что внешнюю обработку камня или красок, например, ты смешиваешь с созданием произведения с помощью фантазии.

— А разве такая внешняя обработка относится целиком к механической деятельности? — спросил он.

— Отнюдь нет, — возразил я, — но, поскольку она проникает вплоть до самой темной поверхности, о которой мы уже много говорили, то те, кто привык видеть лишь эту поверхность, не задумываясь, оценивают ее критериями и понятиями справедливыми для этой поверхности. Эти же критерии они распространяют и на деятельность фантазии, которая в известной мере участвует и в такого рода работе.

На это Ансельм хранил молчание, как будто бы даже обиженное. Тогда я, чтобы снова поскорее вернуть ему утраченное равновесие, заговорил сам, стараясь быть особенно приветливым:

— У истинного художника, дорогой мой Ансельм, тот внутренний свет, о котором мы говорили, пронизывает все, доходит до кончиков пальцев и образует на них, как сказал поэт в своей «Вечерней песни»<sup>6</sup>, плоды, из которых каплет сок, — изобразив здесь тот накал внутренней творческой силы, о котором он мечтал. И в самом деле, только такая сила способна создать произведение, которое настолько пронизано творящей деятельностью, что само становится особенной и непосредственной формой ее бытия.



Такое произведение искусства отличается от любого создания природы или механического мастерства именно тем, что всякий, кто смотрит на него, не видит в нем следов каких-то целенаправленных действий, а постоянно и непосредственно ощущает присутствие самой идеи, что является актом самого высокого и совершенного познания. Если ты спросишь меня, в чем же заключается это свойство произведения, каковы его признаки и где их следует искать, то мне придется ответить, что такого рода признаков не существует нигде, кроме самого произведения. Оно само является единственным и самым общим признаком своей целостной художественной значимости. Тот, кто способен увидеть его глазами фантазии — а только так и можно распознать истинное произведение искусства, — тот сразу же окажется в мире оживших идей, и ему едва ли придет в голову сравнивать это произведение с каким-то образцом, в подражание которому оно могло быть создано. Произведение представляет для него саму идею и помимо этого не имеет никакого другого значения.

— Если бы это было действительно так, — заговорил Ансельм, — то никакая оценка произведений искусства была бы невозможна, поскольку невозможно было бы сравнение между идеей, которую художник должен был или хотел в своем создании воплотить, и самим этим созданием!

— Да что это за оценки, о которых ты так беспокоишься! — воскликнул я тут. — Что в них содержится, кроме бессмысленного и нелепого перечисления того, что нам нравится, а что нет в зависимости от настроения момента, что соответствует, а что не соответствует нашим желаниям! И это вместо того, чтобы с благоговейным вниманием взглядеться и вдуматься в произведение, черпать из него, учиться. Ведь что касается идеи, то каждое истинное произведение искусства содержит новые ее подтверждения. Что же касается сравнения между идеей и самим произведением, то трудно себе представить такую возможность, поскольку произведение есть форма бытия самой идеи. Тем не менее я не отрицаю, что намерение художника может быть понято и сопоставлено с конечным результатом; но в связи с этим надо всегда помнить, что каждое действие художника есть в то же время событие реальной жизни и, как таковое, оно в полной мере подвержено закону успеха и неудачи. Это событие реальной жизни

основано на случае и очень часто и с известным основанием является предметом обыденных разговоров об искусстве, но никогда — научного исследования. Да и самые простые повседневные беседы об искусстве стали бы куда более содержательными и полезными, если бы темой для них служило само искусство, а не досужие пересуды о художниках.

— Да, — заметил здесь Ансельм, — видимо, нам с тобой нелегко будет договориться. Во всяком случае, я пока еще не понимаю, каким образом ты предполагаешь обеспечить для критики какое-то право на существование. Впрочем, не хочу больше отвлекать тебя от дальнейшего изложения, а то мы совсем было ушли в сторону.

— Если таково твое желание, — произнес я в ответ, — то я готов сейчас же продолжать. А ты, — повернулся я к Эрвину, — видимо, вполне согласен с тем, что произведение искусства — это фантазия, претворенная в действительность?

— Да, конечно, — заговорил юноша, — и как раз сейчас, пока вы спорили с Ансельмом, я размышлял об этом и, слушая вас, до конца понял, в каком смысле ты утверждал, что прекрасное в произведении искусства есть не изображение идеи, а действительная идея сама по себе. При этом, мне кажется, мы имеем в виду направление, так сказать, изнутри наружу, так как рассматриваем ту сторону идеи, которая связана с действительностью. Прав ли я?

— Нет, всю идею целиком, мой дорогой, — возразил я, — да иначе и быть не может. Ведь идея, как ты знаешь, неделима и всегда одна и та же. Но ты тем не менее прав в том смысле, что в произведении искусства она познается тогда, когда уже открылась в особенном, полностью перешла в действительность. То, что мы различаем идею как внутреннее зерно высшего познания и идею, которая, став произведением искусства, превратилась в действительный предмет фантазии, является свойством нашего мышления. В качестве предмета нашего мышления идея неизбежно делается противоречивой и распадается на варианты.

— Я тоже так думал, — ответил он, — и хотел найти признаки этих различий.

— Видимо, для идеи, — продолжал я, — в том значении, в каком она выступает в произведении искусства, нам придется найти специальное обозначение.

Он согласился с этим.

— Такие названия, как образ, знак и т. п., мы уже раньше отбросили. Из того, что приходило мне в голову, самым подходящим для того смысла, который мы хотим сюда вложить, мне представляется слово «символ» в его общепринятом употреблении<sup>7</sup>.

Он снова выразил согласие.

— Итак, символ, — заговорил я опять, — это в нашем понимании такой предмет фантазии, который сам по себе есть бытие идеи как таковой. Но в чем отличие идеи от любого подчиненного познания?

— В единстве всеобщего и особенного.

— Правильно. А теперь мы попытаемся установить различие между идеей и символом. Не потому, что это действительно разные принципы, а потому, что для нашего вида познания необходимо различать специфические формы существования одной и той же сущности. Может быть, это различие имеет смысл представить себе следующим образом: если единство всеобщего и особенного мы мыслим во всеобщем, то это идея; если же мы видим его преимущественно в особенном, то это символ.

— Безусловно, — ответил он, — это самое ясное определение различия.

— Из этого, естественно, вытекает, мой дорогой Эрвин, что в этом смысле символично всякое искусство, но только в этом смысле. Символом не является, например, какой-либо произвольный знак или даже подражание какому-то образцу, от которого это подражание само по себе отличается; это лишь истинное откровение идеи. Потому что глубочайшее познание настолько сливается в ней с как будто бы случайными моментами внешнего явления, что отделить обе эти стороны друг от друга совершенно невозможно. А если бы кто-то спросил нас, является ли идея определяющей при выборе отдельного предмета, ссылаясь при этом на то, что художники так часто выбирают, а потом меняют свои предметы, что бы мы ответили ему?

— То же самое, я полагаю, — ответил юноша, — или что-то подобное тому, что мы отвечали на вопрос, можно ли научиться искусству.

— Мне тоже кажется, — сказал я. — Мы должны были бы ему напомнить о том, как мы обрисовали священную область фантазии. Дело в том, что, как только начинается активная деятельность души в ее совершенном свете, этот

свет тотчас заполняется образами и материей, и именно в этом смысле ты можешь представить себе любую точку пути от центра к поверхности и перед тобой окажется либо полный символ, либо особенный предмет, но и то и другое одновременно является вечной и всеобщей идеей самого света. Значит, художник действительно создает реальный предмет из его сущности. Но разве эта сущность не есть в то же время его действительное бытие, данное ему, и разве это бытие, если посмотреть на него со стороны, во всех его соотношениях и связях с другими предметами на темной внешней поверхности не покажется нам случайным? Стоит нам представить себе возникновение этой активности, этой творческой деятельности, как оказывается, что бытие уже дано, так как только в этом бытии и через него эта деятельность способна создать прекрасное. Следовательно, тот, кто исходит только из самого творчества, лишь тогда признает в предмете предмет искусства, когда он возник как произвольная фантазия художника. И наоборот, тот, кто смотрит со стороны, найдет предмет уже данным и будет воспринимать его как случайный, так как предмет этот существует среди бесчисленного множества других предметов как один из них. В обоих случаях искусство и символ полностью отделяются друг от друга, и речь идет о совершенно разных вещах. Если бы художник выбирал свой предмет чисто произвольно, то он служил бы только образом для надуманной мысли. Если бы этот предмет был навязан ему слепой волей случая, то это был бы единичный факт без существенного смысла и содержания. Между тем правдивость искусства в том и заключается, что высшая идея неизменно является художнику в действительных образах — только так и никак иначе; следовательно, предмет искусства не может быть выбран, не может возникнуть, а всегда каким-то непостижимым образом присутствует в душе художника и одновременно вне его. Поэтому-то в подлинном искусстве многие предметы повторяются в разные времена и становятся традицией; в преданиях народов они имеют собственное живое бытие, и художник приходит в мир, где они давно уже живут. Таким образом, мы даже не можем сказать, что для художника мир фантазии очень похож на действительный мир, потому что на самом деле царство фантазии — это сама действительность, только в самой существенной, истинной, высшей форме бытия. Пожалуй, яснее

всего ты можешь это наблюдать в истинно поэтических литературных сказках, которые очень часто демонстрируют это единство в обыденной жизни. Самое обыденное, повседневное полностью сливается в них с фантастическим и чудесным, поэт сплавляет все в одно целое, так, как будто это один и тот же мир.

— Если таковы свойства символа, — заметил на это Эрвин, — то здесь возникает, без сомнения, много противоречий, совершенно неразрешимых. Мы сразу же на них натолкнемся, если попытаемся определить разницу между тем, что художник находит в виде фактов в самом обычном смысле этого слова, и тем, что возникает в его фантазии.

— А все потому, — подхватил я, — что такая попытка совершенно неоправданна и, уж во всяком случае, ничего не дает для понимания произведения искусства. Потому что внешний предмет, полностью слившийся со светом внутренней сущности, растворяется в подлинном символе, так что мы не должны искать его ни в какой-либо отдельной части символа, ни даже в самой глубине его: он везде — и внутри, и на всей поверхности. И можно даже сказать с полным правом: дело художника — постигнуть внутреннюю сущность предмета и придать ей внешнюю форму.

После этих слов наступила небольшая пауза, и я увидел, что Эрвин взглянул на своего друга Бернгарда с выражением шутливого вызова.

— Ну, Бернгард, — начал он, — не хочешь ли воспользоваться случаем и предъявить свои старые претензии, ведь Адельберт так ясно говорит, что задача художника — внутреннее сделать внешним?

— Да я и сам уж об этом подумывал, — ответил тот. — Но вся беда в том, что я могу опять попасть в такое же положение, как в прошлый раз, когда мы говорили о возвышенном. Боюсь, как бы не вышло снова, что, употребив какое-то выражение, я окажусь из-за него вовлеченным в сферы совершенно мне чуждые. Я вижу, что здесь речь идет не о чистом познании сущности вещи в явлении, а о таком мире, который в изображении Адельберта парит где-то посредине между внутренним светом и темной внешней поверхностью.

— И даже более того, — вмешался я. — Разве ты не слышал, что искусство всеобъемлюще, что оно не исключает ни божественного света, который при самом своем

возникновении уже становится телесным, ни того особенного тела, которое все еще наполнено светом?

— Тем более это непонятно, — заметил Бернгард, — и тем менее соответствует моим представлениям. До сих пор, следуя твоему рассуждению, я воображал, что в символе, как ты его представил, идея и явление объединились, так сказать, на равных правах, что, впрочем, совершенно противоречило всему тому, что я когда бы то ни было думал о явлении, так как ни при каких обстоятельствах не мог предположить в нем той же истинности, что в идее.

— Да, должен признаться, — заговорил Эрвин, — что и я тоже представлял себе символ точно так же, как Бернгард. К тому же ты утверждал, что в сферу искусства включается божество само по себе и в то же время действительные, особенные вещи и что это и не может быть иначе; но мне представляется, что все это не вполне совпадает с созданным представлением о символе.

— Что же тебя заставляет, — возразил я ему, — подходить к вопросу так формально-механически и сталкивать идею с особенным точно на середине? Ты не должен забывать, что здесь — я только что это подчеркивал — само божество есть нечто действительное и в то же время отдельный предмет становится существенным и вечным.

— В этом я тоже уверен твердо и непоколебимо, — ответил он. — Потому что иначе слишком легко было бы потерять ту верную тропу, на которую сам ты вступил совсем недавно, а ведет она через неведомые земли. И все-таки меня не покидает смутное ощущение, что там, где идея и явление полностью насыщают друг друга в божественном и земном и в то же время творящая деятельность угасает, — там нет возможности целиком познать то и другое во всем их своеобразии.

— Твои слова, — ответил я на это, — наполняют меня радостью, ибо я вижу, что ты шел по самому верному пути. Дело в том, что когда вначале мы определяли символ, то выбрали для него такое обозначение, которое давало наилучшую возможность отличить его от других родственных понятий. Оттого-то наш взгляд на него и оказался несколько односторонним. И ты не так уж не прав, когда говоришь, что в символе явление и идея постоянно насыщаются друг другом. А вот с утверждением, будто всякая творящая деятельность в нем угасает, я никак не могу согласиться.

— Да, конечно, — ответил он, — мне не следовало говорить, что она угасает, вернее будет, видимо, сказать, что она целиком в нем присутствует.

— Да, это уже гораздо лучше, — заметил я. — А разве деятельность сама не есть прекрасное? И разве мы не замечали, что она целиком должна перейти в действительный мир, для того чтобы прекрасное стало действительным?

— Да, безусловно, — заметил он. — И эта деятельность, ставшая действительной, и есть искусство?

— А искусство, по-твоему, — продолжал я, — так уж сильно отличается от символа? Разве мы не можем утверждать — я думаю, что это ты давно уже понял, — что оно полностью осуществляется только в произведении? Следовательно, то, что мы находим в искусстве, должно также быть и в символе. И символ не должен представляться неким окончательным результатом каких-то действий, он есть в то же время сами живые и активные усилия. Понятно ли это?

— Я вижу, — ответил он, — что ход рассуждения последователен и логичен, но конечный вывод не совсем мне понятен.

— Все дело в том, — ответил я, — что наши представления об искусстве все еще вязнут в болоте примитивных воззрений, во всяком случае что касается вопроса о творящей деятельности. До тех пор пока мы рассматриваем произведение искусства как символ в вышеозначенном смысле или как действительный предмет, в котором идея и действительность слились в одно, мы все еще молча исходим из того, что фантазия как живая деятельность отступает на второй план и отрывается от бытия. Попробуем теперь вытащить ее на свет божий, призвать в живое бытие. Какой же она представится нам, когда наполнит священную сферу? Фантазия, как божественная сила, вырывается из лучей света, озаряющего самое священное, и устремляется в действительный мир, чтобы вновь воспарить над сонмом единичных существ, увлекая их за собой навстречу свету. Эта жизнь, это движение божественного дыхания в освященном мире есть само произведение искусства, само присутствие прекрасного. Разве это не так?

— Во всем великолепии, — заговорил теперь Эрвин, — мне открылась внутренняя жизнь искусства. Да, только так прекрасное может действительно перейти в реальность. Но

это внутреннее созерцание, правдивость которого меня поразила, я пока еще не могу представить себе в явлениях. У меня остается постоянная потребность увидеть внешний образ того совершенного произведения, в котором для меня воплотилась жизненная сила, и я боюсь при этом вернуться к прежнему ошибочному взгляду в отношении символа.

— И это тоже обойдется, — возразил я, — как только ты вспомнишь, что даже в тех случаях, когда мы требовали образа действительного бытия, мы должны были полностью освободиться от пут чувственного восприятия и смотреть на мир только глазами фантазии. А для нее, как ты, конечно, знаешь, все является действительным предметом, в том числе и то, что в обычном практическом опыте мы воспринимаем не чувствами, а всеми прочими способами познания, то есть силой, причина, воля и вся внутренняя суть вещей. Следовательно, сама деятельность, то есть активная жизнь фантазии, должна быть одновременно своим собственным откровением в предмете, но при этом она также наполнена материей, или предметом, как символ, о котором мы говорили до сих пор, а предмет наполнен деятельностью. Ну, как, стало ли тебе понятнее?

— В общей связи совершенно понятно, — ответил он. — И теперь я вижу ясно, что только так мир фантазии завершается сам в себе и превращается в настоящую вселенную, исполненную не только своего собственного бытия, но и своей собственной творческой силы. Но ты доставил бы мне еще большую радость, если бы согласился ввести все это в русло опыта — тогда это стало бы еще понятнее.

— Сначала, — ответил я, — я должен в настоящем виде довести это до полной ясности. Ты требуешь примеров, но обычно бывает, что, если в философском рассуждении примеры приводятся до того, как полностью разъяснены основные идеи, это только отвлекает и запутывает. Итак, когда мы перед этим рассматривали прекрасное — его существование в искусстве — как символ, мы видели, что оно наполняло собой всю вселенную фантазии с самого начала как некое законченное, насыщенное собственной силой и деятельностью бытие фантазии. Это была, как ты, конечно, помнишь, идея в полной своей реальности, в которой она не только целиком присутствует и является повсюду определяющей, но и в самом этом присутствии содержится завершение, так как она закончена и не имеет никаких стремлений или потребностей. Поэтому здесь



имеет место высшее совершенство бытия, какого никогда не бывает и не может быть в мире простых явлений, соединенное со скрытым блаженством, в котором внутренняя связь идеи и явления не развивается, а непосредственно присутствует как самая полная гармония. Все это, естественно, должно выглядеть совершенно по-другому, если в этом общем мире мы будем рассматривать именно деятельность и созидание. И здесь, в искусстве, нельзя обойтись без предмета или реального образа. Но разве не очевидно, что в каждом образе должны быть заключены стремление и активность, которые захватывают и то, что им противоположно? Ведь всякую деятельность можно распознать только по ее активности в определенном направлении, которое остается решающим и важнейшим даже тогда, когда сама деятельность уже воплотилась в каком-то образе. Значит, если божественная сущность выступает в образе, то это возможно вообще лишь тогда, когда она нисходит в бытие и эта всемогущая и вечная активность объединяет с ней все единичное и особенное. Единичное в свою очередь только тогда может стать причастным к этой жизни, когда оно в страстном желании устремится ввысь, навстречу божественному. Таким образом, то, что только является, включает в себя вместе с тем совершенное стремление к чему-то иному, а это стремление, будучи совершенным, уже несет в себе то, на что оно направлено, и всеми силами развивает его. Если ты скажешь, что в каждом случае предыдущее указывает на последующее, но, в конце концов, не означает ничего нового, то я могу не возражать против такой оценки лишь при одном условии: ты должен помнить, что о значении в обычном смысле слова с точки зрения разума здесь вообще не может быть речи, надеюсь, что с этим ты и сам согласишься без труда. Так как и для такого вида явления прекрасного в искусстве, когда описанным выше способом прекрасное постоянно намекает на что-то другое, мы должны найти подходящее выражение, то назовем его словом «аллегория»<sup>8</sup>.

— В соответствии с твоим определением, — заговорил Эрвин, — выходит, что аллегория — это такое положение, которое касается всего искусства вообще, а вовсе не тот второстепенный художественный прием, который обычно называют этим словом и который, если я не ошибаюсь, очень похож на простой знак.

— От этого недоразумения, — сказал я, — которое ты

сам без труда заметил, тебя, как видно, уже не нужно предостерегать. Символ так же часто смешивают с образом, как и аллереорию со знаком. Когда идею стремятся обозначить на основе какого-то внешнего сходства, это несерьезно и недостойно искусства. Еще более нелепым кажется мне стремление обращаться с отвлеченными понятиями так, как будто это какие-то конкретные личности. Это манера французов. И как раз это называют обычно аллереорией. Правда, любое аллереорическое произведение действительно всегда говорит больше, чем можно обнаружить в его ограниченном непосредственном окружении, однако все то, что оно означает, оно несет в себе и развивается из себя с живой активностью. Потому-то аллереории недоступно то, что дано символу: полная ясность при взгляде вглубь и чрезвычайная ограниченность внешнего образа; но тем острее она проникает внутрь фантазии и вместе с тем доходит до ее внешней стороны. Ей доступно все — и ясный, ничем не омраченный божественный свет, и все многообразие внешней поверхности. Внутренняя неустанная активная деятельность божественных сил, которая окружает символ некоей массой, раскрывается в аллереории навстречу дню, и всю ее пронизывает острое блаженство от близкого, хотя еще и скрытого присутствия прекрасного.

— Ну, теперь, я думаю, мне ясна вся концепция, — сказал Эрвин. — А сейчас исполни обещание и дай примеры.

— Для того чтобы эти примеры действительно сыграли свою роль, они, я думаю, должны быть такими, чтобы обе стороны изображения прекрасного в искусстве — и символ и аллереория — раскрывались в своей первоначальной и совершенно ясной форме. Иными словами, каждый из них должен включать в себя весь мир искусства. Если ты вспомнишь, как в прошлый раз Ансельм подвел нас к противоречию, в котором божество выступает, с одной стороны, как всеобщая и вечная необходимость природы, а с другой — как свобода и личность, то при ближайшем рассмотрении ты найдешь здесь нужные примеры в самой совершенной форме. Итак, если ты ничего не имеешь против, мы прежде всего коротко рассмотрим в этом смысле изображение божественного у древних греков.

— Я буду очень тебе благодарен, — ответил он.

— Для начала, — продолжал я, — вспомни о той совер-

шенной, гармоничной во всех своих проявлениях необходимости вселенной, которая господствовала там. Эта необходимость не может включать в себя никакого многообразия, никаких перемен, ничего особенного и случайного; она не может также ни при каких обстоятельствах стать предметом искусства, так как неспособна воплотиться в каком-либо определенном образе. Именно поэтому, когда речь идет о ее бытии в самом общем смысле, она мыслится всегда как отрицание всякого особенного бытия и в противоположность упорядоченному миру — как хаос. Поэтому, прежде чем она станет предметом образной художественной фантазии, она должна превратиться в множество отдельных лиц, которые расходятся по разнообразным направлениям особенного. И то, что эта необходимость может стать действительной только в особенном, как раз и есть причина многобожия. В чем же еще состоит сущность символа, если не в этом органическом и полном слиянии всеобщего и особенного, в превращении их в одну и ту же действительность? Именно этим чудесным слиянием достигается то, что общие направления, в которых расходится идея, становятся не просто формами или понятиями, а превращаются в живые, во всех отношениях определенные личности. Блаженство, которое заключается в единстве со всеобщим, и деятельность, свойственная только особенным, индивидуальным, устремленным сущностям, в греческих богах полностью сливаются в одно целое, поэтому и их особенные действия, поскольку они всегда являются совершенными выражениями той же сущности, не подлежат оценке с позиций нравственности. Это сосуществование множества миров в совершенно единичных сущностях есть истинное бытие символа. И действительно, символ есть не что иное, как необходимость и сама вечная вселенная в ее бытии и ее действительности, на которую как раз и направлены усилия искусства во все времена. Ведь в той концепции мира, где на первом месте существуют вселенная и необходимость, созидаящая деятельность как нечто самостоятельное исчезает, так как с самого начала она связана необходимостью. И это естественно, ибо там, где с незапамятных времен все закончено и вечно, больше нет места откровению акта созидания и завершения. Но по мере того как из вселенной, которая в противоречиях и борьбе распалась на небо и землю, на действующее и воспринимающее, на производящее и рождающее,

возникает реальное бытие, оно оказывается населено действительными, реальными личностями, и их единичные действия излучают ту необходимость, которая теперь уже как всеобщее вновь погружается в глубокую тьму бытия. Именно эта сила, которая равномерной тяжестью давит на всю бесконечно многообразную переходящую жизнь и даже богам как единичным сущностям становится на пути как некий тормозящий закон, — эта же сила одновременно наполняет их жизнь той безмятежной радостью, которая так часто вызывает наше восхищение и тоску, поскольку все их действия она делает совершенно безошибочными. А так как эта все создающая и все определяющая сила в своем явлении также не может потерпеть ничего случайного и неплющенного, то и богам в их действительном существовании она придает совершенно определенный, ограниченный, в высшей степени жизненный, законченный облик. Следовательно, тот, кто, будучи сбит с толку обобщенными чертами в характерах этих богов, начинает искать за ними общие понятия, пытаясь применить здесь то, что мы в обычном смысле называем аллегорией, идет по совершенно неверному пути, так как каждое божество заключает в себе целый мир разных значений. Кстати сказать, в античном искусстве мы можем наблюдать такую закономерность: чем в большей мере то или иное божество соответствует какому-то определенному обособленному понятию, как, например, Афродита, Арес и другие подобные, тем более активно и действенно оно вмешивается в людские отношения и вообще в земную жизнь. И это делается для того, чтобы эти боги не выродились в пустые общие формы, а полностью сохранились как законченные личности. Наоборот, те, кто больше причастен к общему управлению миром, и в первую очередь Зевс, уже в этой своей позиции являются единичными законченными сущностями и могут поэтому предаваться блаженному покою, оставаясь почти равнодушными к земной суете. Таков символический мир древнего искусства, которое в самом символе, опять-таки всестороннем, охватывает все другие направления. Там же, где необходимость мыслится обособленно, вне этого слияния с миром единичного, или действительное является во времени без присущей ему власти целого, — там оба полюса, взаимопроникновение которых составляет символ, отрываются друг от друга и царство его кончается. Надеюсь, что в этом примере ты вновь

увидел все то, что было раньше сказано о сущности символа.

— Да, — ответил он, — и только теперь мне стало совершенно ясно, каким образом символ может быть единичным предметом и в то же самое время являть собой божественное. А теперь, пожалуйста, разъясни мне также, в чем состоит аллегорическое восприятие.

— На этот раз, — начал я, — взгляни на христианство; в нем все то, что сохранялось древним символом в строгой тайне, высвободилось из пут легко и властно, в ослепительном блеске раскрылось перед взором всего мира и заполнило своим великолепием все выси и дали. А посланец бога, спаситель, — что это, как не живое воплощение силы и энергии творца в действительном смертном образе! Как бог он окружает безмерной благодатной любовью даже самое безнадежное, пропащее земное существо, чтобы вернуть его в свое лоно и повести к блаженству! А как смертный человек он силой своей веры, которая есть сознательное, страстное стремление к определенной цели, не только сам освобождается от власти земного существования и возносится ввысь навстречу своей вечной родине, но и увлекает за собой весь человеческий род! Разве здесь мы не наблюдаем постоянно, что одно уже содержит в себе нечто другое и как бы намекает на него? И разве активное милосердие божье и человеческое стремление не сливаются здесь в единое живое бытие? В том как раз и проявляется здесь божественный характер этой творческой силы, что она не существует лишь в чем-то одном, так что другое является только как нечто созданное, а охватывает одновременно и то и другое, действуя в различных направлениях. Такая полнота деятельности, которая пронизывает все и для которой нет ничего слишком высокого или слишком ничтожного, возможна для фантазии лишь в христианстве. Итак, если центральной темой этого рода искусства остается личность и жизнь спасителя, то это все-таки не означает, что изображение бога-отца, творца и высшего судии, ему совершенно недоступно, сколько бы ни возражали против этого сторонники тех ограниченных воззрений, которые распространились через так называемую религию разума.

Бессильные попытки очистить образ бога от всего, что есть в нем особенного и личного, лишь ослабляют представление о нем, превращают его в пустое понятие или в

какой-то призрак нашего воображения. Куда лучше было бы, если бы меру возможного искали в действительном, так, как это делали Микеланджело, Гиберти, Альбрехт Дюрер. Но, собственно, сферой этого искусства является становление человека в божестве, в котором с высшей степенью совершенства достигнуто то, что является целью стремлений всякого искусства. Поэтому, как ты можешь заметить, собственно божественное в Христе художники с наибольшей силой изображают в связи с его рождением и детством, поскольку здесь всемогущество божье воцаряется в сфере действительного и земного. Чаще всего изображается религиозное поклонение младенцу, ему поклоняются короли, пастухи, его собственная мать; обычно младенец является озаренным небесным сиянием, изображение которого сделало знаменитым одно из полотен Корреджо<sup>9</sup>; но что может сравниться с мощью, с потрясающей душу глубиной и мудростью, которыми Рафаэль с безмерной щедростью одарил младенца на руках у Сикстинской Марии!<sup>10</sup> И тем не менее этот младенец есть в то же время человеческое дитя, что дает художнику бесконечные возможности для его изображения, божественное проходит у него все ступени детского развития и становится для нас родным и близким во множестве милых и привлекательных картин. В большей мере человеческий образ принимает для нас Христос, когда становится учителем; и здесь он по-прежнему исполнен божественной сущности, однако в его поступках и действиях при встречах с многочисленными друзьями и врагами она проявляется скорее как достоинство, нежели в чем-то возвышенном, величественном, как, например, в картинах «Христос среди фарисеев» Леонардо или «Динарий кесаря» Тициана. И, наконец, в высшей степени совершенно в нем осуществилось и второе направление божественной жизни: для преходящего, земного смерть есть возвращение на свою вечную родину. И потому все его существо приходит в движение при каждом столкновении с предметом или действием, которые каким-либо образом связаны с этим концом, и это ты можешь, наверное, лучше, чем где бы то ни было, увидеть в «Тайной вечере» Леонардо; нагромождать примеры нам нет необходимости.

Полную противоположность рождению и детству составляют его жизнь и смерть. Здесь все эти исчерпывающие взаимоотношения бога с земным и преходящим связаны

между собой в противоположном смысле. Бесконечная любовь к человеческому роду, с которым он разделяет судьбу всего смертного и во имя которого приносит себя в жертву ради его будущего спасения, и вознесение к престолу господя, отца своего, в безмерном страдании сливаются в одно. Между его смертью и рождением заключен весь божественный и земной мир; это есть те два фокуса, в которых концентрируются все положения великой аллегории. Это искусство вбирает в себя не только самого бога, но и все преходящее, человеческое. Начиная с богоматери, через святых и мучеников оно пронизывает все и доходит до самого единичного и земного. В деве Марии, так же как и в ее чистом и невинном первенце, миру были ниспосланы благодать и грядущее спасение; таким образом, она стала защитницей всего человеческого рода. Что касается всего дальнейшего, то об этом мы не будем говорить сегодня; ведь я хотел дать вам ясный пример аллегории в высшем смысле этого слова, пример, который представляет собой совершенное сочетание разных элементов искусства. Для нашего исследования этого пока достаточно.

— Да, дорогой мой, — сказал на это Эрвин, — действительно, в данный момент мы не можем требовать от тебя, чтобы ты продолжил свой рассказ на эту тему. Иначе мы рискуем полностью потерять из виду нашу конечную цель — возникновение мира прекрасного. И ради этой высшей цели я согласен отказаться от многого, хотя моя жажда узнать обо всем только усилилась от наслаждения, с которым слушал я тебя... Но те права, которые ты определенно гарантировал мне, я не могу уступить.

— Какие же права? — спросил я его.

— Задавать вопросы, без которых нельзя обойтись, если хочешь понять до конца.

— А я полагал, — заметил я, — что ты и так уже все понимаешь.

— Мне все-таки кажется, — сказал он, — что обе эти стороны прекрасного, которые мы обозначили как символ и аллегорию, не вполне совпадают друг с другом. Когда ты изображал нам прекрасное как символ в мировоззрении древних греков, для меня осталось совершенно непонятно, каким же образом земное и особенное могли стать там предметом искусства. Ведь наряду с всеобщей необходимостью ты совершенно определенно исключил их из этой сферы. В отношении христианского искусства ты утвер-

ждаешь обратное: нет ничего, что было бы для него слишком возвышенно или слишком ничтожно. Между тем я не могу себе представить, как в поле его зрения (каким оно представляется в твоём изображении) может оказаться мертвая природа.

— То, о чем ты спрашиваешь, касается больше хода и охвата моего изложения, нежели его содержания. Поэтому то, что так тебя интересует, ты должен был бы изучить сам. Если, например, ты утверждаешь, что христианское искусство не включает в себя внешнюю чувственную природу, то, может быть, из этого следует сделать такой вывод (об этом у нас уже был разговор), что само божество должно превратиться в единичную особенную сущность, потому что ход жизни чувственной природы бесконечно ограничивает его?

— Да, это имеет прямое отношение к нашей теме.

— Так же дело обстоит и с природой, — продолжал я, — которая обожествляется в символе и которой всегда противостоит независимый произвол единичного.

— Без сомнения, — заметил он, — это именно так.

— А замечаешь ли ты здесь еще кое-что примечательное?

— Да, — ответил он, — помимо символа остается еще всеобщая необходимость; но, с другой стороны, в христианском искусстве я не могу найти ничего подобного.

— Вполне естественно, — ответил я, — раз ты упустил из виду, что изображение единичного и земного в христианском искусстве мы рассматривали до сих пор лишь постольку, поскольку оно было принято в мир божественного. Но если ты отвлечешься от этого и представишь себе человека исключительно в его светском, земном существовании, ты увидишь, что здесь он неразрывно связан с общими законами природы, которые ни при каких обстоятельствах не могут войти в великий мир религиозных отношений. Потому что природа, которая в соответствии со своими закономерностями предъявляет определенные требования к обыденной жизни и направляет наши чувства на наше собственное бытие и наше существование на свете, властвует над нами своею собственной необходимостью, но эта необходимость теряет свое значение в мире божественной любви и благодати. И, больше того, именно эти силы природы отвлекают нас от созерцания извечного источника благодати, побуждают к дерзкому, высокомер-



ному довольству своим собственным существованием и поэтому становятся причиной зла. Сама по себе природа не несет в себе зла, ведь и она создана богом, однако дух, который отходит от бога, овладевает природой как некой самостоятельной сферой, чтобы объявить ее существование естественным и независимым; этот дух и привносит в нее зло. И разве эта сторона зла вместе со всеми усилиями дьявола, стремящегося овладеть земной жизнью и природой, не есть прямая противоположность божественному миру? Но только тогда, когда фантазия художника проникает в обе эти сферы и в их взаимоотношения, круг ее деятельности достигает исчерпывающей полноты.

— Да, безусловно, — заметил он, — и теперь я понимаю, что без этого раскола было бы невысказано то противоречие, которое лежит в основе самой христианской религии.

— Совершенно верно, — ответил я. — Этот полный раскол для христианского искусства является тем, чем для древнегреческого было полное слияние противоположностей в символе; в то же время в действительном, живом человеке осуществляется переход одного в другое. В его собственной сущности есть единство и свобода, но не творящие и вечные, а связанные со случайностью преходящей жизни и со всеобщими законами природы. Так, свобода сливается со случайной действительностью и превращается затем в ту полную, обоснованную в самой себе определенность единичной сущности, которая, однако, воспринимается как нечто ограниченное во всех направлениях; эту определенность мы называем характером. Через характер завершается само конечное, и свобода в нем превращается в нечто действительное; конечное, таким образом, отвечает всем требованиям искусства и предстает как целостный мир. Потому-то в этом мире судьба каждого человека заключена в его характере, и развитие характера не как что-то случайное, а как нечто существенное, как бытие самой идеи — это одна из основных задач искусства такого рода. Но высшее откровение характера происходит в любви, именно в любви душа человека полностью направлена на один предмет; поэтому любовь, которая так мало значит для искусства древних, становится предметом нового искусства по преимуществу. И горе тому, кто из ложно понятого благоговения перед древностью стремится произвольно перенести оттуда в новое искусство ложно понятую идею судьбы, а не ищет, подобно Гёте и Тику,

духа своего собственного времени в каждом произведении старого искусства. Ну, надеюсь, на этот счет ты теперь успокоился?

— Вполне. И сейчас, мне кажется, я могу себе представить, какое место в искусстве древних греков занимала жизнь отдельного человека. Но всеобщая необходимость все еще представляется мне исключенной из него.

— Этого не случилось бы, если бы ты не впадал в ошибку противоположную той, о которой я только что высказался с таким неодобрением, — ответил я ему. — Изображение единичной жизни в древнем искусстве ты оцениваешь с современной точки зрения. Ведь когда символ в древнем искусстве теснейшим образом объединяет противоположности, это может происходить только с двух совершенно различных позиций. Значит, если ты полагаешь, что отдельная жизнь точно так же соединяется там с божественным, как в новом искусстве, то ты ошибаешься. И ты это сам увидишь, если подумаешь о том, что такая полная связь в аллегории невозможна.

— Но каким же образом она все-таки входит в область искусства?

— Дело в том, что она сама заключает в себе свой собственный символ. Так же как в божественном и в необходимости, согласно взглядам древних, непосредственно присутствует действительная современность, так и в действительности и в отдельной жизни заключено нечто божественное и необходимое, благодаря чему фантазия способна воплотить идею человечества и его красоты. Как ты, должно быть, понимаешь, здесь также возникает мир символов; этот второй мир символов есть мир греческих героев. В нем гармония сущности и действительного бытия так же совершенна, как в божественном мире, и, в сущности, только к нему можно полностью отнести слова Шиллера о том, что, когда боги были еще ближе к людям, люди были ближе к богам<sup>11</sup>. Поэтому все, что относится к идее человечества, в котором ее существенные свойства выражаются в целостной форме, греческие художники переносят в этот мир; между тем единичного человека как такового в его действительном бытии они не могут превратить в предмет искусства, до тех пор пока не возвысят его до этого мира героев и не введут в него; это ты можешь чаще всего встретить у лирических поэтов, особенно у Пиндара.

— Невероятно, — воскликнул Эрвин, — что мысль о героях даже не пришла мне в голову! А ведь сейчас я ясно вижу, как верно ты охарактеризовал их место и значение! И теперь, когда оно найдено, мне кажется, что весь прочий род смертных, которые не принадлежат к совершенным героям, составляет прямую противоположность всеобщей необходимости, и это, видимо, является средством сблизить между собой две крайние точки.

— Очень верные замечания, — ответил я. — Это резкое противоречие ставит смертного в такое отношение к необходимости, что она становится для него той страшной, уничтожающей судьбой, о которой мы уже говорили. И потому он в первую очередь становится предметом искусства, изображающего действительную жизнь в непосредственном действии, то есть искусства драматического. Произвол и случайность единичного, с одной стороны, и законы всеобщей необходимости, в которой особенное терпит поражение, с другой, — только в этой связи все происходящее принадлежит конечному земному существованию; эта борьба служит утверждению, без которого особенное вообще не могло бы оказаться вовлеченным в этот неразрешимый конфликт. Только потому, что отдельный человек также несет это в себе и в самой своей особенности живет в вечном как сущность некоей идеи, — только потому он может смело противопоставить себя необходимости, включить ее в свою собственную область особенной жизни и тем оправдать эту жизнь и обосновать ее в ней самой. Непосредственное изображение этой возвышенной борьбы мы находим в произведениях Эсхила, и прежде всего в его «Эвменидах». Так действительное само по себе становится наконец символом, и ему открывается путь в царство искусства. Но гораздо большего совершенства это достигает тогда, когда действительное — земная жизнь — со своим неотъемлемым правом существовать таким, каково оно есть, поскольку это есть воплощение идеи, и со всем, что в нем есть случайного, и всем тем злом, которое это случайное вносит в него, — когда действительное на пороге своей гибели возносится в область вечных законов. Здесь наступает истинное озарение человека, поскольку вечное непосредственно примиряется с его бытием; высочайший пример такого озарения оставил нам Софокл в своем «Эдипе в Колоне»<sup>12</sup>. Здесь наконец соединяются между собой крайние точки и мир

древнего искусства получает гармоническое завершение. А теперь, когда я сделал все, что мог, стремясь удовлетворить твою любознательность, мы должны подумать о том, чтобы не зайти слишком далеко. Вспомни, ради чего мы затеяли весь этот длинный разговор, и скажи мне, вполне ли ты понимаешь теперь, что значит прекрасное в символе и аллегории?

— Мне кажется,— ответил Эрвин, — что теперь на этот счет уже не может быть сомнений. И я даже думаю, что твой разбор дает нам надежду разрешить те неразрешимые противоречия, которые в прошлый раз угрожали существованию прекрасного со всех сторон.

— Я счастлив это слышать,— воскликнул я, — ведь если эта надежда имеет серьезные основания, то, значит, мы достигли цели! Прошу тебя, объясни свою мысль подробнее.

— Мне кажется,— продолжал он, — что если раньше все эти противоречия между божественным и земным или между необходимостью и свободой всегда стремились побороть друг друга, то теперь они не отрицают друг друга с такой непримиримостью: с одной стороны, в символе и аллегории они полностью отделены друг от друга, а с другой — связаны между собой, так что в каждом из них самом по себе и в обоих вместе, объединенных вновь, возрождается живая идея. Так ли это?

— Да, конечно,— ответил я, — именно так. Но откуда пришло к нам это счастье — спасение прекрасного?

— Без сомнения,— ответил он, — из божественной силы искусства, в котором прекрасное обретает бытие не просто как некий созданный, отдельный предмет, ибо как такой предмет оно, как мы убедились уже в прошлый раз, не могло бы существовать, а как вселенная, им самим созданная. Поэтому, я думаю, божественное и воспринимается в искусстве как нечто действительное, а действительное — так, как будто бы оно возвысилось над своим собственным простым бытием.

— Если это действительно так,— ответил я, — а надо думать, что Бернгард и Ансельм тоже не имеют возражений, то тогда противоречие между прекрасным и возвышенным, а также те противоречия, которые возникают в соотношении трагического и комического, не только перестают быть угрозой для красоты, но сами становятся элементами прекрасного. В царстве его лишь тогда возможно последо-

вательное и совершенное развитие идеи, когда эти элементы четко выделяются в нем. Ибо творящая деятельность искусства повсюду объединяет несовершенное и случайное с совершенной идеей тем же самым способом, каким оно действовало в священной сфере фантазии, и это не угрожает его совершенству, как мы сначала думали, напротив, только так оно может претворяться в действительность. То, что непримиримо противостояло друг другу, связывает и объединяет искусство, и это становится возможным только благодаря его созидательной силе. Если же каждую из противостоящих сторон представить саму по себе и вне искусства, то противоречие вновь становится непримиримым. Было бы очень легко путем сравнения уже рассмотренных противоречий с тем, что мы установили сейчас, дать вам полную ориентацию и попутно выяснить много новых особенностей прекрасного. Однако сегодня, поскольку цель наша состоит лишь в том, чтобы идею прекрасного и его явления в самом общем смысле сопоставить с его настоящим значением, мы не можем на это отвлекаться.

— Скажи мне только одно, — заговорил Ансельм, — почему в прошлый раз ты возражал против того, чтобы трагическое и комическое я называл их собственными именами? Видимо, это как-то связано с тем, о чем ты говорил сейчас?

— А потому, — ответил я, — что прекрасное, как только оно становилось предметом печали или смеха в тех обстоятельствах, которые мы имели в виду тогда, не могло существовать, оно раскалывалось, распадалось и превращалось в нечто иное, лежащее вне его. И посмотри теперь, во что превращает все это волшебное искусство! Разве в искусстве продолжает существовать еще что-нибудь, кроме красоты? И сама красота своим творящим бытием все вовлекает в свой мир и все превращает в прекрасное!

— Да, как будто бы так, судя по тому, как ты об этом говорил.

— Ну, вот видишь! И все противоречия — между божественной сущностью и единичным прекрасным или между единичным прекрасным и самым земным — искусство будет теперь изображать символически, то есть с такой точки зрения, когда противоположности составляют полное единство, так что даже их противоречивость, которая проявляется во внешнем мире, представляет их объединение во всем блеске и великолепии. Так ли это?

— Да, кажется, так.

— Ну, а если так, то мы можем употреблять эти слова — комическое и трагическое, — продолжал я, — поскольку в искусстве они вступают в новые отношения и предстают перед нами как некое высшее единство. Должно быть, так же дело обстоит и в отношении возвышенного и прекрасного. Как ты думаешь?

— Да, видимо, так, — сказал Ансельм. — Но все-таки я думаю, эти слова не всегда обозначают возникновение и исчезновение противоположностей.

— Да, конечно, — ответил я, — но существованию прекрасного это уже больше не может помешать. Потому что в символе возвышенное всегда включает в себя также и прекрасное и, наоборот, в прекрасном есть возвышенное, следовательно, в совершенном действии одно и то же развивается в разных направлениях, заполняя целую вселенную в себе самом. Ну, а теперь, Ансельм, если ты согласишься со мной и в этом, значит, мы едины и во всем остальном, во всем том, что еще недавно заставляло тебя сомневаться.

— Должен признаться, — заговорил он в ответ, — что я не совсем понимаю, каким образом одно вытекает из другого. Ведь против того, что в прекрасном возникает всегда целая вселенная, гармоническая во всех частях, я никогда не спорил, наоборот, сам же первый это утверждал. То, что прекрасное есть отражение идеи, всегда единственной и всеобщей, — это тоже естественно. Но все это, на мой взгляд, еще не доказывает, что прекрасное, как ты утверждаешь странным образом, есть сама идея.

— Да, конечно, это так, — сказал я. — Вспомним, как это отражение, когда мы в прошлый раз рассматривали его в качестве отдельного, созданного предмета, само себя уничтожало в тех противоречиях, которые неизбежно сопровождали его бытие.

— Просто тогда, — заметил он, — мы допустили одну из тех ошибок, в которые мы нередко впадали под твоим руководством, да будет мне позволено сказать это с полной откровенностью. Мы рассматривали прекрасное только как действительный предмет, пренебрегая теми его свойствами, которые делают его отражением идеи. Сегодня, наоборот, ты, как мне кажется, имея в виду действительное прекрасное и прекрасное в искусстве, все время говорил об общей идее прекрасного. Если послушать твои рассуждения о

прекрасном как символе, выражаясь твоими словами, и как действительном бытии самой идеи, то на свете может существовать вообще только один прекрасный предмет и одно произведение искусства, в котором твой символ и твоя аллегория полностью совпадают, раз существует только одна идея, в которой все это присутствует одновременно. Однако ты должен будешь убедиться с полной очевидностью, что это вовсе не так. Подумай хотя бы о многообразии произведений искусства или о разных видах искусства.

— Каким же образом различные виды искусства могут опровергнуть то, что я сказал? — спросил я его. — Может быть, тем, что их несколько? Но это очень легко примирить с моими положениями.

— Не только этим, — возразил он, — хотя и это имеет значение, но тут ты, конечно, можешь спрятаться за общую идею, в которой проявляется лишь общий дух каждого из этих видов искусства, так что они могут даже переходить один в другой и в конечном счете не исключена возможность, как утверждают знатоки, что картина будет исполняться как музыка<sup>13</sup> или в музыку превратится поэзия. Но я уже сказал, что дело не только в этом. Главное то, как эти виды искусства возникли.

— Ну и как же они возникли? То, что ты говоришь о переходе одного вида искусства в другой, мне пока еще непонятно.

— Идея отражается в различных материях, — ответил он, — которыми внешняя природа окружает ее, но ее отражение видоизменяет саму материю. Следовательно, хотя разные виды материи отражают одну и ту же идею, как это в действительности и происходит, но в них никогда не возникает одна и та же красота, а следовательно, и одно и то же искусство. Надеюсь, ты не станешь отрицать, что каждое искусство имеет свои законы, свои технические средства и границы?

— А как быть, если специфика разных видов искусства как раз подтверждает мою точку зрения?

— Этого не может быть, поскольку она предполагает многообразие и различия.

— Давай посмотрим, — ответил я. — Начнем, пожалуй, с поэзии, которая пользуется языком как средством для изображения и называется поэтому словесным искусством. Правда, часто высказывались предположения, что суще-

ствуют и другие словесные искусства, но это бессмыслица.

— Я тоже этого не думаю, — сказал он.

— Но разве язык, — продолжал я, — можно считать такой особенной материей в природе, которая служит лишь зеркалом познания? Разве он не является самим познанием в той мере, в какой познание способно воплотиться в форме внешнего явления? Ведь было бы смешно, наверно, если бы кому-то вздумалось утверждать, что средством выражения этого искусства является не язык, а движение воздуха, возникающее от говорения?

— Да, конечно, — ответил он, — можно сказать лишь одно: язык — это средство, с помощью которого поэзия выражает себя.

— Ну да, — сказал я, — а разве мы не утверждали сегодня в самом начале нашей беседы, что язык есть внешнее бытие познания, вошедшего в действительный мир? Я думаю, что речь вообще нельзя объяснить, если не сказать, что это есть мышление или познание, доступное чувственному восприятию, и что мышление есть внутренняя речь, как утверждал, например, Платон<sup>14</sup>. Наше активное мышление тем и отличается от божественного, что последнее выражается в самих вещах, которые являются его языком, в то время как наше — в том, что мы именуем языком в буквальном смысле. Так ли это?

— Бесспорно, так, — заметил он, — но это уже говорит в мою пользу. Ведь в языке открывается наше познание вообще, познание любого рода. Таким образом, это есть нечто всеобщее, предмет сам по себе, явление не только искусства, но и мысли вообще. Значит, его можно себе представить и как материю, неопределенную саму по себе, где отражаются все виды мышления, в том числе идея прекрасного, которая, таким образом, действительно найдет свое отражение в прекрасном произведении словесного искусства.

— Понятно, — ответил я ему, — слово «язык» ты произвольно употребляешь в двух совершенно разных значениях: сначала им называлось у тебя внешне активное мышление, потом вдруг какая-то таинственная материя, в которой отражается это познание. Надо выбрать что-то одно. То, что язык может быть таким предметом или материей, трудно себе представить, так как он возникает только в мышлении или, вернее, одновременно с ним и без него вообще не мог бы существовать.



— Да, тут я ничего не могу возразить.

— Но если ты сам признал, — продолжал я, — что все виды познания выражаются в языке, тебе придется согласиться и с тем, что в нем должно содержаться все, что есть в самом познании, — чувственное восприятие, понятие, суждение разума, решение воли. Иными словами, язык как бытие имеет точно такой же охват и такое же содержание, как само познание и как его сущность!

— Да, — ответил он, — но так, что все это в языке имеет свои знаки, которых не всегда бывает достаточно. Поэтому существует много и такого, что мы называем невыразимым.

— Я думаю, — сказал я, — что это невыразимое должно быть и неудобомыслимым. Но если ты вообще начал говорить о знаках, то, очевидно, снова впадаешь в свою старую ошибку. Как может быть только знаком то, что заключает в себе все, что содержится также в обозначаемом и в самой своей сущности полностью совпадает с ним? Но, что бы ты ни говорил, из всего сказанного выше вытекает, что в языке непременно должна существовать такая сфера, где познание является исключительно как фантазия или как непосредственное создание идеи, и это есть сфера искусства.

— Против этого, — ответил он, — я тоже не буду возражать.

— Итак, мы пришли к выводу, что язык как таковой не представляет собой ничего, кроме познания, и не имеет никакого иного самостоятельного бытия, которое могло бы противоречить этому откровению познания.

Когда он с этим согласился, я продолжал:

— Значит, если это познание есть совершенная идея, сама себя созидающая во всем своем единстве и целостности, то она не встретит в языке никаких препятствий, чтобы через него полностью вступить в свое бытие; таким образом, в языке она как бы рождается к жизни, но не частично, как ты полагал, а целиком, во всей своей созидательной силе. И поэтому, если поэзия есть особенное искусство, то это такое искусство, которое в то же время есть все искусство вообще; мы не должны его рассматривать как любой другой отдельный предмет или особенное понятие, а только как саму идею прекрасного, которая воплощает самое себя, либо как такое искусство, которое становится поэзией лишь во всем своем объеме. Ты мо-

жешь это себе представить, наблюдая те совершенно своеобразные, всепроникающие влияния, которые поэзия оказывает на язык. Ведь под воздействием поэзии происходит не просто частичное изменение языка, но значение его полностью меняется по сравнению с обыденным употреблением. В поэтических средствах выразительности, которые в искусстве имеют свои названия — метафора, сравнение и другие, — символ и аллегория видны лишь в отдельных элементах. Но, что представляет собой поэтический язык вообще<sup>15</sup>, можно понять, только основательно рассмотрев его в целом в сравнении с обычным языком. Впрочем, и сейчас уже мы можем утверждать, что он не только создает основу для искусства поэзии как средство изображения и сообщения, но и охватывает все бытие искусства как выражение и откровение творящей фантазии в активном действии. Сущность этого искусства есть совершенное творение фантазии, исходящей из божественного центра, сам себя воспроизводящий свет, которому для этого произведения не требуется никакого воплощения в созданных действительных вещах. Напротив, они непосредственно присутствуют в фантазии во всей своей определенности, потому что не могли бы развиваться в одном только языке, а должны были бы приобрести телесную, внешнюю реальность и превратиться в предметы. Этого, я думаю, достаточно, Ансельм, и, видимо, теперь тебе понятно, что искусство поэзии обусловлено не выразительными средствами языка, а своею собственной сущностью, целиком заключенной в жизни идеи.

— Мне кажется убедительным то, что ты говоришь, — ответил он, — но ведь в языке все вещи вообще лишь мысли, а не реальные предметы.

— Это верно, — ответил я, — но каким же образом? Разве обычный язык не исходит из того, что между внешними вещами в их восприятии и мыслями, которые к ним относятся, есть существенная разница? Ведь, с одной стороны, язык имеет в виду особенное и демонстрирует в самом себе явление внешних предметов и то воздействие, которое они оказывают на наше восприятие; с другой стороны, он сам есть выражающее себя понятие, которое он частично развивает в самом себе, частично относит к явлениям. Разве это не так? И разве в поэзии не исчезают все эти противоречия?

— Да, — ответил он, — это, безусловно, так.

— А если это так, — продолжал я, — то каким образом они могли бы исчезнуть, если бы познание во всей полноте не определялось идеей и не исходило бы из нее как ее собственное бытие? Ведь если какое-либо восприятие приходит к ней извне, то противоречие неизбежно. А на самом деле это одна и та же идея, которая самостоятельно развивается в фантазии как целый мир многообразнейших явлений, никак не меняясь сама по себе. В свою очередь каждое особенное явление существует свободно и независимо, не подчиняясь никакому понятию, так как оно есть не что иное, как бытие идеи. Поэтому поэзия никоим образом не может быть лишь восприятием внешних явлений и претворением их в познании, что является, скорее всего, задачей описательной литературы и само по себе представляет в некотором роде бессмыслицу, так как в искусстве вообще не существует ничего такого, что мыслится только как внешний предмет и дает лишь материал для описания. Столь же непродуктивно для искусства соприкосновение с миром чистых понятий, где познание существует только как форма связи, а не действует как активная жизненная сила действительных вещей<sup>16</sup>. Но если обучение в обычном смысле заключается в развитии понятий и их применении к особенному, то тогда вообще не может существовать никакого познавательного искусства. Ведь каждое отклонение познавательной способности, каждая попытка выразить только какое-то внутреннее состояние без определенного воплощения идеи в самом материале произведения противоречат поэзии; потому-то Пиндар и заслужил неодобрение своей наставницы Коринны за то, что в своих юношеских произведениях он недостаточно использовал мифы и живые образы<sup>17</sup>. А что бы она сказала о некоторых произведениях современных поэтов, где поэзия не выражает ничего, кроме туманных эмоций, и стремится конкурировать с музыкой! Разумеется, сама жизнь и сознание древних в гораздо большей мере требовали изображения единичного, чем наше время, однако специфика поэзии вообще в том-то и заключается, что она не должна расплываться в отвлеченных рассуждениях или чувствах без живых, единичных образов. Теперь ты видишь, я надеюсь, что это искусство абсолютно свободно от каких-либо иных соприкосновений с внешним миром, кроме языка, потому что только язык получает

свое завершение в области творящего себя познания и несет в себе самом свой внешний мир.

— Пока еще, — сказал Ансельм на это, — ты поддерживаешь во мне мои колебания. Когда я смотрю на поэзию как на особенное, самостоятельное искусство, то мне кажется, что совершенно определенные признаки отличают ее от всякого другого искусства; когда же я соглашаюсь с тобой, что это совершенное созидание, исходящее из идеи и полностью определяющее все предметы, безусловно, является задачей поэзии, то мне представляется, что она в этом отношении не только похожа на все другие искусства, но и представляет собой искусство вообще.

— Да, да, хорошо, — ответил я, — именно этого я от тебя и ожидал! А теперь попробуем вместе проникнуть в тот центр божественного света, который исходит из самой глубины фантазии и сам из себя создает свой мир. Если ты не сможешь воспрепятствовать тому, чтобы этот мир разбился о внешнюю поверхность действительных, особенных вещей, то сразу же окажешься вытолкнутым из этого извечного источника творчества и перенесенным в ту область, где душа непрерывно пытается сочетать отдельные стороны этих вещей с внутренним единством и совершенное творчество мгновенно разрушается. Но как может вообще случиться, чтобы этот мир разбился о внешнюю поверхность, если всю эту поверхность и изображение вещей он уже несет в себе, да и вообще не может воплотиться в действительных явлениях до тех пор, пока не создаст их сам четко ограниченными и вполне законченными! Значит, следует сказать, что этот мир проникает во все специфические стороны вещей, производя их из себя самого, и все, что могло бы, как единичное и случайное, стать помехой в познании всеобщего, должно быть здесь обосновано в самой сущности поэзии и полностью согласоваться с ней. Фантазия, которая, таким образом, населяет свою собственную область множеством единичных и многообразных существ, является, следовательно, необходимой и независимой, совершенной и вполне достаточной, и поэтому ты совсем не так уж не прав, когда утверждаешь, что поэзия должна быть всеобъемлющей и как бы искусством вообще. Но именно потому, что она не должна иметь никаких внутренних ограничений, она целиком исключает внешний мир как предмет восприятия и тем самым становится особенным, самостоятельным искусством.

Однако это не есть исключение такого рода, чтобы она, допустим, полностью сосредоточилась на чистой мысли и вовсе не воплощалась в явлениях; ведь тогда она перестала бы быть всеобъемлющим и совершенным бытием идеи. И поэтому поэзия целиком обращена во внешний мир, но только в том смысле, что она есть явление фантазии в действии, а не в предмете и, таким образом, сама превращается в язык. Это и есть, мой друг, тот мир поэзии, который ты можешь теперь обозреть, находясь в самом центре, и отсюда любое сопротивление, которое исходит от поверхности и обнаруживается в непосредственной близости от нее, растворяется в живой деятельности духа, где и находится сама поверхность как нечто родственное и созвучное. Еще более полным будет твоё представление о всеобъемлющем характере поэзии, когда ты увидишь, что разные виды ее охватывают все стороны и все моменты идеи.

— Было бы очень интересно, — сказал он, — если бы ты назвал мне их, тем более что, как мне кажется, в этом совершенном единстве центра и поверхности, как ты это называешь, вовсе нет оснований для какого-либо разделения.

— Но ты согласен с тем, во всяком случае, что в поэзии сущность и бытие фантазии полностью и совершенно непосредственно соединяются в особенных действительных явлениях? И не только это. Важно также и то, каким образом это происходит. Дело в том, что фантазия присутствует во всем только как изначальная деятельность и нигде не переходит во внешнюю реальную материю.

— Это и есть, — заметил он, — содержание и смысл всех твоих объяснений касательно поэзии.

— Значит, — продолжал я, — тех особенных явлений, в которых осуществляется бытие фантазии, ты не пытался представить себе как нечто телесное, как некую реальную материю? Потому что эти явления здесь очень важно разделить.

— Нет, — ответил он, — я понимаю, что ты имеешь в виду. Ты хочешь сказать, что идея развивается в единичной сущности или, вернее, в каких-то определенных представлениях об этой сущности, которые потому и принадлежат целиком к идее в самой своей единичности, что они не превращаются ни во что материальное.

— Да, это верно, — ответил я. — Ну и как же, по-твое-

му, надо рассматривать это целое, которое мы называем поэзией, — как нечто среднее, составленное нами из идеи и единичного? Или, может быть, ты полагаешь, что такого рода механическое соединение, не зависящее от мира реальных предметов, вообще невозможно здесь и что все в целом следует считать либо идеей, либо миром единичного, либо, может быть, и тем и другим одновременно, поскольку сущность этого искусства в том и состоит, что оно является тем и в то же время другим и все это сливается в нем в одно?

— Видимо, можно не сомневаться, что правильно последнее.

— Так запомни это, и отправимся дальше. Попробуем сначала рассмотреть целое как одну идею! Может ли и должна ли она быть чем-то, что существует за пределами действительного бытия, если она, как этого требует искусство вообще, должна слиться с ним воедино? Или, может быть, она должна жить действительной, реальной жизнью, которая, однако, развивает только ее самое и ее целостность?

— Конечно, так и должно быть.

— Само божество, дорогой Ансельм, через эту сторону искусства переходит в совершенно реальную жизнь, личность, действие и все обстоятельства многообразного мира. Точно так же преходящее бытие единичных существ не может быть здесь ничем иным, кроме как живой идеей, и, таким образом, оно является хотя и вполне земной, но в то же время идеальной жизнью. И то и другое совпадает и сливается в одно с самого начала, с первого всплеска поэзии и на всем протяжении ее дальнейшего развития. И здесь возникает особенная поэзия, которая одновременно есть поэзия вообще, — мы называем ее эпической.

— Вот это неожиданно! — сказал он на это. — Название поразило меня, хотя я понимаю, что здесь поэзия выступает в совершенно своеобразном виде.

— Ничего, — ответил я, — скоро ты увидишь, что, употребляя это обозначение, я имел на то веские причины. Во-первых, в эпической поэзии все пребывает в активном действии, и это действие происходит во времени. Даже божество не является здесь какой-то вне мира стоящей сущностью, а лично вступает в отношения и связи земной действительности. Во-вторых, — и это особенно важно — действия отдельных лиц представляются тем не менее

идеальными как нечто существенное или как такое действие, которое само по себе должно стать действием. Поэтому человечество, изображаемое в эпической поэме, необходимо должно быть человечеством героическим (понятие, которое мы, как ты, вероятно, помнишь, сегодня уже обсуждали). Потому что оно есть одновременно идея всего человеческого рода и его деятельности вообще. Поэтому Гомер не только часто упоминает то громадное расстояние, которое отделяет его героев от людей его времени, но и каждого из героев, каковы бы ни были его поступки, постоянно прославляет как совершенного, божественного, безупречного. Все это станет тебе еще яснее, если эпическую поэзию мы сравним с другими видами словесного искусства.

— Прошу тебя, сделай это, — сказал он.

— До сих пор мы исходили из идеи, а теперь давай посмотрим на дело с точки зрения единичного и преходящего. Как отражение жизни идеи единичное и преходящее включает в себя и эпическое искусство. Не так ли?

— Да, конечно, — ответил он, — но если этого быть не должно, то вообще непонятно, какое место оно может найти себе в искусстве.

— И все-таки, — сказал я, — единичное и преходящее должно существовать в искусстве и само по себе, поскольку, как мы видели, вся поэзия основана на нем. А в эпическом искусстве оно воплощается потому, что идея целиком превращается в нем в единичное и существует только в этой форме.

— Да, так.

— Но в силу того, что оно появляется в этом искусстве, — сказал я, — единичное даже как единичное перестает быть причиной и становится идеей, которая через него начинает существовать. Вместе с тем как единичное оно все-таки является только причиной того, что оно есть не идея, а лишь особенное и от идеи отделено.

— Да, конечно. И поэтому, как мне кажется, оно чуждо искусству.

— Как ты можешь это говорить! — возразил я. — Ведь единичное лежит в основе всей поэзии. Правда, искусство воспринимает его всегда в противопоставлении идее, но не думаешь ли ты, что само это противоречие может примирить именно искусство и только искусство?

Ты, конечно, — ответил он, — имеешь в виду то поло-

жение, при котором единичное представляется отражением идеи.

— Не совсем отражением, скорее, оно выводится из идеи, а затем благодаря вечному и существенному в самой его единичности сводится опять-таки к идее. И это, скажу сразу, есть дело лирической поэзии. В этом виде поэзии сама поэзия выступает на первый план (в то время как в эпической поэзии она полностью переходила в предмет) как активная связь и зависимость, в которой разделенное объединяется и превращается в одно и то же. И если в эпической поэзии действие претворяется в материю и создание искусства, то лирическая, наоборот, любую материю вовлекает в свое действие и представляет ее в свете своих собственных внутренних отношений. Поэтому в лирической поэзии поэт как бы сам является произведением искусства, так как в нем совершается откровение поэзии как действия. И, видимо, это обстоятельство породило мнение, что лирической поэзии свойствен субъективный способ изображения, но если бы мы захотели сейчас разобраться в том, в какой мере с этой точкой зрения можно согласиться, то, безусловно, слишком далеко отклонились бы в сторону от нашего основного пути. Отчасти это мнение связано также с тем, что мы уже установили в отношении субъективного и объективного вообще. Так или иначе, но этот вопрос может иметь в общей связи только второстепенное значение. Главным остается живое, активное соотношение между сущностью и особенным. Это соотношение может открыться в действительном познании самого поэта как личности, но точно так же и в том, что предметы сами по себе выступают отраженными в его душе, и тогда с точки зрения внешнего мира возможно вполне объективное изображение. Это противопоставление эпической и лирической поэзии даст тебе возможность лучше понять сущность каждого из этих видов поэзии.

— Поистине, — ответил он на это, — ты так четко разделил оба вида и поставил их столь определенно в отношения противоположности, что я почти не могу себе представить, как между ними найдет себе место драматическое искусство. Между тем его, как мне кажется, нельзя спутать ни с чем другим. И еще есть многое такое, что едва ли можно безоговорочно подчинить тому или другому виду.

— Чтобы в этом разобраться, необходимо прежде всего



совершенно точно представить себе объем и содержание каждой области,— ответил я.— Однако сейчас мы, пожалуй, не сможем разрешить все твои сомнения на этот счет, и лучше будет, если мы прибережем это для какой-нибудь другой беседы, а сегодня возвратимся к нашей основной проблеме. Хочу, впрочем, тебе напомнить, что ничто не может быть исключено из какого-либо вида искусства только как предмет или как материя. Так, эпический способ изображения — а только он один имеет значение при определении вида, — начинаясь с чистой божественной сущности, доходит до непосредственного присутствия и действительности земной жизни, так что в пределах одного вида объединяются помимо того, что обычно именуется эпосом, также жития святых и мистические изображения бога и вселенной (как, например, у Данте), рыцарская поэма и роман, сказка, идиллия, басня и даже — это покажется тебе уж вовсе невероятным — сатира. Все они связаны одной общей задачей — изображать божественную идею как непосредственный, реальный факт и в ней саму действительность возвышенной в сиянии божественного бытия; правда, при возникновении мифа это происходит по-иному, нежели в действительной земной жизни, где нередко оказывается необходимым относительное рассмотрение, для того чтобы случайное вовлечь в атмосферу существенного. Но и это последнее никак не меняет внутренней сущности вида искусства, когда оно целиком переходит в материю и предмет. Лирическую поэзию труднее определить, так как желание и влечение, находящиеся между сущностью и единичным, не имеют таких четких границ. Тем не менее и в ней можно наметить различные принципы классификации: в одном случае на первом месте оказывается божественная сущность в становлении своего великолепия, в другом — душевное состояние земного существа при соприкосновении с вечным и совершенным, которое является ему в самых различных образах и обстоятельствах. Это может быть также простое изображение идеала, который является целью всех стремлений; чувство, вызываемое чужим великолепием или ощущением собственной полноты души, или описание связывающих, определяющих внутреннее состояние размышлений об изначальных стихиях жизни, которые борются между собой и стремятся друг к другу; образ, где само вдохновение осознает себя как вдохновение и являет миру

самые глубины души художника. Но именно потому, что душа эта может быть познана, становясь как бы видимой, она перестает быть чем-то только субъективным в отношении предметов, а сама становится предметом и вбирает предметы в себя. И если ты разберешься в этом с полным вниманием, то увидишь, что с этих разных точек зрения можно объединить гимн, прославление, дифирамб, песнь, размышление, а также элегию, стихотворное послание и многое другое. Ну, а теперь давай не откладывая перейдем к драматическому искусству.

— Значит, — заговорил Ансельм, — ты тоже полагаешь, что оно возникло из соединения эпической и лирической поэзии? Об этом происхождении драмы очень легко судить по тому, что в ней, очевидно, рассказ одного лица перемежается с пением хора. Это же соединение сохранилось и в древнегреческой драме с ее диалогами и хором. Да и в новейшей драме живут как будто бы те же элементы, хотя они все больше сливаются друг с другом.

— Это слияние, мой дорогой Ансельм, — отвечал я, — представляет собой некое составное целое, которое ни в коем случае не может быть идеей, а следовательно, как мы уже заметили, и видом искусства. То, что оба первых вида должны включать в себя этот третий, не подлежит сомнению. В каждый вид должны каким-то образом входить все остальные, или, может быть, поскольку каждое искусство есть в то же время и все искусство вообще, оно должно иметь и свою собственную, своеобразную сущность.

— И какова же сущность драматического искусства?

— Ты обратил внимание, — ответил я, — что в обоих видах, о которых мы говорили, идея всегда является как нечто стоящее над земной жизнью или как идеал? Ведь именно так мы называем идею по отношению к действительному. Эпическое искусство предполагает, что в бытии идеи даже земное возвышается, так что становится ее выражением, задача же лирического искусства как раз и есть это возвышение земного.

— Да, мы так определили. Но, надо полагать, никакое искусство не может обойтись без подобного идеала.

— И все-таки, — заметил я, — все сходятся на том, что в драме действительная жизнь должна всегда быть на первом плане. Именно поэтому ни в прошлом, ни в будущем драма не знает ни цели, ни меры совершенства, как

два других вида искусства, — все, что происходит в ней, развертывается перед нами как современные события. Не кажется ли тебе это предзнаменованием того, что бытие идеи тоже должно найти здесь совершенно новое и своеобразное выражение?

— Значит, здесь, — сказал он, — действительная жизнь лишается последней возможности посредством лирической поэзии быть сопоставленной с идеалом? Как же ты предлагаешь разрешить это противоречие?

— Мы еще посмотрим, — ответил я, — надо ли считать это противоречием и настаивать на таком взгляде. Впрочем, безусловно верно то, что возвышение до идеала в том или другом направлении здесь полностью отсутствует. Но, видимо, нет никакого другого выхода, кроме изображения бытия идеи в самой земной действительной жизни как таковой. Так?

— Если бы я мог себе представить, как это происходит! — воскликнул он.

— Конечно, не так, что действительную жизнь мы видим только в ее совершенной случайности и, собственно говоря, ничтожности. Ведь такой она вообще не существует для искусства. Она должна быть прекрасна, но это не означает, что она должна являться в полном единстве с божеством или в постоянной связи с ним; она может быть изображена и так, как она существует в действительности, одновременно выражая свою сущность; тогда она прекрасна, но в то же время познается божественной сущностью как преходящая и ничтожная. И в искусстве, которое должно быть полностью реальным и действительным, она вообще не может быть иначе воспринята. Поскольку она несет в себе сущность, постольку она есть нечто вечное и божественное, иначе она не существовала бы; наряду с этим она единична и преходяща и в этом отношении находится с божественной сущностью в полнейшем противоречии. И поскольку это противоречие само по себе совершенно неразрешимо, постольку истинная и подлинная действительность жизни может быть изображена только в искусстве, где идея как сущность и идея как земное бытие имеют одинаковую силу. Это и есть та великая, бесконечная и неразрешимая загадка, которая непрерывно занимает трезвые умы человечества: мысль о том, что в них самих живут две природы — вечная и преходящая, земная, которые не могут существовать друг без друга и в то же

время полностью исключают одна другую. Эта мысль доводит одних до отчаяния, полного неверия в божественную справедливость, других заставляет надменно кичиться своими собственными заслугами, а лучших вынуждает находить самые разнообразные выходы, чтобы как-то заглушить беспокойство и создать иллюзию, будто существует какая-то вероятность спасения, за что, однако, никто не может поручиться. И вот в эту сумятицу и смятение вступает искусство (о религии мы сейчас не говорим); нельзя сказать, чтобы оно разрешило загадку путем какого-то обмана, но оно с такой определенностью утверждает внутреннюю правду этого положения, что загадка сама собой перестает существовать и как бы растворяется в нем. Там, где не то чтобы противоречие становится посредником или подвергается разрушению гармония, а где гармония и противоречие — это совершенно одно и то же, — там живет это чудесное искусство. Потому-то его нельзя объяснить ничем посторонним. Оно может быть понято только само из себя, и лишь через него и в нем мы понимаем нашу жизнь. Поэтому никакое искусство не проникает в наше повседневное бытие и наше отношение к нему, и вместе с тем никакое искусство, если хорошенько вдуматься, не поднимает нас полностью над всеми нашими потребностями и противоречиями. Оно показывает их в крупных, но ни в коей мере не идеальных, а вполне человеческих событиях, которые совершаются как самые обычные человеческие события не только внешне, но и во всей своей внутренней правде. И каждого, даже самого примитивного зрителя, который поначалу с нетерпением ожидал лишь чего-то пестрого, развлекательного, доступного ему, охватывает какое-то, может быть, и не очень глубокое беспокойство по поводу собственного его бытия, какое-то предчувствие, что вместе с занавесом на сцене, может быть, приподнимается перед ним и другой, пока непроницаемый занавес, скрывающий внутренний мир. Но если занавес полностью раскроется и не перед всеми, то почти всех, наверное, коснется луч света, проникающий из-за него, и освежит их душу.

— Твоя хвала драматическому искусству, — заговорил Ансельм, — мне очень по душе. Что же до его сущности, то здесь я был бы рад услышать более подробные разъяснения на основе опыта и с примерами соответствующих произведений.

— Это, мой друг, — ответил я, — принимая во внимание нашу настоящую цель, я могу сейчас сделать только в самых общих чертах. Итак, вспомни, что этот вид искусства осмысляет действительную жизнь, причем так, что она в себе самой одновременно несет свою сущность. Многие поэтому считали, что драма повествует о простой, повседневной жизни. Этой злополучной идее мы и обязаны всем этим потоком семейных пьес и прочих памятников безмозглости, о которых я не смог бы сказать лучше, чем это сделал Тик в своем «Фантазусе»<sup>18</sup>. Не менее существенна и другая ошибка, что лишь исключительные люди и действия, лишь человечество, поднявшееся до уровня идеала, должны изображаться в драме. Эта ошибка побудила самых известных из современных писателей — Фуке, Эленшлегера и Вернера — к созданию необычных и значительных произведений, но часто уводила их от истинной цели искусства. Заметнее всего это проявляется в том, что такая идеализация — придание чрезвычайных свойств и кажущейся глубины, — как правило, бьет мимо цели; преувеличения, нагромождения событий или качеств характера, усердные попытки найти внутреннее содержание — все это способно скорее вызвать улыбку, чем восхищение. Совершенно прав поэтому Аристотель, когда он требует такого драматического героя, который не выделялся бы ни своими превосходными добродетелями, ни своими отрицательными свойствами<sup>19</sup>; герой должен находиться на такой ступени в отношении чести и силы, чтобы в нем с полной ясностью могла открыться сущность человеческой жизни. Потому что эта сущность должна открыться непременно, в ней заключено все, в том числе и так называемая судьба — слово, которое как пустой звук произносится всеми самодовольными знатоками и вызывает уже непреодолимое отвращение. Некоторые современные поэты, обстоятельно подготовившись, пытаются вызвать это слово к жизни, повторяют его несчетное количество раз, а судьба все не появляется. Между тем она всегда здесь, и в каждой правдиво понятой человеческой жизни она присутствует сама по себе. Но мы никогда не смогли бы воспринять в действительной жизни эту внутреннюю сущность, не увидев в ней извечного противоречия между божественным и земным, преходящим явлением именно этого божественного, а не просто ничтожного. И это противоречие, которое нас раздирает, — где же еще оно найдет свою гармонию, как

не на почве идеи, для которой оно есть основа жизни и в то же время означает ее причастность к вечному. Из этого единого корня существенной жизни одновременно вырастают оба типа драматического искусства, трагическое и комическое, чтобы разойтись затем в противоположных направлениях. Внутренний смысл их один и тот же, и очень далеки от истины те, кто утверждает, что одно из них идеализирует, другое же представляет прямую противоположность идеала с очевидно отрицательными моментами; оба этих искусства существуют для того, чтобы выразить истинный смысл действительной жизни.

— Весьма странно и необычно, — заговорил Ансельм, — что оба вида драмы должны, по-твоему, иметь одно и то же содержание, тогда как известно, что один выражает возвышенность чувств в борьбе против внешней власти, а другой, наоборот, целиком подчиняет их реальному и земному.

— Ты повторяешь то, — заметил я, — что знатоки утверждают по сей день, хотя совершенно непостижимо, каким образом это возвышение чувств над властью, которая разрушает тело, можно рассматривать как сущность трагедии. Ведь совершенно очевидно, что разрушающее начало — это не внешняя грубая сила, а само божество внутри нас; то, что подвергается разрушению, тем самым обнаруживая себя как преходящее, — это не тело, а то благородство, что есть в нашей душе. Что же разрушает Ореста — внешняя сила или святой закон естества, который защищает мать? И что погибает в нем — грубый инстинкт чувственной любви или возвышенное, внушенное ему самим божественным Аполлоном преклонение перед великим отцом, коварно убитым, преклонение, которое оказалось сильнее власти и мести материнской крови? Как был бы, должно быть, удивлен Софокл, если бы он услышал похвалы в свой адрес за то, что его Эдип смог так возвыситься духом над грубой властью судьбы, которая угрожала ему извне и потом уничтожила его; ведь он прославлял своего героя именно как мученика и жертву священных законов и даже гибель его показал как высочайшее просветление<sup>20</sup>. Примеры можно найти без труда. Каждая настоящая трагедия послужит примером. И, может быть, ты обнаружишь самый глубокий и подлинный смысл как раз там, где меньше шумного внешнего успеха, как, например, в «Ифигении» и «Тассо» Гёте; или там, где

скрещения человеческих представлений более разнообразны, а вспышки и затухание человеческой ценности многократно сменяют друг друга, как у Шекспира, особенно в его исторических драмах. То же самое происходит и тогда, когда комедия рассматривается как «перевернутый» идеал<sup>21</sup>, в котором поистине больше наглости, нежели смелости мысли. Между тем точно так же как сама жизнь разрушает себя в своей собственной сущности, так и здесь сущность оказывается вынужденной погрузиться в земную жизнь со всем ничтожным и случайным, что свойственно ей. Здесь заключено то же противоречие, которое уничтожает само себя на той позиции, где, в сущности, является уже гармонией. И в этом случае ты можешь легче судить об однородности обеих сторон по таким произведениям, где дело заключается не в одной только воздушной легкости, но ощущается внутренняя основа комического. И в этом, видимо, никто из поэтов не преуспел так, как наш Тик. Впрочем, обо всем этом и об остальном, имеющем прямое отношение к нашей теме, мы поговорим когда-нибудь в другой раз в более существенной связи. Только в одном отношении я сейчас хочу тебя предостеречь — смотри не соблазняйся псевдоценностями и кажущимися высотами, не перепархивай ради них через то, что составляет истинную глубину. Ну а теперь ответь мне наконец, стало ли тебе понятным, каким образом поэзия, будучи особенным искусством, в то же время является искусством вообще и точно то же происходит с каждым из ее видов?

— Не так просто, — ответил он, — решить этот вопрос сразу и окончательно. В сущности, соотношение отдельных видов поэзии между собой мало говорит на этот счет, поскольку все они пользуются одними и теми же средствами. Гораздо важнее было бы, видимо, сравнить разные искусства. Потому что я все же склонен думать, что те особенные свойства, цели, законы, которые действуют, допустим, в скульптуре или живописи, в конечном счете объясняются тем, что в обоих случаях изображается тело, но в первом — объемное, а во втором — на плоскости.

— Подумай, однако, — ответил я, — чтобы мы смогли разобраться в том, только ли тело должно изображаться в этих искусствах, если они хотят называться этим словом. Или речь идет здесь о таком теле, в котором живет идея? И, с другой стороны, это, видимо, должно быть такое тело, которое заключает в себе свою собственную душу, и она

одновременно является всеобщей душой. В этом отношении мне достаточно, думается, сослаться на наши прежние беседы, и в первую очередь на то, что сегодня в начале нашего разговора мы говорили с Эрвином о природе.

— Да, — ответил он, — тут я не имею никаких возражений. И тем не менее эти искусства пользуются телесной материей, а не словами, как поэзия, и причем исключительно этой материей, так что если предметы и могут быть полностью одушевлены, то этого нельзя сказать о произведениях искусства.

— А ты знаешь, почему это так?

— Потому что искусство, — ответил он, — это не жизнь, где душа и тело существуют вместе; искусство обязательно должно иметь такое внешнее, единичное средство, с помощью которого оно воссоздает картину жизни.

— Ну, так скажи же мне тогда, из какого множества средств выбирается телесная материя? И не считаешь ли ты, что это есть самое общее проявление жизненной силы вообще? Тело, которое увековечивает произведение искусства, ничем не отличает его от всех прочих вещей этого мира, которые, будучи особенными, единичными сущностями, существующими сами по себе, все заключены в теле.

— Это верно, — ответил он, — но в каждом таком теле обитает его душа, а в произведении искусства — только тело.

— А душа, — ответил я, — в каждом теле имеет свои своеобразные проявления и связана с ним так, что в известном смысле тело налагает на нее ограничения. Не так ли?

С этим он согласился.

— Между тем в искусстве, — продолжал я, — тело ничем не ограничено, поскольку оно само одновременно есть душа. Ведь иначе было бы совершенно невозможно изобразить существо, тело которого целиком исполнено своей собственной душой (а не просто зависит от всеобщих законов природы), в виде тела как такового без какого-то средства, благодаря которому душа также нашла бы в этой картине свое особенное отражение. Тот факт, что искусство изображает одно только тело, свидетельствует, что тело не есть для него средство, но в нем заключено все; познавая его, надлежит увидеть в особенном теле идею тела, которая одновременно есть его душа. Здесь ты найдешь объяснение тому, почему искусство, которое вос-



производит внешний образ вещей, должно разделиться на живопись и скульптуру. Ведь живопись изображает все-таки не тело, а лишь его видимость, которая возникает путем создания ряда условий: света, тени, удаления от смотрящего и т. п. И, видимо, потому она делает его плоским, что вполне осознает: речь идет лишь о видимости, а не о самом теле.

— Да, это совершенно правильно, — заметил он.

— Итак, живопись изображает тело таким, каким оно познается с помощью определенного средства, то есть не как предмет сам по себе, а как познание предмета. Но то, благодаря чему возможно познание предметов как единичных и телесных, — это, как ты, видимо, помнишь, свет. Значит, даже тело, поскольку оно в познании и восприятии превращается в нечто духовное, а благодаря свету полностью переходит в духовную сферу, искусство должно видеть одновременно с двух сторон, обособленных друг от друга, для того чтобы иметь возможность воспринять его в каждом аспекте с высшей и самой общей точки зрения; отсюда и происходят два совершенно самостоятельных искусства. В скульптуре тело воспроизводится как масса, вся сущность сама по себе и вся душа сконцентрировались в материи, тогда как в живописи вся материя растворилась, превратилась в видимость для восприятия и существует только в той мере, в какой при помощи света осуществляется переход восприятия.

— Позволь мне, — заметил он, — вставить одно замечание, которое вытекает из того, что ты сам говорил о состоянии души при соприкосновении со священной сферой фантазии и о том, что исключается из этой сферы. Разве телесные предметы и сам свет ты не отнес на внешнюю поверхность мира познания, которую ты противопоставил святыням, находившимся внутри?

— Но не говорил ли я при этом, — возразил я, — что эта внешняя поверхность не только не исключается из священной сферы, но, напротив, ее необходимо увидеть из центра, где берет свое начало всякое искусство, чтобы узнать, что она также принадлежит к этому священному царству? Ведь в искусстве фантазия создает себе свою собственную вселенную, в которой должно быть все то, что существует во вселенной вообще. Значит, искусство тоже должно иметь свое тело, которое от природного тела отличается тем, что оно одновременно есть сущность

искусства и сама душа. Однако тело вообще имеет двойной смысл. Прежде всего оно ограничено всякой прочей материей, которая также находится на поверхности, но и сама так ограничивает душу, что простой свет души как бы сгущается в теле, как в предмете, созданном им самим. Но все же душа не может оказаться полностью заключенной в теле так, как я сейчас описал, поскольку тогда тело превратилось бы в вещь вообще, материю, в которой прекратилась бы деятельность души как таковой, а душа тем временем полностью перешла бы в эту материю и перестала бы существовать. Но как только душа действительно проявляется в теле, оно становится зрячим и стремится охватить этот мир единичных тел, ограничивающих друг друга, как активное познание, которое было бы невозможно, если бы они не открывались познанию как одно связанное явление. То, благодаря чему они являются,— это, следовательно, и есть свет. Однако не надо забывать, что все это существует в таком охвате, когда все ограничения и все особенное в вещах не может быть уничтожено, а тело и свет также, следовательно, должны взаимно ограничивать друг друга. О последствиях этого и о том состоянии, в которое приходит в результате душа, мы уже говорили вначале. И вот я спрашиваю тебя, узнаешь ли ты вновь тогдашнюю картину мира?

— Да, я узнаю ее, — сказал он, — и при этом вспоминаю, что ты говорил, будто бы, глядя из самого центра сферы фантазии, мы видим все ограничения уничтоженными. Но мне неясно, как вообще могут существовать скульптура и живопись, если тело не есть та материя, на которой можно набросать картину идеи.

— Нет, это неверно. Ограничение не может быть уничтожено фантазией, наоборот, оно является ею же созданной материей ее собственного бытия. Когда тело возникло как нечто ограниченное, но законченное само в себе и единичное, в него устремляется весь внутренний свет фантазии целиком, безраздельно и совершенно заполняет его своей сущностью, так что случайное ограничение оказывается необходимым и вечным. Поэтому скульптура извлекает тело из взаимосвязи явлений и придает ему своеобразную самостоятельную жизнь. То, что для живого тела в самой глубине его является необходимым условием существования, растворяется в совершенном бытии прекрасного создания; поэтому к нему могут в полной мере от-

носиться слова Винкельмана об Аполлоне Бельведерском: «Никакие вены или мышцы не сообщают этому телу горячности или волнения, небесный дух струится в нем как мягкий поток и наполняет собой все очертания этой фигуры»<sup>22</sup>. Но что же такое этот небесный дух, как не творческий свет фантазии! Перед ним исчезает внешний мир, окружающий тело; ведь раз само оно есть вселенная, как может его бытие зависеть от чего-то иного? Только случайность его собственного образа, которая, однако, полностью сливается с его бытием, позволяет познать это бытие и действительность, и его бытие уже не находится больше вне его, а именно благодаря этому целиком заключается в нем самом. И тот, кто хочет достойным образом наслаждаться произведением такого рода, должен отвлечься от взаимосвязи со всем остальным миром, поскольку она существует за пределами этого образа как нечто бесконечно несовершенное, и целиком погрузиться в ощущение именно данного единственного тела, которое представляет образ. Потому что лишь в чистом ограничении это искусство может быть всеобъемлющим, и если ты станешь говорить о границах, которые отделяют это искусство от всех остальных, то это выражение можно отнести лишь к внешней стороне, где примитивное познание воспринимает разные искусства, как будто они находятся рядом друг с другом и подлежат сравнению. Правда, тогда это познание стремится так решительно избегать всего направленного на связь вещей в лучах нашего света, что глаз является ему не живым органом созерцания, а лишь определенной частью тела. Оно стремится также избегать всех связей многих лиц между собой и со всей остальной природой или, жертвуя полной законченностью образов, брать на себя дополнительную работу, создавать какие-то усеченные фигуры и тем самым приближаться к живописи. Если же оно, не дай бог, возьмется за создание тела в цвете, то становится омерзительным и совершенно невыносимым. И это происходит не только потому, что подражание жизни здесь настолько фальшиво, что она является потом совершенно непохожей на действительную, но еще и потому, что фантазия, будучи однажды направлена на объемное тело как на совершенно однородный мир, в котором она должна была прийти до совершенства, прибавлением красок и света подвергается полному внутреннему разрушению. Итак, мой друг, мы ни в коем случае не можем

утверждать, что эти границы искусства с внешней точки зрения возникают на основании того, какие средства оно выбирает для своего способа изображения; причина их в том, что любое средство, через которое это искусство может выразить себя, исходя из его внутренней сущности, приобретает совершенно своеобразный характер, вполне удовлетворительный для себя самого. Ведь ты, должно быть, согласишься с тем, что, для того чтобы увидеть объемное тело, также необходим свет и что в свою очередь все подлежащее изображению на плоскости под воздействием света также должно быть телом. Таким образом, получается, что средства, используемые обоими искусствами, сами по себе одни и те же.

— Признаюсь, — отвечал он, — это обстоятельство уже давно меня беспокоило; правда, пока я еще не собирался давать ход этим мыслям.

— Ну, — сказал я, — мне кажется, сейчас самое время рассеять твои сомнения. Если в скульптуре все есть тело, то в живописи каждое тело как таковое — это только дух, и в мире духовного оно присутствует, как бы паря. Все его бытие заключается в том, как именно оно движется в свете и как в общей связи восприятия отражается в душе, которой открыл его этот свет. Ведь живопись изображает не просто телесную материю; да и как это было бы возможно, когда эта материя присутствует не в своей специфической форме как таковой, а лишь как видимость, необходимая для познания на плоскости, на которой она приобретает законченный вид только под действием света? Итак, здесь есть лишь нечто познанное, представление, и только оно, поэтому оно вбирает в себя чистую идею, какой она выходит из самой глубины фантазии, и живо ее выражает. Самое удивительное в этом искусстве — то, что тело в нем, будучи только видимостью, получает возможность раскрыть внутренний смысл, связь и отношение вещей не только в их внешних границах, но и в свете фантазии. Подобно тому как в скульптуре этот свет концентрируется в теле, с помощью живописи он растворяет все противоречия посредством являющегося реального света и превращает их в единую взаимосвязь. Случайные воздействия внешнего света на отдельные тела соединяются в одно и сливаются с существенным общим духовным объединением. Следовательно, в этом искусстве повсюду связь, смысл и его развитие, взаимозависимость, и большую ошиб-

ку совершил бы тот, кто стал бы рассматривать отдельные лица и фигуры, которые изображает это искусство, как обособленные предметы. Потому что даже там, где художник придает самое большое значение рисунку и форме тел, это остается только значением, а лицо или фигура непременно указывают на связь с идеей или с остальным миром. Эту силу идеи, как часто утверждают, лица Леонардо обнаруживают в такой мере, как будто бы они сами излучают свет. Мягко и нежно она охватывает обычно все фигуры у Рафаэля и связывает их легкими внутренними узами, так что различные образы объединяются в общей гармонии. Но яснее всего преобладание этой гармонии, переходящей в явление, ощущается в произведениях Корреджо. Все фигуры играют у него в общем луче света, который вызвал их к жизни. Часто даже кажется, что сами по себе они не были бы прекрасны и понятны, но как звуки в полном аккорде его световой игры они пробуждают божественные мысли в обыденной жизни. На его произведениях нагляднее всего можно представить себе своеобразную природу этого искусства, хотя, вероятно, в созданиях Рафаэля идея представляется еще более могучей и тело само по себе, незначительно связанное с другими телами, она претворяет в чисто духовное явление. Поэтому живопись так бесконечно богата и многообразна и ее ограничения во внешнем смысле не бросаются в глаза, как в скульптуре. Как легко, однако, с точки зрения скульптуры можно перепутать оба искусства! Об этом говорят многие произведения современных мастеров, которые, видимо, полагают, что искусство может облагородить жизнь, если заковать ее в фигуры из холодного камня. Однако довольно об этом! Я лишь хотел отчетливо продемонстрировать тебе, что и в каждом из этих телесных искусств не только содержится отражение идеи в определенной материи, но и сама всеобъемлющая идея присутствует непосредственно.

— То, как ты здесь устанавливаешь противоположность между скульптурой и живописью, — ответил Ансельм, — без сомнения, правильно, так как, судя по всему, это полностью совпадает с противоречием между природой и свободой, а также между старой и новой поэзией, о чем мы уже раньше говорили.

— В целом это верно, — ответил я, — но ты не очень настаивай на этом соответствии. Потому что хотя филосо-

фия и требует в известных случаях сводить все к общей основе, однако часто гораздо важнее четко выделить особенное в его своеобразии. Кстати, с таким же успехом ты мог бы провести сравнение и с той противоположностью, которая разделяет эпическую и лирическую поэзию, тем более что это лишь виды одного и того же рода искусства, которые в данном случае мы отличаем друг от друга. Но для меня сейчас важнее, чтобы ты понял, что не внешняя материя должна лежать в основе разделения искусства на виды, а закон, по которому эта материя воплощает в жизнь сущность фантазии и сама утверждает себя в фантазии.

— Должен признаться, — возразил он, — что меня сбilo с толку слово «отражение», когда я возражал против твоих утверждений, что в произведении искусства не содержится абсолютно ничего, кроме сущности и самой идеи. Что же касается классификации искусств, то тут я должен в основном согласиться с тобой, хотя главная мысль, для доказательства которой предназначена эта классификация, все еще не вполне убеждает меня. Впрочем, позволь мне еще на мгновение задержаться и на вопросе о видах искусства. Противоположность между скульптурой и живописью ты сравнил с противоположностью между эпической и лирической поэзией. Не следует ли предположить, что между этими двумя искусствами также существует некое третье искусство, как драматическое для поэзии?

— Ты, вероятно, помнишь, что и драму мы не рассматривали только как некое среднее звено между эпической и лирической поэзией. Но и независимо от этого что могло бы в этом случае изображать такую действительную, реальную жизнь, которая сама по себе уже несет в себе идею и, таким образом, становится материалом для драматического искусства? В скульптуре и живописи этой действительности фактически не содержится; в каждом из этих искусств сконцентрирована вся вселенная, увиденная под очень своеобразным углом зрения; таким образом, хотя здесь и открывается в полной мере жизнь идеи, однако действительность сама по себе отсутствует. Согласен ли ты?

— Именно из этого я как раз исходил, — ответил он. — Ты совершенно правильно заметил, что тела, каким его изображает скульптор или художник, в природе не существует и потому, в сущности, нет смысла оценивать произ-

ведения такого рода в сравнении с действительностью. Каждое из этих искусств, как ты утверждал, должно воспринимать явление односторонне, чтобы возвысить его до идеи; видимо, именно поэтому ты и сравнивал их с эпической и лирической поэзией. Мне кажется, я правильно тебя понимаю?

— Да, совершенно правильно, — ответил я. — Но отчего происходит это одностороннее восприятие явлений? Не оттого ли, что сущность, в которой душа и тело полностью проникают друг друга, должна изображаться как явление либо полностью телесное, либо полностью духовное, для того чтобы эта взаимосвязь между познанием и материей, сама по себе ущербная и незавершенная в реальной действительности, полностью исчезла?

— Да, конечно, это было в основе.

— Откуда же, — продолжал я, — мы возьмем здесь действительность, если не из самой этой взаимосвязи познания с его материей, поскольку оно не является ущербным и случайным, но есть нечто всеобщее и необходимое, оставаясь при этом действительным?

— Но где ты найдешь так понятую взаимосвязь во всех этих положениях?

— Посмотрим, не обнаружится ли она там, где телесная материя и познание полностью отделены друг от друга: материя есть только предмет, познание — только то, что предмет воспринимает. Это вполне действительное соотношение того и другого; но при этом тут должна быть налицо и сущность, причем совершенно непосредственно и сама по себе; только тогда это может соответствовать нашим требованиям. Не правда ли?

— Вот именно, — ответил он, — в этом-то и состоит трудность.

— А теперь давай подробно рассмотрим это положение вещей. Тело здесь, видимо, только материя, предмет и масса, так что оно не оживлено и не одушевлено, как прежде, оно есть исключительно и только то, что ограничивает и наполняет способность познания. Однако и в этом реальном своем состоянии оно должно быть в то же время бытием сущности и идеи. И разве оно не является этим бытием, когда познается согласно всеобщему закону, который в нем самом полностью превратился в действительность? Потому что по мере того, как оно все больше будет соответствовать закону, который содержится в позна-

нии как общее правило, оно превратится в совершенное выражение этого познания и в конце концов полностью сольется с ним.

— В самом деле, может быть, это именно то, чего мы искали.

— Между телом и всеобщим законом, — ответил я, — должно находиться нечто, что присутствует одновременно и в том и в другом, при этом в одном — как явление, а в другом — как познание. Не думаешь ли ты, что это пространство?

— Безусловно, — ответил он, — так как пространство — форма, необходимая для созерцания материи, без нее оно не представляет собой ничего действительного.

— Значит, в пространстве, — продолжал я, — одновременно присутствует вся материя, поскольку она воспринимается, и познание, поскольку оно не воспринимает, так как вне пространства оно никакой материи воспринять не может. Но пространство как познание имеет определенные общие законы, которые по отношению к особенному, свойственному пространству, называются мерой. Они лежат в основе искусства измерения. В соответствии с этими законами происходит познание материи, если в ней, как того требует искусство, явление соединяется с идеей.

— Однако материя, — перебил он меня, — не может соответствовать мере, так как включает в себя не только общую форму пространства, но и бесконечное разнообразие воплощений.

— Да, в простом явлении, — ответил я, — этого соответствия действительно нет. Но зато существует такое искусство, которое живет в фантазии, где с самого начала полностью совпадают общее единство, определяющее законы пространства, материя, которая является в пространстве, и ее воплощения. Как в самом пространстве между познанием и материей, так и в пространстве между общим законом и особенным воплощением существует некая связь, полностью объединяющая оба момента; мы называем ее соотношением. На этом соотношении основано то искусство, которое развивается в соответствующем русле, — архитектура.

— Я уже давно понял, — ответил он, — что разговор пойдет об архитектуре. Но многое все же остается для меня неясным. Начиная с двух основных вопросов. Во-первых, как может простое соотношение, которое является



всего лишь предметом искусства измерения, то есть чем-то весьма второстепенным, служить основой для возникновения прекрасного искусства? И, во-вторых, как можно архитектуру, которая — и это совершенно очевидно — возникла из чувственной потребности, сводить к проблеме меры по каким-то иным соображениям, кроме чистой целесообразности, и в то же время утверждать, что она выражает божественную идею?

— Для того чтобы устранить все сомнения, возникшие на этот счет, — ответил я, — мы попробуем сейчас постепенно и в строгой последовательности рассмотреть все то, что мы установили относительно происхождения архитектуры. Прежде всего ты утверждаешь, что это искусство возникло из необходимости и целесообразности, и это мнение разделяют многие. Если архитектура даже и служит ежечасным потребностям в крове и защите, то разве на этом основании можно безоговорочно утверждать, что она выросла из этой потребности? А может быть, то обстоятельство, что она так безмерно возвышает душу, свидетельствует о противоположном, и вовсе не обязательно то, что нужно для воздвижения и даже украшения жилищ, должно быть истинным и высоким искусством архитектуры? Почему архитектура связана с моментом целесообразности, это, по-видимому, ясно, если подумать о том, что для нее материя есть просто материал, который противопоставлен мысли. И если бы после этого мы стали утверждать, что она существует только для практических потребностей, то это было бы несколько не лучше, чем упрекать драму в рабском подражании повседневности только потому, что она изображает действительную жизнь. Этому противоречит вся сущность архитектуры. Потому что если изображение должно полностью соответствовать правилам и мере, то необходимо, чтобы цель и средства также целиком слились воедино, в нечто третье. Это третье представляет собой нечто такое, благодаря чему внешняя масса без труда воспринимается нашим разумом и он вводится в нее. Именно это обстоятельство вызывает совершенно своеобразное воздействие этого искусства. Это воздействие не исчерпывает себя в живой единичной сущности как таковой, как это происходит в живописи и скульптуре, а осуществляется в соотношении материи, воспринятой в пространстве, с одной стороны, и воспринимающего, но в то же время закономерного познания — с

другой, причем познание, будучи целиком всеобщим, полностью открывается, однако, в действительном определенном воплощении. И поэтому ты не должен считать, что закономерность в архитектурных произведениях есть нечто второстепенное, так как она открывается в совершенно конкретной форме, в которой материя и познание также становятся действительными и единичными и, больше того, настолько переходят друг в друга, что неодушевленная материя кажется почти органической, а ее воплощение приближается то к образам людей, то к фигурам животных. Таким образом, своеобразие этого искусства не приходит откуда-то извне, а возникает из самой массы. Если внимательно взглядеться в пучки колонн старых немецких церквей, где высоко в небо сводом поднимаются расходящиеся ветви, то увидишь побеги, стремящиеся вверх, ощутишь их рост. Иначе в ионической колонне; здесь мы живее всего ощущаем пышную мягкую полноту, тепло скрытой в ней жизни, которую мы как будто чувствуем глазами. Прекрасное произведение архитектуры именно потому может в такой мере воздействовать на нашу душу и приводить ее в совершенно особенное состояние, что душа в соответствии со своими общими законами сама погружается в конкретные образы, которые развиваются из себя самих. И разве такое полное слияние формы восприятия с его предметом не должно со всей очевидностью быть выражением идеи?

— Да, конечно, — сказал он, — потому что без этого было бы невозможно такое проникновение, которого не требует простая целесообразность.

— Ну, и как же мы можем определить, — спросил я дальше, — то, что проявляется здесь? Если это действительная и живая идея и вместе с тем не одухотворенная единичная сущность, то что же это, как не сущность вообще, или божество, в котором одном эта гармония с самого начала совершенна как всеобщее вечное бытие?

— Поистине, — ответил он, — это может быть только так.

— Ничто иное, следовательно, — сказал я на это, — не может существовать в этом чистом соотношении пространственного воплощения, кроме как само божество. Это искусство стремится, таким образом, дать жилище особенного облика тому, кто не испытывает в нем потребности, так как его жилище есть закономерно наполненное простран-

ство, то есть вселенная. Поэтому любое из его произведений представляет собой такой мир (и жилище божества), какими бы разными ни были в нем проявления этого мира. Самое высокое и общее назначение архитектуры хотя и остается неизменным — возвести храм во славу бога, — однако это задача разветвляется на многие особенные проявления идеи в государстве и даже дальше, вплоть до жизни бюргерства. Однако никогда практическая потребность не должна становиться решающей. И только тогда искусство до конца исполнило бы свою миссию (если бы это было вообще возможно), когда всю нашу действительную жизнь оно смогло бы окружить таким божественным жилищем, которое повсюду являло бы нам облик гармонии и красоты. Впрочем, это как раз и доказывает, что искусство архитектуры полностью лишают его достоинства, когда используют его только для украшения жилых домов, тогда как церкви и государственные здания строятся с меньшим вниманием, чем человеческие жилища. По-другому думали наши предки, которые считали вполне естественным, что века уходят на возведение собора. Однако хватит об этом. Скажи мне лучше, ощущаешь ли ты, что в архитектуре в известном смысле претворяется то, что является исходным материалом драматического искусства?

— Да, я вижу, — ответил он, — что между тем и другим существует некое родство. Так же как драма возрождает у нас на глазах не возвышенную (и потому чужую), а конкретную, знакомую жизнь, так и архитектура не создает каких-то личных, исполненных идеи сущностей, которые мы могли бы воспринимать как идеалы, подобно живописи и скульптуре, а окружает нас художественной и прекрасной действительностью, первое следствие чего есть наше собственное настроение, которое при восприятии произведений живописи и скульптуры всегда являлось чем-то производным. Может быть, поэтому настоящее драматическое представление в театре не может обойтись без прекрасного архитектурного оформления.

— Без сомнения, — ответил я. — А теперь не хочешь ли ты рассмотреть еще и последнее, что осталось нам после того, как мы перечислили все прочие искусства, — музыку?

— Неужели действительно это последнее?

— Я так полагаю, — ответил я, — потому что о поэзии,

скульптуре, живописи и архитектуре мы уже говорили. Разве что ты захотел бы отнести сюда искусство верховой езды, к примеру, или прекрасное искусство садоводства?

— Первое, конечно, нет, — сказал он, — так как оно целиком относится к практическим потребностям. А второе, может быть, стоит рассматривать, как живую пейзажную живопись.

— Живопись? — спросил я. — И это после того, как мы установили, что ее предметы телесны? К тому же искусство, которое не создает ничего, а только обрабатывает данную природу, придавая ей изящный вид?

— Хорошо, уступаю, — ответил он, — но что ты скажешь об искусстве танца и об искусстве актерской игры?

— Что оба они, — возразил я, — относятся к драматическому искусству, которое прежде всего в искусстве актерской игры лишь повторяется с особенной живостью, на определенной ступени и в определенном смысле. Таким образом, мы не можем считать их самостоятельными искусствами, а лишь проявлениями или особыми направлениями уже известного нам искусства. Так что музыка остается единственной. Как же ты представляешь себе ее происхождение?

— Она возникает из времени, — ответил он. — То же самое думал, как видно, и ты, когда недавно описывал нам полную закономерность музыки почти в том же виде, в каком теперь мы обнаружили ее в архитектуре.

— Но время, — ответил я, — так же как и пространство, есть нечто такое, в чем всеобщее в познании сливается с единичным и особенным, то есть такая форма, через которую единичное включается в познание. Как ты полагаешь, то, что здесь включается в познание, — это та же внешняя материя, что и в пространстве?

— Никким образом, — ответил он. — Материя существует во времени лишь постольку, поскольку ряд представлений о ней ведет вперед наше сознание, как бы повторными актами.

— Так что же это может быть, — продолжал я, — какого рода материя, какого рода внешнее, особенное? Может быть, это само познание, которое раскрывается исключительно как особенное во времени, внешне лишенное какого бы то ни было общего понятия, доступное лишь для восприятия?

— Да, не иначе, — заметил он, — ясно также и то, что

душа в этом случае проявляется в звуках как нечто самодействующее и все же подлежащее восприятию.

— Ты прав, — ответил я. — И, наверное, ты уже понял, как эта душевная глубина, выраженная в звуках, относится к реальной материи архитектуры.

— По-видимому, это так же, как и там: материя без всякого единства, и, вероятно, она точно так же объединяется понятием или мерой.

— Должно быть, так, — ответил я. — Материя архитектуры, поскольку она воплощается в явлении, полностью лишена души, однако душа присутствует повсюду в многообразных внешних явлениях; следовательно, оказавшись лишенной материи, она со своей стороны должна будет существовать только во внешнем, реальном бытии. В звуке душа существует как рассеянное многообразие, доступное восприятию, и поэтому звук есть исходная материя языка, в которой то общее, что есть в душе, выражается в звуке определенным и органическим образом. В искусстве то же, как мы уже установили, достигается с помощью поэзии. Не означает ли это, что музыка относится к поэзии так, как архитектура к скульптуре и живописи?

— Как будто бы так. Но почему до этого нам казалось, что музыку следует сопоставлять не с поэзией, а с архитектурой, которой она теперь противопоставляется?

— Одно другого не исключает, — заметил я. — Ведь оба искусства — и музыка и архитектура — представляют собой многообразное бытие, не знающее единичности и органической завершенности, материю внешнего явления, которая именно потому, что она полностью соответствует общему закону познания и целиком входит в него, претворяет в действительную, реальную жизнь единство всеобщего и особенного, или идею. При этом одно из этих искусств относится к числу телесных, осязаемых искусств, поскольку особенное в нем есть осязаемая материя, которая может восприниматься физически. Второе — к числу духовных, так как его особенное — звук — идет изнутри, становится самовыражением души и только как таковое воспринимается. Потому что звук, как он является в искусстве, ты не должен рассматривать как средство сообщения. Этот ошибочный взгляд часто порождает непонимание музыки, и многое из того, что, будучи выражением и явлением духа как такового, оказывает великолепное действие, становится непонятным и бессмысленным, если рас-

смачивается с точки зрения целесообразности. Даже в драматическом музыкальном произведении, где несколько действующих лиц общаются друг с другом, момент сообщения все-таки остается подчиненным смыслу произведения в целом и задаче самораскрытия определенного комплекса идей.

— Да, здесь я как будто бы тебя понимаю, — заметил на это Ансельм. — Когда слушатель, так же как созерцатель архитектурного произведения, всем своим существом погрузился в произведение искусства, он уже не ощущает себя вне этого произведения, и тогда исчезает цель сообщения.

— Ты совершенно правильно это толкуешь, — заметил я. — Но для того чтобы покончить с этим предметом, а заодно и с этим исследованием вообще, давай еще раз коротко рассмотрим все в целом. Мы установили, что только через звук душа как активная жизнь воплощается в чувственном явлении. Звук есть ее конкретное изображение во множественном, переменчивом, особенном. Прежде всего он выражает моментальное состояние души, которое возникает от соприкосновения с внешним миром и которое мы называем чувством. Однако душа существует не только в живых существах, но и в неодушевленных предметах; это всеобщая душа природы, которая при соприкосновении тел друг с другом также дает о себе знать посредством звука, обнаруживающего, таким образом, смутную аллегорическую связь с назначением человеческого голоса. Это значение звука послужило основанием для чрезвычайно распространенного заблуждения, будто бы музыка существует лишь для того, чтобы возбуждать в нас эмоции и страсть. Это заблуждение лишает музыку ее достоинства, так как сводит ее до уровня чувственного наслаждения. Между тем на самом деле смысл ее заключается в том, чтобы возвысить реальное, эмоциональное бытие души, устанавливая в нем закономерности и высший порядок. Как архитектура примыкает к сфере потребностей, хотя сама имеет совершенно иное происхождение, точно так же происходит и с музыкой, с ее сменой радости и печали, которая, однако, полностью претворяется и смягчается в чистом и всеобщем единстве познания, подчиняя все особенное все той же совершенной мере. Средством связи между мерой и измеряемым является время, благодаря которому вообще возможно соотношение поня-

тия с единичным, постоянно меняющимся многообразием. Во времени звук, измененный до неузнаваемости эмоцией, полностью совпадает с простым законом познания. Время придает ему самому равномерную повторяемость; таким образом звук превращается в тон, и одновременно возникает та закономерность, благодаря которой тона объединяются в законченное целое. Но там, где высший закон единства полностью совпадает с многообразным бытием, там, как мы уже много раз видели, присутствует бог. Таким образом, это искусство растворяет наше бытие, бытие преходящих, чувствующих созданий, в божественной сущности. Ни одно из остальных искусств не способно так определить и так возвысить наше реальное существование. Оно действует с неотразимой, почти беспощадной силой. И если архитектура воздействует на нашу душу лишь постольку, поскольку она привлекает ее к точной организованности закономерного, полностью ее определяющего и все же внешнего предмета, то музыка овладевает нашим собственным, реальным, неотделимым от нас сознанием, показывает нам его, доводит нас до полного самораскрытия и, наконец, раскрывает нашу душу перед богом, по мере того как подготавливает ее к совершенному принятию божественного закона без оговорок и предубеждений.

— И здесь, как мне кажется, — заговорил Ансельм, — есть много общего с драматическим искусством, музыка представляется здесь так же, как мощное и ужасное в драме.

— Это действительно правда, — ответил я. — Так же как и драма, музыка потрясает нашу душу до самой глубины. Но вместе с тем, подобно комической драме, она может, с другой стороны, освежающим ветром ворваться в самую простую, обыденную жизнь со всей сочной живостью реальной идеи; именно поэтому в музыке комическое и трагическое четко отделены друг от друга. То, что в драме всегда лежит в основе явления и может быть понято только из целого, — гармонию противоречий — музыка сама показывает в свете явлений, и все остальное подчиняется этому. Поэтому ее высоким содержанием всегда остается божество и его отношения с миром, хотя надо сказать, что драма повествует о мире и о жизни более полноценно и живо. Впрочем, ты без труда сможешь убедиться в том, что все эти сравнения не касаются самого глав-

ного, благодаря чему каждое искусство становится тем, что оно есть. Потому что в каждом из них божественное и вся вселенная раскрываются совершенно самостоятельно и своеобразно.

— Когда я слушаю тебя, — сказал Ансельм, — то совершенно убеждаюсь в том, что отдельные искусства независимы и существенны и каждое имеет самостоятельное бытие. Однако, когда я вновь возвращаюсь к мысли о том, как одни взаимно ограничивают и исключают друг друга, а другие объединяются и оказывают общее воздействие, как, например, драма и музыка, то они опять представляются мне лишь особыми, ограниченными и несовершенными явлениями.

— Как ты, однако, упрям, Ансельм, — заметил я на это. — Ведь теперь ты уже больше не можешь отрицать, что каждое искусство с точки зрения его собственной сущности представляет собой целый мир и своеобразие не определяется внешней материей. И все-таки ты продолжаешь искать выражения, которые ты заимствуешь, может быть, у тех, кто вообще непричастен к искусству. Ну, а вы что скажете, Бернгард и Эрвин, вас тоже трудно убедить?

— Мне кажется, — ответил Бернгард, — Ансельм с некоторой долей справедливости сказал сегодня, что вместо действительного бытия искусства ты все время описываешь нам его всеобщую идею. Что касается этой идеи, то, видимо, все это верно, что ты сегодня говорил. Но ведь это такая задача, которая должна быть реализована только в процессе создания произведения искусства.

— О драгоценнейший Бернгард, — воскликнул я, — если бы ты наконец смог преодолеть эту злосчастную путаницу, которая все время увлекает предмет у нас из-под рук, чтобы бросить его в совершенно чужую область, где разделяются понятие и явление! Разве мы не установили, что место искусства в той, и только в той области, которую мы называем священной, и разве в этой области сущность не остается неизменной на всех этапах действительного бытия? Благодаря этой сущности и идее все искусства существуют одновременно и в одном, только друг в друге и друг через друга; между тем в своем бытии они живут рядом, параллельно и могут влиять друг на друга. Но в том царстве, где они только искусства, они полностью сливаются в одно. И если я таким способом различаю их сущность и бытие, то разве это не означает, что в сво-



ей сущности искусства мыслятся как сама божественная идея, которая, однако, является как реальность, ибо без этого они вообще бы не были искусствами в своем бытии; вместе с тем они мыслятся как деятельность фантазии, которая является в единичном, и только в этой деятельности полностью проявляется сущность? Как иначе это можно истолковать?

— С твоей точки зрения, — ответил Бернгард, — как видно, только так.

— Я только хотел доказать тебе, — ответил я, — что, с моей точки зрения, различие, которое ты предложил, совершенно неосновательно, так как хотя искусства и являются храмом и жилищем божества, но в то же время они представляют собой его совершенное тело, а следовательно, непосредственное и своеобразное самораскрытие его сущности. В поэзии тело полностью содержится в самой душе, и все, что называется телесным искусством, реально в ней, как в собственной внутренней жизни. Поэтому то, что в поэзии представляется духовным светом жизни, а в телесных искусствах ее телом, — это не разные вещи, а совершенно одно и то же. Тело, которое целиком есть душа и как таковая телесно, мы обнаруживаем в скульптуре; в живописи оно мыслит и познает себя только как душа. И, наконец, для того чтобы такое разделение, где душа и тело лишь взаимно включают в себя друг друга, все-таки не отторгло их друг от друга, тело как таковое, как совершенная и закономерная мысль, раскрывается в архитектуре, а в музыке — чистая, не связанная с телом душа как реальное бытие, доступное восприятию. Если бы все они не существовали параллельно, то поэзия была бы только мыслью, архитектура и музыка — пустыми, бессодержательными соотношениями. Таким образом, во всех искусствах есть все и целое. Внутренний свет также не существует без полноты живых образов, в которых блаженные и совершенные мысли простой сущности развиваются в гармонически сплетенную божественную жизнь. В этом свете божественная мысль, которая проникает все, останавливается на собственном своем творении, и для нее не возникает необходимости отрешиться от себя самой, для того чтобы перейти в действительность, так как только она одна присутствует во всех образах, какими бы ни были они особенными и многообразными, и, значит, она всегда рассматривает лишь себя самое. Этот световой круг, где

все объединилось в блаженном совершенстве, мы могли бы назвать святая святых, если бы то, что мы считаем внешней реальностью, не заключало в себе того же великолепия. Вглядываясь внимательно, мы видим, как эта гармония сущности с самой собой раскрывается внутри нее и, таким образом, становится своей собственной внешней реальностью. По мере того как образы поднимаются из глубины света, каждый останавливается как самостоятельная, совершенная вещь, как тело, наполненное всей сущностью идеи, так что возникает столько же душ и миров, как и телесных образов. В то же время все они обращены к свету и выглядят в нем как телесные образы и явления, связанные духовно и освещенные одним и тем же многократно преломленным лучом. Так, сам свет превращается в нечто внешнее и противопоставляется образам, а живопись и скульптура противостоят друг другу как два соответствующих хора, которые созвучны друг другу не в чем-то среднем, а потому, что в обоих звучит все совершенно одинаковое. И как раз в этом и заключается обязательный закон третьего превращения и развития. Ведь поскольку тело и душа, каждое само по себе, представляют саму идею и поэтому полностью отделяются друг от друга, тело устремляется к внешней поверхности и там, расширяясь, превращается в надстройку, которая охватывает все и вбирает душу, прежде оживлявшую его, в общую мысль своих пространственных отношений. Так, архитектура создает как будто бы внешнее жилище божества, в то время как на самом деле она существует только в простом законе познания, так что искусство там, где оно становится совершенно внешним, лишь тем сильнее извлекает на поверхность свой внутренний смысл. Поэтому внутренний строй души, каким он также совершенно изолированно является внешне, полностью созвучен с закономерностью постройки, может вновь свободно отделиться как музыка и, взмыв высоко под купол, возвратиться в бездонную глубину идеи и чистейшей, лишенной материи мысли. Понятно ли вам теперь, как в искусстве душа, и тело, и даже кажущаяся внешней оболочка сливаются в одно, как душа даже в своем храме существует как своя собственная реальность и все пять искусств совершенно необходимы для того, чтобы не была разрушена органическая гармония целого?

— Весь этот мир искусств, — ответил Бернгард, — я ви-

жу сейчас с твоей точки зрения в той взаимозависимости, которую ты показал. И все же в действительной жизни искусство существует всегда лишь как нечто единичное и нецелостное. И это все, что я могу сказать, потому что я сам не могу примирить этого противоречия.

— Ну, а ты, Эрвин, — сказал я, — решил сегодня вообще не нарушать молчания? Может быть, ты знаешь, как помочь нам понять друг друга?

— Уже давно, — ответил Эрвин, — я борюсь с самим собой, с нарастающим вниманием следя за вашим спором. Я совершенно уверен в том, что разные виды искусства — это не просто внешние ограниченные явления, но объяснение тому, что искусство в жизни является как нечто несовершенное и нецелостное, надо, безусловно, искать не в самом искусстве.

— Ну, хоть с одним из вас я добился своей цели, — заметил я. — Только это одно я и хотел вам доказать.

— Да, но этого недостаточно, — возразил Эрвин.

— То есть как? — спросил я. — Разве я обещал вам больше?

— Обязанность, — ответил он, — порождает сама проблема, как мне кажется. Искусство само по себе едино и совершенно в каждом из своих видов. Жизнь многообразна и запутанна, и как будто бы таким же в ней становится создание искусства. И вот я хочу и обязан понять, как в обстоятельствах этого кажущегося несовершенства искусство может оставаться самим собой или как оно в своей совершенной сущности может быть реально в каждом акте художественного творчества, если только это истинное искусство и независимо от того, каким несовершенным оно представляется внешне.

— Ты ведь знаешь, — ответил я, — что в искусстве действительность не отличается от сущности.

— В искусстве — нет, — ответил он, — но зато в обыденной жизни при возникновении искусства их следует различать.

— А разве мы, — спросил я, — не изображали обыденную жизнь, которая находилась на темной поверхности, с помощью внешних искусств как совершенное выражение идеи?

— Да, я обратил внимание, — ответил он, — что хотя это было именно так, но все рассматривалось нами с точки зрения сферы фантазии, где вовсе нет обыденной жиз-

ни. Однако таким образом вообще остается в стороне то состояние души, когда она с усилием стремится связать воедино внешние явления. Это состояние ты сегодня так подробно охарактеризовал нам в самом начале беседы, а во время нашей первой встречи мы сами его испытали. Однако мы, как земные создания, обречены на это состояние души, и если нам не удастся понять, как, оставаясь в нем, мы сможем воспринять искусство как совершенную сущность, то никакие рассуждения нам не помогут. А потом, ты сказал мне сегодня, что не станешь меня обманывать и выполнишь свои обещания. Я ловлю тебя на слове.

— Поистине, Эрвин, — сказал я, — ты скоро меня перегонишь. А что это за передержки ты начал себе позволять! Ведь то, что я говорил об обманах и обещаниях, касалось совсем другого предмета — речь шла о соприкосновении мира искусства с существенным миром (описанным нами в тот раз) в священной сфере души.

— Хорошо, — ответил он, — я лучше откажусь от этих разъяснений ради того, чтобы ты ответил на только что поставленный вопрос, тем более что в этом ответе, как я предчувствую, я одновременно найду решение и той прежней проблемы.

— Ну, вы только посмотрите, — обратился я к двум другим, — как я избаловал на свою голову этого Эрвина. Теперь так просто от него не отделаться!

— Только не притворяйся, — ответил он. — Я ведь прекрасно вижу, что ты и сам сгораешь от нетерпения разобраться в том, к чему, как видно, как раз и поведет выполнение моей просьбы. И поэтому давайте соберемся завтра, не теряя времени, пока мы не забыли ничего из того, что обсуждали в последней части нашей беседы.

— Я должен согласиться, чтобы не услышать от тебя еще чего-нибудь похуже, — ответил ему я. Ансельм и Беригард были тоже очень довольны.

---

---

## ДИАЛОГ ЧЕТВЕРТЫЙ

---

— Значит, я был прав вчера,— сказал Эрвин, когда мы собрались на следующий день,— раз ты не отклонил всерьез моей последней просьбы.

— Неужели ты мог подумать, что я из-за лени или пассивности хочу увильнуть от решения вопроса, который уже сейчас представляется тебе таким важным, а может быть, позднее окажется еще важнее?

— Нет, о лени, я, конечно, и не думал,— ответил он,— но тем хуже для меня! Потому что не исключено, что ты просто хотел избавиться от меня. Я ведь видел, как тебя развлекало мое нескладное рвение, но оно только потому было так неудержимо, что мне стоило большого труда увидеть то, что нам мешало.

— А что это было такое,— заговорил Ансельм,— мне, откровенно говоря, и до сих пор непонятно. Мне даже кажется, Адельберт, что ты действовал не совсем справедливо. После того как ты непоколебимо отбивал все мои аргументы, а затем и возражения Бернгарда и стоял на своем, утверждая, что искусство не единично, но многообразно и совершенно, что оно всегда есть нечто целое и законченное в каждом из своих видов, вдруг выступает Эрвин, и стоило ему сказать, что искусство в своем практическом существовании несовершенно, как ты немедленно согласился и теперь собираешься искать нечто такое, что в принципе противоречит себе, так как в несовершенном оно должно присутствовать во всем своем совершенстве.

— Очень хорошо, дорогой мой Ансельм,— ответил я,— что я знаю, как ты относишься к нашим намерениям. Относительно Бернгарда я предполагаю, что в согласии со своими природными склонностями он не должен иметь особых возражений.

— Не знаю, верно ли я понимаю весь вопрос,— ответил Бернгард.— Я представляю себе дело примерно так: ты приписываешь искусству как таковому некое бытие, относительно которого, правда, я лично не взялся бы определить, где и как оно осуществляется. И это должно быть, видимо, совершенно безупречное бытие. Несмотря на это полноценное бытие, искусство должно вместе с тем создаваться как некий идеал в нашем несовершенном мире. И вопрос состоит в том, как это совместить.

— Я вижу, кажется,— ответил я,— во что вы оба упираетесь. Дело именно в том, что Эрвин очень верно выразил вчера: причина того, что реальное создание искусства всегда несовершенно и нецелостно, заключается не в искусстве, а в обыденной жизни. Итак, Ансельм, если бы я стал сейчас спорить против того, что само разделение искусства основывается на несовершенстве его явления, то это означало бы не то, что искусство в своем явлении может быть совершенно и всеобъемлюще, а нечто совсем иное: разделение искусства и вообще все его бытие исходят непосредственно из его сущности и полностью соответствуют ей. Но поскольку в обыденной жизни искусство имеет дело с обычной материей, оно является в ней как единичное и недостаточное.

— И все-таки,— возразил Ансельм,— размышляя о нашем вчерашнем разговоре, я снова натолкнулся на нечто такое, что сбило меня с толку: ведь искусство в своем реальном существовании со всей очевидностью стремится к объединению всех видов ради какого-то общего воздействия, и, следовательно, все сводится к тому, чтобы действительно установить то единство искусств, которое ты определял как существенное. Более всего это заметно в античной драме, где все существует в единстве—эпическая и лирическая поэзия, живопись, скульптура, архитектура и музыка.

— Ой, ой, дорогой мой Ансельм, это соединение может оказаться весьма подозрительным! Мы уже говорили вчера о том, как представлены в античной драме эпическая и лирическая поэзия. Да и другие искусства едва ли мы найдем здесь в чистом виде. Но главное вот что: разве сама античная драма не подразделяется на два совершенно противоположных искусства?

— Ты имеешь в виду, вероятно, трагическое и комическое? — спросил он.

— Именно их, — ответил я. — Разве можно сказать, что они когда-нибудь смешиваются? Ведь недаром Агафон и Аристотель так и не поверили Сократу даже в том, что один и тот же человек может быть одновременно автором трагедии и комедии<sup>1</sup>

— Да, действительно, — ответил он. — здесь есть большой внутренний раскол.

— Я думаю, — ответил я, — что чем больше оба искусства едины в своей внутренней основе, тем более четким должно быть их внешнее разделение. И все же в новейшем искусстве оно не такое уж резкое.

— Да, — заметил он, — пришлось немало потрудиться, чтобы убедить людей в правомерности того смешения трагического и комического, которое мы находим, например, у Шекспира.

— Вот именно, — ответил я, — тех самых людей, которые среди прочего от души принимают слезливую комедию, где, собственно говоря, существуют те же элементы, только на очень уж низком уровне. Что до веселой трагедии, которую нам ежедневно предлагают, то я лучше помолчу, так как здесь нет вполне определенного намерения, как там. А знаешь ли ты, что наша новейшая драма допускает еще одно подразделение, совсем иное, чем у греков?

— Какое же?

— Мне кажется, на музыкальную и немзыкальную драму.

— Да, действительно, — заметил он, — это так. И оно, как мне кажется, основано на противопоставлении эпического и лирического.

— Без сомнения, — ответил я, — только эпическое и лирическое здесь следует понимать так, как они существуют в драме. И потом, следует также сказать, что в основе лежит в высшей степени аллегорическая природа новейшего искусства, которое, как мы вчера уже установили, имеет один только центр — божество. Значит, если, как ты уже заметил, в действительности искусство и стремится к объединению видов, то в древнем мире и в современности это происходит совершенно разными способами. И если уж мы заговорили на эту тему, то, может быть, стоит задержаться на ней еще ненадолго и посмотреть, как искусство стремится к внешнему единству с самим собой. И тогда, вероятно, нам стало бы также яснее, как при

всем многообразии явлений оно сохраняет единство своей сущности.

— Я был бы этому очень рад, — ответил он.

— Итак, — сказал я, — древнее искусство достигает в драме высшего объединения всех своих представлений. Драма не только является центральным звеном древней литературы, но и теснейшим образом смыкается с музыкой и собирает вокруг себя все телесные искусства. То, что в современном искусстве все это выглядит иначе, видимо, ясно. Уже музыка, как мы установили, связана с драмой не так близко и непосредственно; скорее, можно утверждать, что она создает для себя свою собственную драму, которая и в литературном смысле подчиняется совсем иным законам, собственно говоря скорее музыкальным, чем поэтическим. Но именно музыка в наибольшей степени приспособлена к тому, чтобы соединить различные искусства для общего воздействия и как бы растворить их в одной общей стихии.

— Да, это именно так, — ответил Ансельм. — Достаточно вспомнить, как часто, особенно в соборах, пропорции прекрасного строения и даже события, изображенные на священных полотнах, как бы впервые оживают перед нами при звуках музыки; если же мы глядим на все это без сопровождения церковной музыки, то кажется, что перед нами лишь простые атрибуты обычной повседневной службы.

— Да, это очень точно подмечено, — заговорил Эрвин. — Когда взгляд наш бродит по сводам куполов или стройным пучкам колонн, когда он останавливается на росписи алтаря, состоящей большей частью из восьми изображений, то задумчивая печаль неясных влечений охватывает нас. Иногда я пытался объяснить себе это настроение тем, что мы хотели бы вновь воскресить те далекие времена, когда возникли эти прекрасные произведения, и это верно отчасти. Но главное, я думаю, к чему мы стремимся в такие минуты, — это музыка, только она может помочь нам принять в нашу душу все эти прекрасные предметы. И это кажется мне вполне естественным, поскольку ни в каком другом искусстве на свете внешнее восприятие не сливается так непосредственно с нашим внутренним состоянием. Вчера Адельберт показал нам уже, как она примыкает к обоим этим областям.

— Отличается ли эта соединяющая роль музыки, —



спросил я,— от той роли всякого произведения во времени, когда оно связывает всеобщее в понятии с особенным восприятием?

— Мне это еще не совсем понятно, — ответил Эрвин.

— Разве понятие не проходит сквозь все времена совершенно неизменным и одинаковым?

— Без сомнения, — ответил он.

— А те изменения, — продолжал я, — которым подвергается в вещах особенное, происходят именно во времени, пока понятие сохраняется неизменным. Так?

— И это верно!

— Хорошо, — сказал я, — значит, если найдется какое-то средство так построить время, что время вообще, то есть простое время, содержащее понятие, и каждый данный момент, в котором происходит определенное изменение особенного, полностью совпадут и будут познаны как одно и то же, то тут, видимо, и будет достигнуто такое объединение всеобщего и особенного, к которому только может стремиться разум. Вы, должно быть, не станете сомневаться, что именно таково воздействие музыки, когда в ощущении каждого реального мгновения в нашей душе возникает целая вечность.

— Значит, музыка, — сказал Эрвин, — действительно достигает того, что недоступно обычной деятельности разума. Но это достигается не в отношении действительных предметов, а только в общей, пустой форме времени.

— Это может быть верным разве что для таких случаев, — заметил я, — когда музыка является сама по себе, как таковая, да и то не вполне. Потому что там, где всеобщее целиком наполнено особенным, уж никак не может быть пустой формы, так как сущность возрождается полностью. А теперь подумай о том, как музыка присоединяется к поэзии и к другим искусствам, в которых присутствуют действительные предметы. Не окажется ли она самым лучшим средством связи между всеобщим в познании и особенным во внешних предметах? Потому-то часто и случается, что при созерцании предметов телесного искусства у нас возникает такое ощущение, будто сначала музыка должна воздействовать на нашу душу в целом, размягчить и подготовить ее и лишь тогда мы сможем легко воспринять все остальное. Так ли это?

— Конечно, — ответил Эрвин, — именно это ощущение я хотел описать.

— А не кажется ли тебе, — продолжал я, — что музыка так необходима лирической поэзии, поскольку лирическая поэзия основывается на несоответствии божественного и земного, которое сначала необходимо растворить в той же поддающейся познанию стихии, где находится и то и другое?

— Да, это весьма убедительно.

— Ну, а теперь вернемся к тому, с чего мы начали, — к драме. Как обстоит дело тут? Как вы помните, Ансельм утверждал, что в древнегреческой драме больше, чем где-нибудь, было достигнуто объединение всех искусств.

— Поскольку в основе современного искусства, — начал Эрвин, — лежит противоречие между божественным и земным, в котором, как ты вчера нам объяснил, заключена основа аллегории, то можно было бы подумать, что для новейшей драмы музыка как связующее звено должна быть совершенно необходима. Однако это не так. Ведь целая область драмы — собственно поэтическая — вовсе не связана с музыкой<sup>2</sup>.

— А ведь мы, — заметил я, — говорили о несоответствии не столько божественного и земного, сколько внешнего и внутреннего; правда, в известном смысле эти проблемы смыкаются. А то, о чем ты говорил сейчас, имеет, видимо, следующие объяснения: в драме нового времени, не связанной с музыкой, независимо от этого найдена возможность связи между внутренней мыслью и множественным явлением, и поскольку она существует, то больше уже нет необходимости устанавливать ее посредством музыки, а так как она к тому же осуществляется по законам совершенно другого искусства, то не может быть постигнута музыкой.

— Да, это, видимо, так, — ответил он, — но мне бы хотелось понять это до конца.

— Ты знаешь, конечно, — ответил я, — что современные драматурги не только несравненно глубже, чем древние, проникают во внутренний мир своих героев, в их взгляды, мысли, чувства, цели, но и стремятся к тому, чтобы все это выразить в словах. В их произведениях перед нами открываются не просто реальные действия, но все их источники, а в некоторых новых пьесах и вообще куда большее значение имеют внутренние события — развитие чувств, склонностей, точек зрения, — нежели внешние. Поэтому нас часто удивляет, а еще чаще восхищает то, что

древние не имели обыкновения создавать для своих произведений запутанные и сложные планы, тогда как в наше время драматурги искусно и тонко сплетают прихотливую ткань, чтобы в конечном итоге все привести к одному главному действию. Это выяснение побудительных причин, в котором то, что древние называли судьбой, раскрывается и разделяется на отдельные линии, а затем искусное подведение всех этих линий к задуманному воздействию — не есть ли все это как раз то свойство драмы, как мы уже говорили, которое делает музыку в ней излишней?

— Да, как будто бы так. Но по мере того как судьба распадается на отдельные причины и следствия, не распадается ли вместе с ней и вся внутренняя сущность, превратившись в простую цепь случайностей?

— Вспомни теперь давно уже установленную нами точку зрения относительно необходимости и свободы. В соответствии с нею, как ты знаешь, божественная или человеческая личность, которая создает особенное и воздействует на него, — это сама идея, так как идея познается в ней в своем внутреннем существовании. И внутренняя деятельность может быть изображена, разумеется, только как жизнь этой идеи. Видимо, этого достаточно, чтобы разъяснить твое заблуждение?

— Совершенно достаточно, — ответил он.

— Итак, мы довольно четко уяснили себе, в чем причина этой противоположности между немзыкальной и музыкальной драмой. Если первая стремится развить и выразить все внутренние побудительные причины, то вторая делает то же самое, но без отвлечений, непосредственно связывая внешние события с внутренней жизнью. Поэтому совершенно естественно, что в опере все, насколько это вообще возможно, переносится во внешнее действие, скрепляется им и выражается с помощью танца и жеста. Совершенно неверно, что часто предметом оперы становятся вещи, не имеющие отношения к миру фантазии, без которой опера, однако, не может обойтись ни в одном из своих элементов; впрочем, сейчас речь идет не о том. Это должно послужить объяснением, почему в современной драме не может быть такого слияния искусств, как в античной, не правда ли, Ансельм? Ведь она хотя и делится на трагическую и комическую, однако в каждой объединяются те же самые искусства.

— Это так, — сказал в ответ Ансельм. — Но теперь

возникает много новых вопросов в этой связи: почему, например, античная драма является таким центром, не может ли существовать подобного также и в новейшем искусстве? Почему в древнем искусстве так четко разделяются эти два типа драмы, а в новейшем — нет и многое, многое другое?

— Я думаю, — ответил я, — что нам придется ограничиться только самым необходимым. Вчера мы установили, что древнее искусство носит символический характер, следовательно, все, что оно заключает в себе, даже самое всеобщее и глубокое, оно должно стремиться превратить во внешнее явление. Не так ли? Это глубокое и всеобщее для него является необходимостью, которая с точки зрения внешней есть судьба действительного мира. Значит, в античной драме все искусства объединяются, насколько это возможно, потому что в нем осуществляется действительное бытие идеи, которая охватывает все. И чем более она вовлекается в бытие, тем больше, тем полнее она развивается в своей собственной сущности; потому что если идею рассматривать как таковую, в соответствии с заключенной в ней всеобщей мыслью, то она, как мы знаем, не может стать предметом искусства. Да, собственно говоря, она как таковая вообще не может быть постигнута, если не происходит символического претворения ее в действительной жизни; это нам доказало многобожие; и, может быть, по этой причине вся религия древности вообще была настолько сильно связана с искусством, что почти растворилась в нем.

— Ты слишком кратко разобрал все эти большие вопросы, — сказал Ансельм, — потребуется еще много усилий, чтобы довести дело до конца, хотя твои прежние объяснения были достаточно понятными.

— Ну, так давай пока придерживаться этих объяснений, чтобы извлечь из всего этого какую-то пользу. Действительно, углубляясь во многих направлениях в то, что уже познано, мы наталкиваемся на одну общую зависимость, исследование которой является, видимо, совершенно новой задачей. Но это не должно сбивать нас с толку в отношении того, в чем мы убеждены, тем более что наши построения вполне логичны и последовательны. Потому что это полное разделение трагического и комического тоже найдет себе объяснение.

— Мне кажется, — ответил он, — я начинаю понимать,

что ты имеешь в виду. Ведь если в символе идея как необходимость полностью переходит во внешнее, то и противоречие между идеей, ставшей действительной, и чистым явлением (из которого возникает трагическое и комическое) должно будет вобрать в себя всю необходимость обоих направлений, и тогда больше не останется места для связующего момента, который всегда есть нечто внутреннее.

— Великолепно, дорогой Ансельм, — сказал я, — ты даже опередил меня. Однако в новейшем искусстве, как ты видишь, все обстоит иначе. Идея как нечто внутреннее вообще не может здесь полностью перейти во внешний мир; она всегда становится аллегорической, как мы это назвали, когда в своих отношениях с ним претворяется в действительность. Отсюда происходит и то особенное внимание к внутренним побудительным причинам, о котором мы говорили, и оно препятствует, как мы видели, полному объединению поэзии с внешними искусстваами. Значит, если мы будем стремиться найти здесь единство и полноту, то их надо, видимо, искать внутри самой идеи, так, чтобы все внешние искусства устремились туда, а не наоборот и в них влилась идея, как это было у древних.

— Да, видимо, так, — ответил Ансельм, — но в то же время мне кажется также, что мы таким образом покидаем область искусства и переходим в область религии, если я тебя правильно понимаю и то, что ты говоришь сейчас, правильно сопоставлено с приблизительно охарактеризованным раньше соотношением между искусством и религией<sup>3</sup>.

— Хорошо, дорогой Ансельм, — ответил я, — а обратил ли ты внимание на то, что вы оба с Эрвином сами по себе уже натолкнулись на проблему религии, когда заговорили о воздействии музыки, объединяющей все впечатления в соборе? Когда еще в современной жизни волшебная власть искусства может действовать с такой силой, как не во время полной музыкальной церковной службы при пении священных псалмов перед иконами, изображающими жизнь Христа, при виде смелых, возвышающих душу линий собора? Здесь душа действительно вбирает все эти разные впечатления в самую свою глубину и посредством искусства, как правильно говорится, возводит себя самое в обиталище реального божества. Таким образом, если у древних совершенное объединение искусств и их максимальное при-

ближение к действительности осуществлялось в драме, то в наше время, как мы теперь видим, в самой глубине идеи — церковная служба.

— Это, как мне кажется, совершенно верно, — сказал Ансельм. — Тем более что религиозные праздники положили основу античной драме, тогда как все попытки драматизировать христианские мистерии в новое время остались на самом примитивном уровне, так и не дав ничего значительного. Но здесь бросается в глаза, что искусство до такой степени переходит в религию, как будто бы должно полностью раствориться в ней.

— Да, — заметил я, — это явление действительно весьма примечательно, и все же как одна из существенных линий оно проходит через всю историю искусства.

— Да, так и должно быть, — вмешался Эрвин, — я бы даже сказал, что искусства должны различаться в зависимости от того, в каком направлении осуществляется их развитие к целому — внутрь или наружу, примерно так ты это называл.

— Конечно, — ответил Ансельм, — без сомнения, именно поэтому древние не могли создать сколько-нибудь совершенной живописи, а мы — совершенной скульптуры.

— Да, безусловно, — продолжал Эрвин, — но, видимо, нагляднее всего это можно увидеть, если все время принимать в расчет один и тот же вид искусства. Музыка была чрезвычайно развита на обоих этапах существования мира, жаль только, что о древней музыке мы не можем теперь судить на основе собственного восприятия.

— Но самое необходимое, — ответил я, — все-таки удалось разыскать, Эрвин. И мы имеем возможность утверждать, что музыка древних, без сомнения, не могла так погрузить человека в глубочайшее, чистое созерцание идеи и в нем растворить весь внешний мир, как новейшая. Во-первых, она, как нам известно, существовала почти исключительно в связи с поэзией, в то время как чисто инструментальная музыка в высшей степени неодобрительно оценивалась философами<sup>4</sup>, вероятно, потому, что она слишком часто становилась поводом для пустой хвастливой виртуозности, как, между прочим, и у нас. И, во-вторых, нам известны те виды поэзии, которые она сопровождала; по большей части в поэзии такого рода идея исчерпывается целиком символически путем изображения внешних действий. Это касается даже лирической поэзии

древних. Ведь даже их песни, содержание которых составляют любовь, гнев, отвага и т. п., рассматривают все это не с точки зрения всеобщей идеи божества, как, например, Петрарка, и не как сущность всего человеческого и личного, подобно Гёте. Но причина их выразительности как раз в том и состоит, что всю эту сущность безраздельно они выражают в одной-единственной склонности, как будто бы в этом единичном моментальном чувстве она, целостная и вечная, входит в реальную жизнь. Жанром, в котором идея божества должна была преобладать во всей своей полноте, был, видимо, дифирамб. И дифирамб был исполнен сильного и бурного движения именно потому, что в нем эта идея вырывалась в действительность в своем полном объеме.

— Видимо, этим объясняется то исключительное воздействие, которое музыка оказывала на действительную активную жизнь древних, — сказал Эрвин, — недаром в законодательстве ей придавалось такое большое значение.

— Без сомнения, — ответил я. — Потому что, заставляя душу устремиться во внешний мир вместе со всем тем, что она несла в себе, музыка фактически возбуждала страсть. Вероятно, поэтому она могла воздействовать как своего рода колдовство или заклинание, которое вдохновляло душу то для любви, то для воинской доблести, а одновременный грохот барабанов и клики рогов создавали оргию звуков, способную довести до неистовства. Но музыка несла в себе и противоядие, так как все подобные воздействия подчиняла равновесию; именно поэтому учителя игры на цитре были одновременно для мальчиков наставниками аскетической и упорядоченной жизни. В музыке древних привлекает прежде всего простота и равновесие; всякого рода излишества и преувеличения они отрицают как нечто безнравственное. Ну а в новейшей музыке все выглядит совершенно иначе, не правда ли? Ведь она со своей звенящей наполненностью завораживает и затягивает в безмолвную глубину ощущения вечности. Она не стремится к тому, чтобы простое, что в нас есть, извлечь на поверхность, в реальный мир. Напротив, все внешнее она показывает в ясном зеркале внутренней жизни не столько в его действительном существовании, сколько в его всеобщей сущности во всем объеме его возможностей и в то же время как реальность.

— Это противоречие, — заметил Эрвин, — я хотел бы

уразуметь до конца с привлечением практического опыта, точно так же как и противоречие между древней и христианской архитектурой, которое, видимо, того же происхождения.

— Наверное, — ответил я, — это было бы очень важно понять. И кто знает, может быть, знатоки истории искусств уже занялись одним или другим. Кстати, для этого надо непременно быть знатоком! Однако те же проблемы существуют и в других искусствах, и прежде всего в литературе, как ты мог убедиться на примере драмы. Даже в эпосе новейшее искусство не может остаться чисто символическим, так как и здесь совершенно очевидно выступает противоречие между божественным и земным.

— Не меняет ли это целиком характер этого искусства? — спросил Эрвин.

— Видимо, нет, — ответил я, — до тех пор пока божество является в своем действительном бытии, а земное как нечто совершенно идеальное; об этом мы уже говорили вчера. Но ты, должно быть, не станешь ожидать от нового искусства, чтобы то и другое объединилось в одном и том же мире, как это было в древнем эпосе. Потому что тот способ общения между богом и человеком, который существовал у древних, для нас невозможен. И если бы мы захотели подражать ему, то опустились бы до того, что иногда называют смешным, но довольно точным словом — «механизм» эпоса.

— А если, — заговорил Эрвин, — в поведении эпоса также должно быть выражено противоречие между богом и человеком, то, может быть, это должно отойти к лирическому искусству? И мне кажется, что нечто подобное мне случалось уже ощущать в некоторых эпических произведениях, например в «Мессиаде» Клоппштока<sup>5</sup>

— Последнее замечание, — ответил я, — отчасти справедливо. Но да будет милостив к нам дух благородного мужа, если мы позволим себе заметить, что в подобном смешении, в лирической окраске эпоса, всегда ощущается некоторая неясность художественного сознания и недостаточная чистота поэтического чувства. Вчера мы много говорили о том, как и почему разные стороны жизни могут воплощаться отдельными и совершенно определенными видами искусства. Потому-то у примитивных народов, еще не дошедших до ясного сознания, все их недоразвитые чувства сталкиваются и теснятся в одном образе. Мир идей



еще скрыт от них под смутным и тяжелым туманом какой-то неосознанной печали, всепобеждающее солнце искусства еще не воссияло над ними. Часто это привлекает нас и возбуждает, как, например, печальные и сильные туманные картины Оссиана; однако ясность искусства должна быть для нас дороже всего. В такую же туманную неопределенность впадает и поэзия, когда ее сбивают с толку размышления о нравственных проблемах или какие-либо иные поводы к философствованию. Итак, смешение с лирическим всегда нарушает художественное целое. Поэтому символ в новой поэзии должен быть разрушен каким-то иным способом.

— Тогда, — заявил он, — должны существовать два вида эпоса, в которых божественное и земное отделяются друг от друга и одно сохраняет только внутреннюю направленность на другое.

— Так оно и есть, — ответил я, — но доказать тебе это я смогу только примерами, а не разбором всей истории новейшего искусства.

— Я готов удовлетвориться и отдельными примерами, если они убедительны, — ответил он. — Сегодня мы должны добиться лишь того, чтобы охватить в целом все эти связи, в которых существует искусство. Для деталей пока не время.

— Не находишь ли ты — сказал я, — что это различие между двумя типами подлинного новейшего эпоса мы можем увидеть на таких примерах, как мистические религиозные легенды о святом Граале, с одной стороны, и «Песнь о Нибелунгах»<sup>6</sup>, великое изображение человеческого мира героев, — с другой?

— В самом деле! — воскликнул он. — А меня давно уже мучил вопрос, почему в одну и ту же эпоху создалась или по крайней мере была так блестяще оформлена такая замечательная, смелая мистическая легенда, как легенда о Граале, и одновременно «Песнь о Нибелунгах», которая по праву вызывает всеобщее восхищение и поразительным образом совершенно лишена какой бы то ни было связи с религией.

— Отчасти, — заметил я, — ты найдешь тут объяснение. Но ты, надеюсь, не упускаешь из виду того, что божественное здесь полностью вошло в действительную жизнь, раскрываясь в трагической судьбе?

— Действительно, — сказал он, — очень ясно ощуща-

ешь, что чудовищное, трагическое развитие событий в целом превращается в этой «Песни» в подлинное божественное откровение. Значит, в современном искусстве трагическое распространяется и на другие жанры помимо драматического. Впрочем, этого и следовало ожидать после всего, что мы установили в отношении драмы.

— Да, это совершенно правильно. В подлинно современном искусстве трагическое появляется там, где изображение, уходя из царства чудесной божественной деятельности, погружается в водоворот действительной жизни, пока наконец не сконцентрируется целиком в особенном, которое претворяется в характер действительного человека, представляемый всегда в своей идее и одновременно во всей законченной полноте своей жизни. И кажется, что действительный мир совершенно обособился в себе, но это только кажется. То, что прежде проявлялось в трагических степенях обстоятельств разнообразных судеб, господствует и здесь в не меньшей мере — во врожденных понятиях человека, его развитии согласно предопределению и неизбежных последствиях, наступающих в результате этого развития.

— Теперь ты как будто бы имеешь в виду роман? — спросил Эрвин.

— Правильно, — ответил я, — Но всем этим я хотел сказать, что в современном искусстве это положение мы находим повсюду. И среди прочего это проявляется в том, что в каждом его жанре, как только повествование отделяется от действительного, самостоятельного явления божества, присутствует трагический смысл. Часто он тем глубже, чем меньше трагическое звучание внешне бросается в глаза. Так, дорогой Эрвин, дело обстоит в современной чисто литературной драме.

— Это я очень часто замечал, — ответил он. — Знаменитые драматурги нового мира находятся на таких разных позициях и уровнях, что очень трудно сравнивать их друг с другом и совершенно невозможно понять на основе каких-то общих законов, как греков например. Тому, кто понимает религиозное вдохновение Кальдерона, Шекспир должен казаться вольнодумцем, а тот, кто наслаждается бесконечным богатством и разнообразием жизни у Шекспира, найдет, что у Гёте слишком мало действия и слишком много посторонних рассуждений. Может быть, частично это происходит оттого, что в новое время драматурги

отделены друг от друга рубежами эпох и народов и как редкие, одинокие вершины возвышаются то тут, то там. А если бы названных тобой драматургов мы попытались разделить на группы так, как сделали это в отношении эпоса, куда бы ты отнес Кальдерона?

— Туда, где божество присутствует в самом изображении.

— А Шекспира? — продолжал я. — Ведь не туда, надеюсь, где сущность полностью переходит в действительную жизнь и вносит во все произведение искусства трагическое настроение?

— Я думал об этом, — признался он. — Но как раз у Шекспира трагическое и комическое существуют в полном смешении.

— А этого, как ты предполагаешь, в соответствующей группе эпоса нет? Однако подумай о том, что здесь мы имеем дело с драмой, то есть с тем литературным жанром, который обрабатывает материал реальной жизни. Кроме того, если как следует вдуматься в Шекспира, то можно понять и еще кое-что: помнишь, как вчера вы были удивлены, когда мы установили, что именно в этом смешении трагического и комического яснее всего выявляется их общее происхождение.

— Да, это можно объяснить именно так. И, наконец, драмы Гёте, как стало теперь понятно, относятся к такому типу, где все определяется не столько существованием мира в целом, сколько своеобразием отдельных личностей, идеей их характеров.

— Совершенно верно, — ответил я, — и здесь нам надо постараться понять, как и почему трагическое и комическое обособляются друг от друга, причем каждое из них не так резко выражено и развивается менее односторонне. Но если теперь мы углубимся в этот бесконечно богатый материал, то вообще сойдем со своей основной дороги, вернуться на которую нам и сейчас не так-то легко. Может быть, лучше мы пойдем еще немного дальше, поговорим в том же плане о лирической поэзии, затем через музыку без труда вернемся к тому, с чего мы начали?

— Значит, и современная лирика имеет эти три ступени?

— Во всяком случае, — ответил я, — из самой ее сущности вытекает, что те же моменты есть и в ней, впрочем, они были необходимы уже и в древности. Но весьма при-

мечательно то, насколько современная лирика во всех отношениях отличается от древней.

— Безусловно, — ответил он. — В отличие от лирики древних она не стремится во внешний мир и не выявляет в такой мере своей сущности, а, наоборот, хранит эту сущность глубоко внутри и все внешнее, особенное также вбирает внутрь себя, сводя к своей сущности.

— Да, об этом мы уже говорили, — ответил я. — Однако если этот внутренний мир раскрывается в размышлении и рассуждении, то не превратится ли лирическое стихотворение в нечто похожее на драму, поскольку музыка, так сказать, покинет его?

— Безусловно, — ответил он. — Поэтому многие из стихотворений такого рода невозможно положить на музыку, а если кое-кто все же пытается это сделать, то получаются такие несообразности, как в некоторых творениях наших современных композиторов, где самая изящная мысль буквально наповал убивается назойливой громогласной музыкой.

— Пусть это будет как будет, — заметил я, — тут лучше и не начинать. Только одно еще нужно заметить, что и здесь также существуют противоположные направления — религиозное вдохновение и трагическое, скрытое в единичном и особенном.

— Без сомнения, — ответил он, — этим объясняется и то, что обычно мы называем сентиментальностью в лирическом искусстве. Даже в наших народных песнях часто ощущается эта трагическая подоплека, и, может быть, в нейто она производит самое сильное и захватывающее впечатление.

— Я уж вижу, что ты меня правильно понял, — ответил я. — Давай сейчас посмотрим, что мы уже установили и что это нам дает. Повсюду, как мы видели, новое искусство стремится к внутреннему объединению разных видов, жанров и направлений, которые возникли в нем благодаря его значительности. Но именно из-за этих разных направлений нигде не возникало целого. А там, где это все же удавалось, искусство как бы покидало свою собственную сферу и переходило в религию.

— Да, это так, — ответил Эрвин.

— Но можно ли тогда назвать это искусством, — продолжал я, — если в нем не воплощается одна неделимая и неизменная идея?

— Нет, ни в коем случае.

— Тогда, вероятно, — продолжал я, — мы ничего иного не можем сказать, кроме того, что в нем есть внутренний невидимый центр, который присутствует неизменным повсюду, где есть подлинное искусство. Вокруг него в согласованном и гармоническом движении разворачиваются все искусства, подобно тому как мироздание располагается вокруг некоего также умозрительного центра. В этом центре все искусства объединяются в одно, как мы видели вчера; но так как он ни в чем себя внешне не обнаруживает, то лишь объединяет все свойства разных искусств во всеобщей гармонии как некая невидимая сила.

— Этот центр, — сказал Эрвин, — заключен в религии и, должно быть, поэтому не может являться в искусстве. Но, по совести говоря, я пока еще не могу объединить его с тем, что составляет сущность искусства. И еще — что, видимо, гораздо важнее, — как же дело обстоит с древним искусством, которое в действительной жизни стремилось найти объединение разных видов искусств и тоже не вполне его достигло?

— И древнее искусство, — заметил я, — пришло к изображению действительной жизни в драме через религию, как нам уже известно. В этом смысле лишь направление отличает его от христианского искусства. Но ты ведь помнишь, что в последнем преобладает аллегория, не так ли?

— Да, то, что мы вчера назвали аллегорией.

— А ведь аллегорией уничтожается единство внутреннего и внешнего, составляющее сущность идеи; и то и другое, исходя из идеи, развивается в различных направлениях, так что внутреннее также превращается в нечто действительное, являющееся. Так?

— Да, такова сущность аллегории.

— Выходит, что это расторгнутое единство и есть тот невидимый центр?

— Да, — ответил я, — во всяком случае, мы можем так его рассматривать. В древнем искусстве, наоборот, господствовал символ, и в нем сохранялось то единство, которое разрушает аллегория, однако и там это единство не могло полностью воплотиться в явлении.

— Нет, — сказал он, — потому что трагедия и комедия полностью распадались.

— Значит, — сказал я, — и в символическом искусстве подлинная сущность всегда остается невидимой. Это не-

трудно понять, если глубоко вдуматься в античную драму. Потому что по мере ее развития все сильнее ощущается, как основной внутренний смысл выступает более сдержанно, о нем как бы умалчивают в каком-то священном ужасе. И это, безусловно, происходит оттого, что искусству приходится односторонне освещать разные стороны жизни, чтобы показать сущность того, что только вчера обнаружилось при аналогичных обстоятельствах. Так действительный центр остается непознанным, и вокруг него вращается, по словам Софокла, «нынче горе, завтра счастье — как Медведицы небесной круговой извечный ход»<sup>8</sup>

— Таким образом, возникает впечатление, — сказал на это Эрвин, — что подлинный центр искусства, вокруг которого оно образует единое целое, никогда не выступает в нем как явление. Это показалось мне уже вчера, но причины так и непонятны до сих пор.

— Сначала я хочу подтвердить то, что ты сейчас сказал относительно того двойственного и противоречивого ощущения, от которого люди не могут избавиться, наслаждаясь произведениями искусства. С одной стороны, они испытывают чувство полного удовлетворения от соприкосновения с искусством, а с другой, их внутренний взор постоянно направлен на что-то существенное, что, как им кажется, находится где-то за пределами произведения, которым они наслаждаются. И тогда аллегория и символ обычно смешивают со знаком и образом или, во всяком случае, воспринимают их исключительно как внешнюю сторону того, что является содержанием искусства в собственном смысле.

— Да, это именно так, без сомнения, — сказал он, — но как мы можем объяснить это весьма странное положение? Единственное, что я могу пока понять, — это то, что искать в произведении чего-то находящегося за его пределами, как ты сейчас выразился, само по себе не есть заблуждение и что главное тут — точка зрения, которая побуждает к этим поискам. Но если бы я сам попытался нащупать эти возможные точки зрения, то лишь напрасно потратил бы усилия.

— Да ты ведь сам вчера высказал одну мысль, которая натолкнула нас на все эти вопросы.

— Да, — ответил он, — вчера я думал так. Искусство само по себе совершенно и неизменно. И отдельные его части, если их рассматривать, исходя из его сущности, со-

ставляют гармоническое целое, в котором каждая часть в свою очередь является целым. Поскольку то, каким искусство предстает в отдельных произведениях, относится к области несовершенных типов познания, так как различные части познания душа никогда не сможет полностью связать между собой, постольку в этом искусство должно оставаться несовершенным. Но где и когда в этом явлении все-таки могла бы обнаружиться простая сущность, которая только и делает искусство искусством, — этот вопрос я задавал тебе уже вчера.

— Почему же, — спросил я его, — ты как будто бы отказываешься от этой мысли, которой все наши последующие соображения ни в коей мере не противоречат?

— У меня теперь такое ощущение, — ответил он, — как будто причина того, что искусство не может прийти в полное соответствие с самим собой, заключена в самом символе и в самой аллегории.

— А мне кажется, — вмешался вдруг Ансельм, — что здесь становится очевидным, какие противоречия несут в себе те странные мнения Адельберта, в справедливости которых мы наконец дали себя убедить. Ведь те значения символа и аллегории, которые он перед нами раскрыл, были основаны на предпосылке, что произведение искусства есть сама вечная идея, а теперь ему пришлось признаться, что оба рода художественного изображения все еще являются недостаточными, что они нацелены на какой-то невидимый центр.

— Вы, кажется, решили загнать меня в тупик! — воскликнул я. — Только один Бернгард сохраняет спокойствие. И, чего доброго, в конце концов он, хотя и был моим непримиримейшим врагом вначале, станет вместе со мною защищать мою правоту!

— Ну, на это, — ответил Бернгард, улыбаясь, — все же едва ли стоит рассчитывать. Наоборот, мне показалось, что дело идет к концу. И я молчал, так как хотел посмотреть, не займемся ли мы наконец созданием остова на твердой почве для тех прекрасных волшебных дворцов, которые мы выстроили прямо в небе.

— Ну, в этом по крайней мере, — сказал я, тоже смеясь, — мы вполне солидарны. Потому что я тоже собирался предложить нашим друзьям вновь бросить взгляд на землю.

— Какую же землю ты имеешь в виду, — воскликнул

Ансельм, — не иначе, как ту волшебную землю фантазии, которая взрастила для нас символ и аллегория?!

— Ну конечно, именно ее, — заговорил Эрвин, — но, мне кажется, я понимаю, чего хочет сейчас Адельберт. Он хочет рассмотреть подробнее сами действующие силы фантазии, тогда как до сих пор мы говорили только о ее воздействии.

— Ах, да что там, — нетерпеливо перебил Ансельм, — ведь воздействия и действующие силы — это одно и то же, по его причудливым понятиям.

— Да, — ответил Эрвин, — в искусстве как таковом они действительно совпадают. Но поскольку в действительном воплощении искусства все дробится и обособляется, необходимо до конца разобраться в значении и того и другого. И в этой связи мне вдруг пришла в голову одна мысль, которая, кажется, все решает. Мы уже видели, как, распадаясь на отдельные виды, искусство переходит в особенное и действительное. Правда, в ходе этого процесса центр его стал невидимым, но, быть может, лишь потому, что мы разложили искусство на отдельные виды. Ну, а теперь задача состоит в том, чтобы увидеть сам этот центр, на все посмотреть с точки зрения этого центра. И может случиться, что то, что до сих пор не объединялось нигде и никак, вдруг явится чистой гармонией, и, может быть, центр как таковой лишь потому превратился в невидимый, что одновременно расходился по нескольким различным направлениям и, подобно идее, в каждом из них должен был присутствовать полностью.

— Наконец-то, Эрвин, — воскликнул я, — ты нашел слова для того, что все время смутно тебе мерещилось! Теперь я могу отвечать тебе четко и не опасаясь каких-либо недоразумений. Противоречие между нашим теперешним и прежним взглядами на символ и аллегория, которое мы обнаружили сейчас, есть лишь доказательство того, что мы смотрели на дело односторонне.

— Я это и имею в виду, — ответил Эрвин, — мне кажется, здесь все похоже на то, как было, когда мы говорили о противоречиях в прекрасном, пока оно было еще только чем-то созданным. И отчего же возникли эти противоречия? Оттого, — ответил он, — что мы упустили из виду внутреннюю жизнь и деятельность, которая составляет сущность прекрасного по той причине, что в нем она принимает форму действительного явления.



— А разве сейчас, — продолжал я, — мы сделали то же самое? Разве мы, напротив, не выводили разные искусства именно из этой внутренней жизни и деятельности прекрасного?

— Да нет, конечно, мы делали именно так, — возразил он, — но при этом мы направили все свое внимание только на то, как искусство на основе своих внутренних противоречий распадается на разные искусства, так что сущность является в каждом из них как нечто своеобразное и особенное, а не на то, что во всех них представляет собой тождество.

— Сущность искусства, — продолжал я, — пришла, таким образом, в противоречие с самой собой. Потому что она присутствовала в каждом виде искусства, но только как некий особенный взгляд на мир, где противоречия всегда односторонни или объединены в каком-то одном из его членов. Именно в таком смысле друг другу противостояли эпическая и лирическая поэзия, живопись и скульптура. Не так ли?

— Да, именно так.

— И только тогда, — сказал я, — когда мы попытались соотнести между собой различные искусства или через драму обосновать противоречие поэзии в самой себе, мы заметили, что центр высокого искусства вообще уже нельзя распознать.

— Вот это и привело нас сейчас к такой путанице, — сказал он.

— Если теперь, — ответил я, — мы будем исследовать этот центр, или сущность искусства, которая повсюду остается неизменной (потому что иначе искусство не было бы искусством), то мы прежде всего должны будем вернуться к вопросу о той сущности, из которой вышло все искусство вообще, и детально ее рассмотреть.

— Об этом я давно мечтаю.

— И для меня, — вмешался Бернгард, — нет ничего приятнее, так как тут я, видимо, смогу задать некоторые вопросы из тех, что накопились у меня, пока вы блуждали своими окольными тропами.

— Хорошо, — сказал я, — тогда будет по крайней мере яснее общая цель, к которой мы стремимся. Итак, прошу вас всех забыть о бытии идеи в искусстве и вновь проникнуться ощущением вечного источника искусства и его сущности, чтобы мы могли уловить там и подслушать момент

создания и возникновения того, что непрерывно возникает из себя самого.

— Таким путем, — заговорил Ансельм, — мы вернемся опять к тому же, что Адельберт вчера уже описывал нам так подробно: как из света идеи выходит мир искусства и этот свет при самом своем возникновении уже образует особенные реальные образы вещей.

— Мне как раз это очень приятно, — сказал Бернгард, — так как это место и есть ключ ко всей системе Адельберта, и мне было бы очень интересно увидеть, как он пользуется этим ключом. Если он лишь с помощью какого-то трюка приоткрыл свои тайны на минутку, чтобы только дать нам заглянуть туда, то этого мне недостаточно.

— Это мое искусство, дорогой Бернгард, — сказал я, — прямо-таки общедоступно, и мне даже кажется, что Эрвин уже кое-что подглядел. Во всяком случае, он очень хорошо знал, как обстоит дело с творчеством, которым создается искусство, когда мы недавно обсуждали это. Помнишь, Эрвин, как ты это понимал?

— Конечно, — отвечал тот. — Да этим, видимо, мы и будем сейчас заниматься. Мы должны подробно рассмотреть это творчество, поскольку в нем и заключается искусство. И мне представляется, что наиболее определенно и убедительно ты показал нам это, когда описывал, как божественный свет, струящийся из центра фантазии, несет в себе всю материю и все цвета особенных вещей, находящихся на внешней поверхности, и они уже не противопоставлены друг другу, как в простом познании, а также повсюду несут его в себе.

— Эти слова, — проговорил Бернгард, — я тоже помню очень хорошо. Но свет не только был представлен как творящее познание, но переходил в бытие и сам становился особенным предметом. И я уже перестал понимать, что в этом конгломерате есть познание и что — особенный предмет.

— И то и другое здесь нераздельно, — ответил Эрвин. — В том-то и дело.

— А что это за вид познания, — вмешался я, — где познание и предмет полностью сливаются? Или такого вообще не существует?

— Нет, конечно, существует, — ответил Бернгард, — и мы называем его созерцанием.

— Правильно, — продолжал я, — а почему ты не можешь и это назвать созерцанием?

— Потому что, — ответил он, — по твоим представлениям, творящий свет познания сам также превращается в предмет, так как в нем божество принимает определенный и ограниченный облик. Между тем в созерцании я должен иметь возможность всегда одно рассматривать как созерцающее, хотя оно полностью включает в себя другое. К тому же созерцание само по себе не является познанием, до тех пор пока созерцающее не отделяется в нем от созерцаемого (хотя и то и другое совпадает), и только тогда развивается действительное сознание.

— Почему ты настаиваешь на таком толковании, которое может соответствовать разве что чувственному созерцанию? Почему ты так решительно стремишься к тому, чтобы различать познающее и предмет, и не хочешь принять необходимого условия существования прекрасного: сущность фантазии именно в том и состоит, что ею проникнуто полностью и то и другое?

— Это было бы весьма странно, — ответил он, — ни то ни се, парящее неизвестно где, и никто не смог бы сказать, что же это все-таки — нечто в себе или голая мысль.

— Но это и есть тот тип внешнего созерцания, который мы предполагаем в фантазии. Если образы, живущие в фантазии, мы будем считать голой мыслью, которая не имеет никакого соответствия в предметах, — и действительно, в мире простых явлений нет ничего, что совпадало бы с ними, — то тут не было бы ничего, кроме того, что может быть создано обычным воображением. Но мы видим в них подлинные предметы, правда совсем иные, нежели обычные чувственные вещи.

— Да, — сказал он, — безусловно, они должны быть другими, но, если я должен представить себе их все же как предметы, то не могу не подумать о том, что можно их познать как таковые. И если я предположу, что это мысли, то я должен противопоставить их какому-то предмету и как-то от него отличать.

— Вот этого как раз и не нужно, — ответил я.

— Нет, — ответил он, — это необходимо. Ведь если я соглашусь с тем, что одно полностью проникает в другое, то либо возникает то самое непонятное среднее, либо и то и другое есть лишь познание, то есть все в целом — познание самого себя, а значит, чистое, беспредметное «я». В

таком случае, видимо, вновь возвратится все то, против чего ты возражал уже во время нашей первой беседы; среднее же — нечто настолько бестелесное, что деятельность в нем угасла полностью и, следовательно, само познание прекратилось, то есть, иными словами, это нечто для меня не существует.

— А что ты скажешь, если узнаешь, что это промежуточное нечто, как ты выражаешься, на самом деле целиком есть деятельность, о чем мы твердили с самого начала? А если бы было так, что оно лишь само себя соотносит с самим собой, себя от себя отличает и, таким образом, само в себе становится одновременно познавательной деятельностью и предметом, могло бы это разрешить твои сомнения?

— Но как это возможно?! — воскликнул он. — Объясни мне подробнее!

— Попытаюсь, — ответил я, — хотя для того, чтобы добиться полной ясности, вам придется, видимо, запастись терпением. Итак, прежде всего я прошу тебя полностью забыть о той пропасти, которая разделяет твое «я», осознающее себя субъектом познания, и предметы внешнего мира. Постарайся проникнуть в сферу божественного созидания, где мысль несет в себе материю, а всеобщее понятие — все особенное и являющееся. Именно так все выглядело в нашей фантазии, как в действительной деятельности, которая одновременно есть откровение деятельности божественной. Значит, в фантазии непременно должна существовать такая сила познания, которая не только в состоянии познавать внешние, чувственные предметы и видеть в них вещи, существующие сами по себе, но и может воспринять в особенном явлении каждого предмета саму его внутреннюю сущность, или понятие, так, как будто бы это действительно являющаяся материя.

— Да, — ответил он, — согласно твоим объяснениям, это должна быть существенная сила фантазии.

— Но, видимо, ты понимаешь, — продолжал я, — что это совершенно невозможно, если фантазия не создает сама предметы такими, какими она должна их познать. Именно из этой невозможности для нас и возникла потребность искусства.

— С этим я должен согласиться, — отвечал он, — однако тут сразу же возникает нечто весьма противоречивое, так как при этих обстоятельствах восприятие особенного

предмета само по себе и как таковое должно быть свободным действием.

— Это противоречие, — сказал я, — может быть, устраняется тем обстоятельством, что, хотя имеет место нечто общее для того и другого, однако два образа — действия и восприятия — постоянно сменяются и взаимно обуславливают друг друга.

— Пожалуй, — ответил он, — если только это возможно.

— Это можно узнать лишь путем эксперимента, — продолжал я. — Поэтому постарайся теперь целиком сосредоточиться на мысли о том, что должно произойти, когда из божественной идеи фантазия будет создавать действительное бытие особенных вещей. Прежде всего нам вновь бросается в глаза, что в этой идее всеобщая сущность уже сама по себе полностью сливается с особенным явлением. Не так ли?

— Да, — ответил он, — и все же эту творящую активность мы должны себе представить еще и как деятельность.

— Бесспорно, — заметил я, — но это, видимо, возможно лишь тогда, когда прекрасное в фантазии мы вновь разложим на его всеобщую сущность и особенное воплощение.

— Но так мы вернемся к противоречию, которого стремились избежать, — возразил он.

— Без противоречия, — ответил я, — не может быть ни жизни, ни деятельности. Это ты и сам поймешь. Но то ли это противоречие, о котором мы говорили раньше, это мы еще увидим. Обратимся теперь к всеобщей сущности прекрасного в том виде, в каком она сама по себе заключена в фантазии, — надеюсь, это не кажется тебе пустым понятием?

— На это я, пожалуй, не имею права после всех твоих разъяснений о прекрасном, — заметил он. — Мысль об этой сущности должна предполагать какую-то всеобщую материю.

— Хорошо, — сказал я, — значит, это созерцание.

— Да, как будто бы так.

— Но материал этого созерцания не может быть тем особенным воплощением, в котором прекрасное выступает как единичная вещь; если бы это было так, оно не содер-жало бы всеобщей сущности прекрасного.

— Да, конечно.

— А что представляет собой особенное воплощение прекрасного как таковое? — продолжал я. — Разве в сфере явлений оно не существует вместе со всеми остальными единичными вещами и не познается тем же типом созерцания, что и все они?

— Да, — ответил он, — и тогда в творческой деятельности фантазии это особенное созерцание должно совпасть с всеобщим, не так ли? Но поскольку одно полностью противоречит другому, это совпадение останется лишь бесконечным стремлением, которое никогда не приведет ни к какому удовлетворению. Это бесконечное стремление похоже на то, что я недавно говорил о нравственной деятельности и с чем ты не согласился.

— Все зависит от того, — возразил я, — как именно ты это понимаешь. Ведь так как каждый особенный образ и явление есть нечто совершенно определенное и законченное, то и созидаящая деятельность должна быть совершенно закончена, как только она достигнет реальности и облика предмета.

— Но как это возможно, — продолжал он настаивать на своем, — чтобы она завершилась в конечном, преходящем предмете, когда она, беря начало из извечного источника всего сущего, по самой своей природе стремится к бесконечному?

— Дорогой мой друг, — возразил я, — ты вновь и вновь возвращаешься к той точке зрения, с опровержением которой сам давно уж согласился, то есть с тем, что эта сущность не есть пустое понятие, лишенное действительного бытия, или, как ты выражаешься, стремящееся к бесконечному, а нечто сильное и живое, с самого начала вошедшее в себя все особенности действительного образа.

— Но в чем же тогда различие между сущностью прекрасного и его явлением?

— В том, — ответил я, — что наше бытие неизбежно и неразрывно связано с тем противоречием, которое разделяет священную область фантазии и темную поверхность, окружающую ее извне. Но поскольку фантазия сама по себе есть нечто существенное, всеобщее и всеобъемлющее, то она не может быть ограничена внешне. И если она, с другой стороны, должна являться в каком-то определенном образе, то она ограничивает сама себя так, что ее свет освещает и пронизывает внешнюю поверхность с внутренней стороны.

— Но тогда, — предположил он, — внешняя граница полностью исчезнет.

— Да, так и есть, — сказал я. — Уничтожение этой поверхности, поскольку она является только внешне и дает материал тому созерцанию, которое становится толчком для простого сознания, и ее превращение в нечто существенное происходят в один и тот же момент и совпадают с актом совершенного созидания. Именно этим путем, в сущности, и в самом совершенстве возникает разноеобразие, движение и жизнь. Значит, если состояние познания в фантазии мы должны назвать созерцанием, то это совершенно особенный вид созерцания, где есть перемены, связи и различия — все то, что обычно мы находим в суждении разума.

— Да, это созерцание весьма необычно, — заметил он, — оно противоречит всему, что я когда-либо думал о различных этапах познания. Но все здесь так великолепно согласуется, что я почти готов был бы поверить, если бы только не заметил здесь двух различных направлений, из-за которых это царство фантазии не может стать полным.

— И оба этих направления, — сказал я, — суть опять-таки направления на сущность и на особенное воплощение?

— Да, совершенно верно, — ответил он.

— Без этих направлений, — продолжал я, — совершенно невозможно обойтись, если стремиться к тому, чтобы внести в фантазию деятельность и жизнь, без которых она превратилась бы в то самое мертвое неопределенное среднее, о котором ты говорил. И даже если кажется, что они полностью расходятся, то это не значит, что они разрушают также внутреннюю согласованность фантазии.

— Как же это так? — спросил он. — Ведь мы должны себе представить, что каждое из них выходит из какой-то определенной отправной точки. Если я предполагаю чистую сущность познания, то она создает у меня такие представления, которые из-за своей существенности никогда не смогут превратиться в нечто случайное в явлениях предметов, но, выходя за пределы случайного, устремятся в бесконечность. Если же, наоборот, я начну с этих действительных явлений, то передо мной откроется целая пропасть бестелесных идей, которую мне никогда не заполнить многообразием особенных образований. Так действие фантазии постоянно расщепляется на эти два различных на-

правления, и оба они ведут в неосуществимое и беспредельное.

— Весьма характерно, дорогой мой Бернгард, — ответил я на это, — что ты снова и снова выходишь из круга тех мыслей, где я, как мне казалось, давно уже находился вместе с тобой. Вспомни, пожалуйста, что в соответствии с тем, что мы установили — или приняли, если тебе так больше нравится, — всегда одно и то же созерцание расщепляется благодаря этой деятельности. Поэтому мы, видимо, пойдем все это гораздо лучше, если рассмотрим с точки зрения противоположной той, которую ты предложил.

— Мне казалось, — возразил он, — что единство созерцания с самим собой вновь разрушилось в этих двух направлениях.

— Как оно может разрушиться, — спросил я, — если материя и деятельность в нем полностью проникнуты друг другом? Если предположить, что деятельность от сущности познания движется в первом направлении, то сама сущность уже больше не пустая мысль, а совершенно определенное существенное бытие, бытие божества, которое вообще не нуждается в бесконечном стремлении, как ты это называл, потому что вполне и во всех отношениях удовлетворяет само себя. Между тем фантазия, которая ни при каких обстоятельствах не может обойтись без случайного, являющегося бытия, создает его себе своею деятельностью из этого божественного, так что одно в полной мере насыщается другим и существенный образ одновременно является случайным. Таким образом, деятельность ни в коей мере не уходит в неопределенную бесконечность, которая сама по себе противоречила бы понятию созидания, напротив, она имеет совершенно определенное ограничение, состоящее в том, что она не создает ничего, чего не имелось бы в исходной точке, и, следовательно, находится с исходной точкой в полном соответствии.

Пока Бернгард медлил с ответом, так как ему казалось, очевидно, что он впал в противоречие с самим собой, Ансельм, который проявлял сегодня крайнее нетерпение, разразился следующей тирадой:

— Нет, вы только посмотрите! Теперь он сам почти что утверждает, что прекрасное создается по образцу божественного бытия. А недавно чуть не выругал меня за то же.



— Я призываю тебя, — воскликнул я тут, — и всех остальных умерить свой пыл! Можно подумать, что я неплатежеспособный должник, а вы кредиторы, которые набрасываются на него всем скопом. Уверяю вас, что каждый из вас будет в выигрыше, если вы дадите мне возможность разделиться с вами по очереди.

— Плохо только то, — сказал на это Ансельм, — что мне приходится так долго висеть в воздухе и все время держать в памяти то, что мне удалось ухватить в твоих рассуждениях. И пока до этого дойдет очередь, ты, я полагаю, сумеешь все это так разукрасить, что ничего нельзя будет узнать.

— Это уж твоя забота, — ответил я. — Гораздо важнее, чтобы сейчас никто больше не мешал нам с Бернгардом и не сбивал нас с пути, по которому мы идем. Итак, Бернгард, ты, конечно, согласен с тем, что, рассуждая так, как это делал я, мы видим все в фантазии законченным и согласованным. Рассуждать следует именно так, к этому нас подводят все наши прежние установки.

— Да, — ответил он, — я этого не могу отрицать, но с той оговоркой, что сами эти установки ты мне позволишь считать недоказанными.

— Хорошо, — сказал я, — это я пока могу тебе позволить. А сейчас рассмотрим второе из двух направлений. Здесь фантазия охватывает особенные, единичные образы вещей, однако не просто в их явлении и в их ничтожности, а уже как нечто существенное, в меру того, как их понятие заключается в их бытии. Затем она ведет эти предметы в бесконечность божественной всеобъемлющей сущности и там соединяет их в совершенную гармонию, так что и здесь все становится законченным и завершенным.

— Следовательно, она не создает этих предметов, раз они уже существуют как прекрасные.

— В этом-то и состоит своеобразие созидания, — ответил я, — в отличие от простого изготовления; оно творит то, что уже с самого начала существовало. Говоря о первом направлении, мы, по существу, установили то же самое, так что и то и другое, без сомнения, остается творчеством фантазии.

— Невероятно трудно, — возразил он, — так последовательно держаться этой мысли о созидании, тем более что нет такой твердой основы, на которую она могла бы опираться.

— Это, видимо, объясняется тем, что внешней опоры такого рода вовсе не может существовать. Здесь происходит то, что свойственно созиданию вообще: оно выходит только из самого себя. Однако теперь мы должны попытаться установить различия этих двух направлений, хотя в создании они и совпадают. Не так ли?

— Без сомнения.

— Пусть первое свойство фантазии, с помощью которого из сущности божественной идеи она выводит особенное, мы назовем образностью. Материя, которая воплощается здесь самыми разнообразными способами, всегда одна и та же, единая и вечная; какие бы особенные формы она ни принимала, внутренний дух и понятие этих форм остаются неизменными — это неугасимая искра божественного света. И тот, кто по-настоящему понимает, что такое эта образность, без труда увидит, что ее никак нельзя считать подражанием образцу. Я мог бы сейчас сказать о том, что еще определеннее, но боюсь раньше времени взбудоражить Ансельма. Я хотел бы сейчас сказать только о том, что простая материя божественной сущности как таковая сама по себе в нашей фантазии представляется нам примитивной и лишенной свойств именно потому, что особенное присутствует в ней во всей своей действительности. И поэтому, по мере того как фантазия обрабатывает эту материю, или, в соответствии с нашим определением, претворяет ее в образах, она и создает ее вновь, ничего в ней не меняя, а лишь во всей полноте, хотя и через отдельные моменты, исчерпывающе раскрывая свойственное этой материи бытие и воздействие. Думаю, что этого достаточно для объяснения того, что я понимаю под образностью.

— Совершенно достаточно.

— Второе свойство фантазии, — продолжал я, — заключается в том, что живые, особенные образы она не извлекает из божественной идеи, а, наоборот, мыслит в ней. Напряженно и активно она осмысляет все формы, исходя из того, что все они содержались уже в изначальной сущности и что в каждой из них ощущается ее присутствие, так что они растворяются в ней, как бы парят в ее атмосфере, не теряя при этом своего особенного своеобразия. Эту деятельность фантазии лучше всего, видимо, назвать осмыслением, так как основная ее функция заключается в том, чтобы все действительное объединить как общее и однородное выражение божественного; растворяя дейст-

вительное в божественном, она возвышает его до подлинной вечной реальности или создает как вечное.

— Да, это выражение, — сказал Бернгард, — и мне кажется вполне подходящим.

— Если мы сумеем правильно понять образность и осмысление фантазии, увидеть, как оба этих свойства обуславливают друг друга и переходят друг в друга, то мы увидим, что ни в какой мере они не нарушают единства фантазии.

— Но я пока не вижу, — возразил он, — как они сочетаются и как взаимно ограничивают друг друга.

— Может быть, — ответил я, — сказанного еще недостаточно, так как мы не рассмотрели действия фантазии со всех сторон. Ведь пока мы говорили только об идее, о том, как отдельные явления выходят из нее и возвращаются к ней.

— А что же здесь есть помимо этого? — спросил он.

— Да есть нечто, — ответил я, — и его очень нетрудно обнаружить, если вы правильно поняли меня. Что скажут остальные?

— Даже если бы ты не коснулся этого сам, — начал Эрвин, — я бы задал вопрос. Мне кажется, что если мы все относим к идее, все из нее выводим и сводим к ней, то мир прекрасного и все его бытие мы познаем только такими, какими они существуют во всеобщей идее. Однако сюда ведь входит также то особенное и единичное, что находится на поверхности этого мира и лишь как единичное воспринимается нашими чувствами.

— Как можно говорить здесь о простых чувственных вещах! — воскликнул Бернгард.

— А разве то, что фантазия уничтожает в его особенном, — воскликнул Эрвин, — и таким образом возвышает до сущности, не есть предмет чувственного восприятия? В том совершенном и вечном самоограничении, которое придает внутреннюю завершенность царству фантазии, глубочайшая сущность должна гармонически сочетаться с внешним явлением: мир прекрасного, так же как и душа человека, должен быть приведен к полнейшему единству. Но этого не происходит, пока все бытие мы односторонне относим к общей сущности прекрасного; так как в этих условиях оно, будучи только явлением, не может стать прекрасным, и здесь, очевидно, можно утверждать, что идея и все, что из нее выходит, должны находиться в постоян-

ной борьбе с этим не-прекрасным. Помимо этого, сама природа такого создания предполагает, если хорошенько в это вдуматься, что каждая вещь, даже если она выражает только свое собственное понятие, через которое она является этой особенной вещью, одновременно в полной мере содержит в себе всеобщее божественное понятие. Именно поэтому искусство простой особенный предмет в его явлении точно так же превращает во вместилище и средоточие прекрасного, как и саму всеобщую божественную сущность. Это так, и не может быть по-другому. И я, Адельберт, вполне отдаю себе отчет в том, что все мною сказанное соответствует духу твоей концепции.

— В полной мере, — ответил я, — и я совершенно согласен с тобой. Ведь если бы особенное как таковое, как явление, которое воздействует на чувства, не было также проникнуто божественной силой, то оно само по себе не могло бы быть прекрасным и сущность была бы как пустое понятие противопоставлена каждому активному мгновению реальности.

— Без сомнения, — ответил Эрвин, — это именно так.

— Но как проявляют себя в этом аспекте мира прекрасного, — спросил я, — те два направления деятельности фантазии, которые мы рассмотрели? В том, что они существуют и здесь, видимо, нет сомнения.

— Конечно, — ответил он, — они должны здесь быть. При этом мне кажется, что, создавая образы, фантазия должна исходить исключительно из идеи особенного явления и, осмысляя, опять-таки соотносить ее с собой постольку, поскольку она сама вбирает в себя только чисто единичную реальность.

— Причем, — вставил я, — она сама должна всегда оставаться существенной и нести в себе идею неизменной.

— Это, — ответил он, — само собой разумеется.

— Однако, — заметил я, — давай поговорим об этом поподробнее. Видимо, будет бесполезно сравнить то, что мы установили сейчас, с первыми определениями образности и осмысления.

— Я никоим образом не хочу этому помешать, — произнес он, — то небольшое, что я сказал, мне удалось понять самому, и теперь я с нетерпением жду от тебя дальнейших разъяснений.

— То, что здесь создает фантазия, — сказал я, — она извлекает из совершенного понятия самого единичного яв-

ления; целиком погружаясь в него, наслаждаясь его проявлениями, она стремится в нем только к совершенству действительного реального предмета. Таким образом, она сама раскрывается как чистая чувственная реальность, и лишь в совершенном выражении своего бытия понятие является нам как божественное, и всеобщая идея возникает в нем во всем своем блеске, потому что без нее была бы невозможна такая гармония явления и его понятия. Так как, говоря об образности фантазии в первый раз, мы имели в виду переход божества в действительное бытие, то теперь необходимо, вероятно, несколько изменить это обозначение, поскольку здесь понятие лежит в основе только внешнего чувственного развития явления. Чтобы долго не искать, назовем это чувственным воплощением образа. Это выражение известно в таком виде, хотя обычно оно относится скорее к готовому произведению искусства, нежели к воздействию фантазии. Однако и в этом употреблении оно не лишено смысла: чувственный мир здесь заранее предполагается и мыслится как существенный, а стремление искусства направлено лишь на осуществление всего того, что он несет в себе в зародыше.

— Да, конечно, — согласился Эрвин, — обозначение необходимо было изменить.

— Также и второе, — ответил я, — осмысление, которое говорило лишь о том, что фантазия возвращает особенный образ во всеобщую божественную идею. Однако этого мы здесь не обнаружили, так как, воспринимая чувственный предмет как таковой, фантазия лишь соотносит его с собой. А как иначе мы назовем освоение чувственного предмета посредством познания, если не ощущением? Значит, фантазия полностью должна перейти в ощущение, но это должно быть такое ощущение, в котором она целиком, до самой глубины захвачена и наполнена предметом. Именно это я предлагаю назвать словом, которое так часто употребляется не по существу, — «трогательность». Обычно этим именем не обозначают соотносящую деятельность фантазии; мы называем им чаще всего либо то состояние фантазии, которое можно представить себе как полное и существенное ощущение, либо свойство воздействующего явления, и это происходит по тем же самым причинам, которые мы уже приводили, когда говорили о чувственном воплощении.

— Вот видишь, Бернгард, — заговорил здесь Эрвин, —

мы постоянно должны расширять круг своих представлений. Теперь мы нашли в фантазии не только образность и осмысление, но также чувственное воплощение и трогательность.

— Но замечаете ли вы при этом,— обратился я ко всем,— что здесь возникло совершенно новое противоречие, в которое вступили между собой две основные силы познания?

— Да, действительно,— ответил Эрвин.— Ведь устремление к внешнему образу и к его чувственному воплощению, так же как и ощущение трогательности,— все это, безусловно, дело влечения. Как только ты стал говорить об этих предметах, я сразу же заметил, что здесь мы, вероятно, увидим, как все те простые виды познания, с которых мы начали наше исследование, вновь возродятся в фантазии и через нее. То, что мы называли тогда рассудком и силой нравственной свободы, я тоже сразу же узнал в деятельности фантазии, когда она явилась нам в форме создания образов и осмысления.

— Хорошо,— сказал я,— но замечаешь ли ты также и то, как оба этих вида познания переродились в нашей картине: бесконечное сопротивление больше не мешает теперь свободному созиданию, влечение также не дробится больше в многообразной материи чувственных восприятий.

— Да, мне кажется, что и это я понимаю,— заметил он.— Нравственная свобода, например, которую Бернгард в тот раз непременно хотел видеть в искусстве, кажется мне теперь не более как простой противоположностью принуждения, причиняемого нам предметами чувственного мира. Между тем оно не содержит в себе ничего живого, сильного, самостоятельного и действенного, и я плохо представляю себе теперь, что же на основе этого представления следует вообще думать о нравственности. На ее месте перед нами выступает некая творческая сила, где всеобщее не только противопоставлено особенному, но производит его из себя самого и само, став от этого живым и реальным, переходит в особенное и действительное. С другой стороны, здесь имеет место также стремление к тому всеобщему и совершенному, которого сначала мы вовсе не могли обнаружить. Так, складываясь из того и другого, возникает вполне самостоятельный, законченный мир. Самое трудное для меня — понять, как эти две стороны мо-

гут объединиться между собой; ведь совершенно очевидно, что фантазия состоит из обеих одновременно.

— Безусловно, — ответил я, — здесь еще много материала для исследования. Впрочем, не вызывает сомнения, что каждая из этих двух сторон, или ступеней, совершенно необходима фантазии.

— Это очевидно.

— Первую из них, — продолжал я, — мы, видимо, можем назвать свободой фантазии, если только это обозначение не слишком сильно напоминает исключительно негативную свободу. Как по-твоему, эта ассоциация очень мешает?

— Да, весьма.

— Как же нам тогда ее назвать? Разве в ее сфере не заключен тот извечный источник фантазии, из которого выходит все, что с ней связано, все то, что в другом мы находим уже завершенным и познаем лишь в его проявлениях и воздействиях?

— Да, конечно, — заметил он, — в том-то и есть самое необыкновенное, что, с одной стороны, предметы создаются в фантазии, а с другой стороны, они уже до этого существуют. Так что ту силу, которая осуществляет созидание, мы могли бы, вероятно, назвать фантазией фантазии.

— Да, вероятно. И это, как мне кажется, даже самое подходящее выражение. Что же касается другого, то его, я думаю, вернее всего будет назвать чувственностью фантазии.

— Да, видимо, так.

— Итак, друг другу противостоят теперь фантазия фантазии и чувственность фантазии, и мы должны будем соединить их друг с другом вместе со всеми различными направлениями каждой из них, чтобы найти наконец тот внутренний центр искусства, который мы ищем.

— Да, видимо, так, — сказал Эрвин. — И все-таки я не могу себе представить, как это возможно без привлечения категорий разума, а это в свою очередь приведет к слишком определенному отделению всеобщего от особенного, и тогда пустое понятие вновь возьмет верх.

— Прежде чем вы попытаетесь это сделать, — заговорил тут Ансельм, — позвольте мне только высказать одну мысль, которая давно уж вертится у меня на языке. Сейчас вы в некотором роде добрались до рубежа, и должно начаться как бы совершенно новое исследование, так что

я не рискую нарушить последовательную линию рассуждения. А мне совершенно необходимо внести ясность в то, в чем я продолжаю сомневаться. И, может быть, для дальнейшего рассуждения это также будет иметь какой-то смысл.

— Тебе никто не запрещает, — сказал я, — высказать то, что тебе кажется.

— Прежде всего я хочу как следует убедиться в том, что мы правильно понимаем друг друга. Это тем более важно, что твоя вторая точка зрения относительно так называемой чувственности только запутывает все дело, как мне кажется. Сначала у меня было такое впечатление, что эта образная деятельность и осмысление фантазии способны заполнить весь мир прекрасного, так как он, исходя из идеи, проникает в само явление; однако ты противопоставил этой точке зрения мысль о чувственности, которая противостоит первому как нечто самостоятельное, ничем не связанное.

— Да, так и было.

— Я прошу тебя разъяснить смысл этого противопоставления. То оно кажется мне результатом противопоставления символа и аллегии, то как будто бы имеет ту же основу, что антитеза эпической и лирической поэзии.

— Очень хорошо, — ответил я, — что ты говоришь об этих сравнениях. Это поможет нам четко определить предмет, которым мы собираемся сейчас заняться. Итак, когда мы говорили о символе и аллегии, мы рассматривали художественную деятельность в самом общем смысле, во взаимосвязи ее составных частей вообще. Не так ли?

— Да, именно так.

— А теперь, Ансельм, мы имеем дело с разными образами, в которых претворяется эта деятельность, и здесь мы обнаружили не только фантазию и чувственность в фантазии, но каждая из них в свою очередь распалась на два направления.

— Вот именно, но ведь мы поставили себе задачу найти постоянный и неизменный центр искусства.

— Конечно, — ответил я, — и вопрос лишь о том, где его вернее всего можно найти. К мысли об аллегии и символе мы пришли тогда, когда предположили полное взаимопроникновение всеобщего и особенного, достигаемое с помощью художественной деятельности как нечто уже существующее. Не так ли?



— Да, точно так. Ведь именно это взаимопроникновение в действительном предмете ты и называл символом во всеобщем.

— Таким образом, в нем,— продолжал я,— материя искусства, состоявшая во всеобщем и в особенном, в божественном и земном, полностью сливалась с деятельностью, которая связывала в одно и то и другое.

— Так это и должно быть. Это, видимо, как раз и есть истинное созерцание фантазии.

— И что же, мой друг, это созерцание осталось неизменным? Или, может быть, оно раскололось на символ и аллегория, которые отличаются друг от друга тем, что символ переходит в материя, тогда как в аллегории, наоборот, материя переходит в деятельность? Так это было?

— Да, это понятно. Но как же все-таки теперь мы должны найти этот центр, если мы согласимся, что в фантазии заключены все эти разные виды деятельности?

— Мы должны исследовать,— ответил я,— каким образом материя и деятельность переходят друг в друга и как та же самая простая сущность может охватить и наполнить и то и другое. Этого мы не можем понять в символе, ни в том, ни в другом его виде, причем по двум различным причинам, одна из которых пока необъяснима. Прежде всего, важно то, что символ никогда не может осуществиться в явлении без этого разделения на символ и аллегория, а общее — третье, в котором совпадает и то и другое, — ни при каких обстоятельствах не переходит в действительность, а остается их внутренней основой. И, во-вторых, как мы обнаружили, даже наличие совершенных произведений искусства обоих видов все еще не исчерпывает всего, а, наоборот, направляет наш взгляд на нечто внутреннее и существенное. Значит, нам недостаточно определить произведение искусства как символ; нам необходимо увидеть его внутреннюю жизнь, то, благодаря чему реальное и особенное в нем совпадает со всеобщей идеей.

— Мне кажется,— ответил он,— что теперь ты отделяешь само произведение от творческой фантазии, то есть делаешь то самое, что так часто порицал.

— То есть как это? — удивился я. — По-моему, наоборот, произведение я рассматриваю как результат деятельности фантазии! Речь идет все время об одном и том же, только сегодня мы хотим рассмотреть его с иной точки зрения, чем вчера. Вчера символ был настолько важен для

нас как единство всеобщего и особенного в особенном, что мы принимали его за полное бытие искусства. Теперь же, поскольку мы поставили перед собой задачу установить, как открывается в единичных явлениях простая сущность фантазии, нам пришлось саму ее деятельность разложить на особенные силы, в которых она целиком совпадает с простым познанием, так как должна целиком раствориться в действительном и особенном. И я весьма рассчитываю на то, что, когда нам удастся обнаружить символ в каждом отдельном виде познания и узнать его там, мы наконец доберемся и до того, что в них является общим для всех. Если, таким образом, вчера символ все время являлся нам как нечто промежуточное между сущностью и явлением, однако заключенное в явлении, то теперь мы хотим исследовать, каким образом познание того и другого — сущности и явления — становится в нем живым и деятельным и тем самым поднимает и то и другое до уровня сущности, не покидая при этом действительности, к которой постоянно стремится искусство. Мы положили этому начало, обнаружив два особых вида познания — фантазию и чувственность в фантазии.

— Ну, хорошо, — заговорил Ансельм, — твоя мысль мне приблизительно ясна, я понимаю, что ты никогда не согласишься с простым подчинением особенного идее, подобным тому, в котором слепок находится по отношению к своему образцу. Но ведь точно так же, как сейчас, особенное как нечто существующее само по себе являлось предпосылкой и тогда, когда ты говорил о противопоставлении эпического и лирического искусства. Каким же образом из одного и того же противопоставления вытекают совершенно разные последствия?

— Да ведь тут все выглядит точно так же, как там, — заметил я. — Эпическое и лирическое мы противопоставляли только по тому признаку, как материя искусства относится к творящей деятельности и как в связи с этим изображаются противоречия, заключенные в материи, — в единстве или в каком-то отношении друг к другу. Совсем другой вопрос, что эта деятельность может быть внутренне разнообразной и в то же время оставаться единой.

— Значит, выходит, что и фантазия и чувственность могут иметь место в любом виде искусства, в отношении любого предмета? — спросил он.

— Без сомнения.

— Теперь у меня остается лишь одно возражение, самое важное, и путь к нему я прокладывал себе все это время: имеет ли право чувственность сама по себе существовать как элемент искусства и не является ли она, скорее, лишь средством для копирования? А если такое средство возьмет верх и завладеет искусством, то не приведет ли это к полному его вырождению?

— Последнее ты должен еще доказать, — заметил я, — и тебе придется поискать особенно веские аргументы для того, чтобы опровергнуть наши выводы относительно самой сущности искусства.

— Доказательства, — ответил он, — дает нам опыт, но лишь тогда, когда он понят правильно и в соответствии с идеями. Ведь та образная и осмысляющая фантазия, характер которой ты изобразил нам в скупых, но чрезвычайно выразительных и точных красках, только там оказывается действенной, где сочные, прекрасные цветы искусства вырастают на почве чистой, полнокровной народной жизни. Здесь каждый образ исполнен глубокого, существенного значения; с первого взгляда мы видим, что в произведении искусства абсолютно преобладает божественное и его смысл, а внешнее изображение полностью подчинено внутренним ценностям, заложенным в произведении. И поэтому здесь неизбежно должно появиться очень много черт, которых не могли сообщить предметам ни простой ход природы, ни специальные законы тех видов, к которым они принадлежат, так как они есть выражение чего-то высшего и существенного, что фантазия хотела или должна была открыть через них. Этим нагляднее всего опровергается принцип подражания природе, потому что фантазия сама создает себе здесь свою природу. То же самое и почти в тех же самых словах утверждает Винкельман — ты вряд ли потребуешь авторитета более высокого, — когда он говорит о том строгом стиле искусства, который был самым древним и потому, должно быть, самым сильным и выразительным<sup>9</sup>. Однако эта чистая, исконная сущность искусства сохранялась лишь в то время, когда в первом, почти насильственном вдохновении искусство воплощало в явлениях эту сущность. Стоило ему достигнуть этой цели, как соблазны внешнего мира уже взяли верх. И после того, как приятностью и привлекательностью оно смягчило строгость идей, стремясь таким образом как бы удержаться на какой-то колеблющейся промежуточной по-

зиции, оно быстро опустилось до манерности и льстивости, а затем окончательно пало в наслаждениях и излишествах. И потому, чтобы восстановить достоинство искусства или хотя бы вновь обрести к нему подлинный вкус, мы должны обратиться назад, к исконному и древнему, и отучить себя от того, чтобы искать прекрасное в гладком и приятном на вид. Даже в позднем, уже не столь чистом искусстве греков, в древнейших произведениях так называемой дедалийской школы фигуры, как утверждают знатоки, хотя и остаются еще довольно грубыми, однако настолько преисполнены особой божественной силы, что некоторые из них сами по себе почитались как одушевленные, реальные представители бога. Это стремление к внутренней глубине, которое еще существовало в своей первоначальной простоте в эгинской школе, когда искусство уже получило значительное развитие и вдохновило Фидию на творения высочайшей смелости и величия, было обречено: очень рано в игривой легкости манеры, приобретенной греками, оно раздробилось и рассыпалось во внешнем мире с его многоликими образами<sup>10</sup>. И кто знает, может быть, эти образы действительно заглушили тот дух искусства древних народов (думавших и чувствовавших глубже, чем мы), который целиком сосредоточен на внутренней жизни искусства, подобно тому как они проникли во все основные положения мистической религии древних. Египтяне, скульптура которых, может быть, отчасти потому представляется нам такой несовершенной, что мы не вполне постигаем ее смысл, стараясь разглядеть его сквозь непонятные нам приемы, демонстрируют в своей древнейшей архитектуре такую свободу и смелость воплощения глубочайшей мысли, что сама строгость оживает здесь высокой, яркой радостью. Во всем том, что сохранилось и стало по-настоящему известно лишь в самое последнее время, мы можем видеть остатки того искусства, где подлинно божественная жизнь воплотилась в образах действительности. Греки же, наоборот, очень скоро обратились к действительности, к тем законам природы, которые определяют и ограничивают образы реальных явлений. А так как тем самым они лишились свободы творческой фантазии, то им не оставалось ничего другого, кроме как упиваться действительностью и изображать особенные явления в полном блеске великолепия и привлекательности. Потом появилось стремление взвешивать все соотношения

и гармонически их сочетать, делать переходы различных явлений друг в друга плавными и мягкими, так чтобы пальцы, ощупывая и проверяя целое, нигде не натолкнулись на жесткие места и воспринимающее чувство повсюду ощущало бы одинаковую спокойную приятность. Потому что тогда все усилия искусства оказались направленными на единичное, которое существует в явлениях и может быть объединено в целое только узам каких-то взаимосвязей. Все суждения новейших народов о древнем искусстве ориентируются на произведения именно этого времени, так как они-то в основном и сохранились до наших дней. На этой основе возникло много концепций, в том числе и та, в которой понятие прекрасного часто подтачивается и заменяется приятностью и привлекательностью сочетаний. Но именно эта направленность на чисто внешнюю гармонию дает ясные доказательства того, что внутренняя жизнь, подлинная и простая божественная материя исчезли из искусства. Греческая скульптура представляет собой самый яркий пример противоположности фантастической и чувственной позиций в искусстве, потому что, может быть, ни в какую эпоху ни одно искусство не проделало пути своего развития так полноценно, как она. Мы могли бы доказать это также на примере древней поэзии и в не меньшей степени — искусства новейшего времени; впрочем, здесь, видимо, только о живописи можно утверждать, что она осуществилась в своем развитии до конца. Кроме того, я противопоставил друг другу лишь крайности, а между тем было бы небезынтересно подробно проследить постепенный переход из мира идей в мир приятного; он часто обнаруживается в самых знаменитых произведениях искусства. Этим способом мы могли бы повсюду отделить друг от друга искусство в чистом смысле от чувственных наслоений.

— Всем этим ты хочешь, видимо, дать понять, что то, что мы сами называли чувственностью искусства, имеет несравненно менее важное значение, нежели то, что возникает в фантазии.

— Мне представляется, — заметил он, — что нечто подобное вытекает отсюда само по себе. Потому что причина подобного вырождения может быть только одна: она состоит в том, что средство превращают в цель. Во внешнем и чувственном идея должна отразиться полностью; падение искусства начинается именно там, где преобладает

разработка чувственного образа в плане его своеобразной приятности. И разве не возникает такое положение, когда то, что было предназначено явиться отражением, претендует на роль сущности и изначального образа и, следовательно, то, что само по себе должно было служить лишь воском для слепка с идеи, становится чувственным?

— Тут главный вопрос заключается в том, — ответил я, — сможешь ли ты в так называемой чувственной стороне искусства усмотреть нечто большее, нежели то, что возбуждает физическую чувственность. Действительно, нельзя отрицать того, что в произведениях, где чувственность преобладает, в меньшей мере признается общее понятие, в то время как полнота и привлекательность образов, гармоничность и приятность их сочетаний непосредственно воздействуют на нашу душу. И потому я должен согласиться, что в отношении произведений данного рода мнение истинного знатока может совпасть с впечатлением того, кто видит в искусстве лишь чувственное наслаждение и, следовательно, способен наслаждаться только яркой внешней стороной или виртуозностью выполнения работы. Неужели совершенное и привлекательное изображение красивого, пропорционального тела является для тебя недостатком произведения? Неужели ты способен упрекнуть в этом, например, знаменитого Фавна в Дрезденском собрании антиков или тем более ту благородную и прелестную фигуру божества, которая сейчас называется Гермесом Бельведерским, а до этого носила по очереди несколько разных других имен?

— Нет, но только до тех пор, пока идея остается в них определяющей, — ответил он. — А там, где преобладает чувственность, как в намеченном тобой противопоставлении и в большинстве рассмотренных примеров, преобладает и отражение.

— Но кто тебе сказал, дорогой Ансельм, что в чувственности, как я ее понимаю, преобладает исключительно то, что внешне и является? Если бы место существенного и изначального должно было занять то, что само по себе ничтожно, как ты говоришь, то в результате могло бы получиться лишь нечто безобразное; ведь именно таков путь возникновения безобразного, как мы установили в прошлый раз. А между тем ты едва ли стал бы называть безобразными те произведения искусства, в которых тебе неприятно преобладание чувственного начала?

— Ну, конечно, нет, — ответил он, улыбаясь, — но ведь это чувственное начало я и не рассматриваю в таком враждебном противоречии по отношению к существенному. Само по себе оно совершенно нейтрально и поэтому должно служить лишь средством выразительности при воплощении прекрасного в существенном.

— Но разве мы не говорили много раз, — спросил я его в ответ, — что в искусстве не существует ничего, что было бы только средством? Такое понимание чувственности вообще в корне неверно. Разве не прав был Эрвин, когда он утверждал, что фантазия вся целиком, поскольку внутреннее и внешнее не могут быть в ней отделены друг от друга, должна раскрываться так же, как и чувственность, или с той позиции, которую в обычной жизни занимает влечение? Это может и должно быть только так, если то, что мы установили в отношении прекрасного, сохраняет хоть каплю достоверности. И в соответствии с этим фантазия и чувственность, очевидно, должны объединиться в фантазии с одинаковым правом на существование. Ведь и само значение идеи может открыться исключительно в облике особенного и реального, без него оно вообще перестало бы быть таковым. А чем же оно стало бы тогда, как ты думаешь?

— Если значение идеи можно показать при помощи внешнего образа, это еще не является доказательством того, что само значение не есть цель, а образ не есть средство.

— Совершенно не сомневаюсь, — ответил я, — что скоро ты сам увидишь, как преувеличениями ты искажаешь смысл своих собственных утверждений. Ведь, чтобы стать средством для выражения значения, само являющееся должно превратиться в нечто в высшей степени значительное.

— Да, безусловно.

— Однако как внешнее и особенное оно является исключительно чувственности, только ей одной; следовательно, для нее оно должно быть значительным, потому что если бы оно было значительно только для фантазии, то она должна была бы быть в состоянии воспринимать чувственное само по себе, совершенно без участия чувственности, что невозможно.

— С последним, — заметил он, — я не могу не согласиться, но ведь и чувственное восприятие на службе фан-

тазии и само по себе здесь возможно лишь как средство, необходимое для нее.

— Если бы это было так, — ответил я, — то чувственный предмет как таковой никогда не смог бы сам по себе стать отражением значения идеи для фантазии, а остался бы лишь средством, с помощью которого фантазия отражала бы себя для самой себя. Значит, из предмета он вновь превратился бы в знак. Согласен ли ты?

— Да, как будто бы это верно.

— Ну, хорошо, а как ты полагаешь, можем ли мы утверждать, что в древнем искусстве, которому ты оказываешь предпочтение, чувственная сторона была наиболее значительной? Или ты другого мнения?

— Я не только согласен с этим, но сам это утверждаю. Образы произведений древности есть высшее воплощение значения, поэтому, правда, неподготовленному сознанию они представляются чуждыми и непонятными.

— Итак, — продолжал я, — судя по тому, что мы сейчас установили, внешний образ, поскольку он является чувствам, также должен обладать способностью целиком вбирать в себя значение идеи. И это в конечном счете означает не что иное, как то, что мы все время утверждаем: для чувственного восприятия явление должно целиком слиться с внутренней мыслью, чтобы могло возникнуть произведение искусства.

— Именно поэтому внешнее не должно брать верх над остальным, отодвигая на задний план само значение идеи, давая беспредельно разрастаться всему, что связано с лишенной значения чувственностью.

— Конечно, не должно, — ответил я, — но все значение идеи, безусловно, доступно и для чувственности, а следовательно, человеческой природе присуща некая высшая чувственность, которая способна ошутить и воспринять идею. Именно и только эту чувственность я и имел в виду. Поэтому теперь можно говорить только о том, какие из действительных произведений искусства ты согласен отнести к этому разряду и в каких, напротив, чувственность покинула сферу искусства. Но такие решения — дело критики; наших общих положений они не могут изменить.

— Я еще не уверен, — ответил он, — что все это действительно так, как ты говоришь. Должен сказать, что ни в одном из произведений искусства, которые воздействуют на чувственность преимущественно, выражение идеи не



достигает совершенства, а мне кажется естественным, что если одна из двух сторон в искусстве становится помехой, то это именно чувственная.

— Можно ли считать элементом искусства то, что становится в нем помехой так, как ты описал?

— Конечно, нет, — ответил он, — но если из этого ты собираешься сделать вывод от противного, что, следовательно, эта сторона не может и стать такой помехой, то я называю это софистическим приемом.

— К этому я не собирался прибегать, — ответил я, — я хотел лишь предотвратить возможность неверного истолкования вопроса, который сейчас задан: можно ли доказывать на основании истории искусств, которую ты имеешь обыкновение привлекать в свидетели, что значение идеи может стать препятствием к совершенному воплощению в искусстве?

— Едва ли ты станешь называть несовершенным воплощением, — возразил он, — смелость свободных сочетаний и превращение образов в идеи.

— Нет, — ответил я, — до тех пор пока значение идеи не покидает в них почвы живого бытия и не становится односторонним, превратившись в голую мысль. Там, где обнаруживается преувеличенное стремление к торжественности божественного присутствия и к облику внутренней глубины, там действительный образ искажается настолько, что целиком низводится до уровня явлений простой природы и вообще уже не может подняться над ними. Итак, если согласиться, что преобладающие свойства чувственного искусства наносят ущерб духу искусства вообще, то в один ряд с ними мы должны поставить также и свойства фантазии, такие, как насильственность, жесткость, негибкость, так что и само искусство предстает перед нами как некая борьба. Неужели сжавшиеся от страха, похожие на трупы фигуры египетских богов, их выпирающие скулы, скошенные веки, приподнятые углы губ кажутся тебе красивее, чем естественная форма человеческого лица?

— Может быть, и не красивее. Но, наверное, для египтян в них было больше смысла и вдохновения.

— Значит, это все-таки не одно и то же? Ну а почему же не красивее? Не потому ведь, вероятно, что фантазия не смогла здесь полностью проникнуть в действительную природу, что является необходимостью в произведении искусства?

— Или, — перебил он меня, — потому, что она пренебрегла этой необходимостью.

— Тем хуже, — ответил я. — Однако кое-что ты уже признал: фантазия не проникла в действительную природу. А еще лучше ты можешь это наблюдать в поэзии, где все вообще яснее и нагляднее. Разве нет, например, у Эсхила таких мест, где простая природа выступает во всей своей безыскусности или заключения холодного рассудка резким диссонансом нарушают атмосферу пламенного вдохновения? И разве у других фантастических поэтов мы не находим того же самого?

— Но в этом-то, — ответил он, — отчасти и проявляется их глубина.

— Может быть, поэтому, — продолжал я, — подражатели обычно и обращаются именно к этим сторонам? Как и среди нас — в новейшие времена глубокомыслия — находят такие, кто полагает, что близость к Данте скорее всего проявляется в грубости и сухости. Впрочем, ясно одно: прекрасное остается несовершенным и в подлинных произведениях искусства, точно так же как там, где чувственная сторона преобладает.

— Так, — сказал он в ответ, — мы никогда и нигде не обнаружим искусства, если будем в его произведениях искать совершенства. Ведь идея в нем недостижима; наоборот, как таковая она остается лишь целью бесконечного стремления. И поэтому мы должны удовлетвориться тем, что в самих произведениях мы найдем лишь сущность и внутренний смысл искусства и наряду с этим чистое стремление, безошибочно направленное к одной цели — воплотить в действительности эту сущность. Другого пути не может быть.

— Ну, милый мой Ансельм, — заметил я, — ты опять возвращаешься к старому. В чем же заключается сущность искусства? Это чистое ее значение или оно уже стало явлением? А если ты опять предполагаешь эту бесконечно отдаленную цель, на пути к которой сущность искусства всегда должна, однако, присутствовать и быть известной, то не забывай, пожалуйста, о том, к чему мы в данный момент стремимся. Мы ведь хотим установить, что при всем разнообразии, при всей многоплановости художественной деятельности сущность искусства тем не менее присутствует повсюду, и только это делает возможным вообще существование искусства в нашем несовершенном

мире. Эту мысль давно уже высказал Эрвин. Это было его требованием. Не правда ли, Эрвин?

— Да, это верно, — ответил тот. — Исследовать это кажется мне чрезвычайно важным. Мы должны уяснить себе, как получается, что хотя цель с точки зрения обыденной жизни представляется бесконечно отдаленной, однако искусство остается искусством, даже если оно никогда и не дойдет до этой цели, никогда не закончит свой труд. Все это я могу себе представить лишь одним-единственным способом.

— Каким же именно? — спросил Ансельм.

— Стремление искусства не потому бесконечно, что направлено к некоей чрезвычайно отдаленной, вне искусства лежащей цели, а потому, что то, что делает искусство искусством, всегда и всюду в нем, целиком и полностью, но в то же время существует только в явлениях обыденного мира, в многочисленных преломлениях отдельных позиций как бесконечное активное действие.

— А если к сущности искусства, — заговорил Ансельм, — относятся эти две позиции, фантазии и чувственности, и ни в одной из них, как утверждает Адельберт, искусство не достигает совершенства, как же можно говорить, что сущность его неизменна?

— По-видимому, — отвечал Эрвин, — и в том и в другом есть нечто такое, что объединяет обе тенденции, стремящиеся в противоположных направлениях, так что внутреннее ядро искусства без ущерба может обращаться то в одну, то в другую сторону, хотя с точки зрения внешней фантазия и чувственность уже потому причиняют друг другу урон, что они различны и могут сравниваться друг с другом.

— Значит, мы должны, мой милый Эрвин, — ответил я, — искать и в том и в другом что-то такое, в чем объединяются все направления и что остается неизменным, но вместе с тем в обоих случаях раскрывается как нечто совершенно своеобразное, как главная сущность совершенно специфического мира.

— Да, именно в этом наша задача, — ответил Эрвин, — и Ансельм охотно разрешит нам продолжать наше исследование.

— Он просит об этом, — заметил Ансельм.

— Для начала, — обратился я к Эрвину, — попробуем тщательнейшим образом обобщить все, что касается образ-

ности и осмысления фантазии, и все, что включает в себя трогательность и чувственное воплощение в художественных произведениях. Нам надо найти для этого какие-то объясняющие точки зрения. Прежде всего можно наметить два общих направления, как мне кажется.

— Да, — ответил Эрвин, — так как образность фантазии и чувственное воплощение — это одно направление, а осмысление и трогательность — другое, но при этом, как мне представляется, обе главные позиции, фантазия и чувственность, остаются полностью отделенными друг от друга.

— Как дело обстоит в отношении последнего, — сказал я, — мы еще посмотрим позже. Что касается тех двух направлений, то одно мы можем, видимо, считать направлением внутрь, а другое — наружу. Не так ли?

— Это само собой разумеется.

— Относительно того, что древнее искусство действовало в направлении наружу, а новейшее — внутрь, мы тоже, кажется, пришли уже к согласию?

— Да, безусловно.

— Теперь дело заключается в том, чтобы связать все это с тем, что мы установили раньше. И скорее всего, мы сможем это сделать, если подробно проследим оба этих основных направления на всем протяжении их действительного развития. Фантазия древних была всегда прежде всего образной, все без исключения она воплощала в совершенно определенных образах и до тех пор, активно действуя, сплавляла идеи с реальной материей, пока они не начинали являться и существовать по совершенно тем же законам, что и внешняя природа. Отсюда происходит необходимость в их произведениях, которая, однако, не есть необходимость простой природы. Это некая высшая необходимость, которая определяет и природу, та необходимость, по которой из божественной сущности возникают особенные образы вещей. И в самом этом возникновении как раз проявляется образность фантазии, но так, что она целиком облекается в образ и его бытие. И только там, где она наполнена им, действительно рождается искусство. Здесь непременно возникает необходимость в осмыслении фантазии, осмыслении действительных явлений, их сущности и значения. Ведь необходимое и вечное не могут полностью перейти в несовершенные и случайные вещи. Значит, и сама образность необходимо связана с осмыслением, а в какой-то момент целиком подчиняет ему дейст-

вительные образы. Таким образом, одно неотделимо от другого, хотя в древнем искусстве все вместе обычно выступает в виде образности. Теперь остается только детально проследить, как при том, что одно направление преобладает, в нем все-таки существует все искусство в целом.

— Этот вопрос, — заговорил Эрвин, — до сих пор отчасти остается для меня камнем преткновения, и поэтому мне даже хочется выступить в защиту Ансельма. Если я его верно понимаю, то сейчас он должен, как мне кажется, задать вопрос: неужели только там искусство становится совершенным, где идеи перешли в действительные образы, которые соответствуют всем законам природы, хотя и задуманы как идеал? Значит, все то, что существует в сверхъестественных формах, свободно сочетаемых по произволу мысли, искусством не является и может в лучшем случае рассматриваться как примитивная попытка?

— Прекрасно, Эрвин, — вмешался здесь Ансельм. — Ты очень мне помог! Неужели, например, мы должны, как это делают некоторые защитники так называемого классического стиля, все, что имеет рога и крылья и тому подобное, отвергнуть с высокомерным презрением и изгнать из благородного общества произведений искусства! Неужели тот чудесный мир, который Эсхил раскрыл перед нами в «Прометее», мы будем третировать как грубый предварительный опыт на пути к искусству! Я уж не говорю о глубочайших философских системах, созданных свободной и смелой образной фантазией Египта и Индии.

— Разве я не говорил вам, — ответил я, — что речь идет у нас не о законах простой природы, а о тех высших связях сущности и образа, которые существуют только в фантазии, только ею создаются? Итак, если вы хотите сказать, что дух постоянно направлен от идеи божественного к действительному миру, то на этом пути находится великое множество моментов, связанных с искусством, но все они такого рода, что действительное в соответствии с необходимыми внутренними законами полностью соответствует идее и становится однородным с ней. Само собой разумеется, что этого не может достигнуть простая действительность; ведь с точки зрения такой действительности и фигура Аполлона Бельведерского тоже покажется неестественной, не говоря уже о рогатой Изиде или Анубисе с собачьей головой. Но какие бы превращения ни претерпевала простая действительность, для фантазии это всегда полно-

ценная действительность, реальность идеи, которая открывается в особенном образе, и ничто другое. И ни при каких обстоятельствах это не может быть рассмотрено как какой-то искусственно навязанный, произвольно выбранный знак, который служит каким-либо потребностям, как, например, показать идею божественного для религиозных целей. Извечно необходимое, божественная материя идеи — и это было нами уже установлено — вовсе не имеют никакой особенной формы, поскольку являются обычно бесцветной, без очертаний, неосязаемой сущностью, которую, по словам Платона<sup>11</sup>, боги и человеческие души наблюдают, паря в некой наднебесной сфере. Насыщенная этим созерцанием душа обращается к какой-то осязаемой земной материи, чтобы создать в ней прекрасное. Не только человеческие души знают такую твердую почву, на которую они должны спуститься с высот, но и божественные. Последние находят эту почву в небесах, где каждая из них также связана со своей собственной материей и, таким образом, по словам Платона, каждая делает свое дело. И если дальше Платон говорит, что некоторые предметы, существующие в действительной жизни, напоминают душам об этом первоначальном созерцании и именно в этом проявляется красота этих предметов, то не должны ли мы понять эти слова в том смысле, что даже частица такой высшей сущности преображает земные вещи и делает их причастными ей, однако при этом они никогда не теряют связи со своим происхождением, с реальной земной действительностью; что к божественному прекрасному это относится точно так же, как и к земному?

Таким образом, деятельность фантазии, создающей образы, безусловно, направлена на реальное, внешнее бытие, но завершена и наполнена она может быть только тогда, когда осмысляющая фантазия сумеет оценить истинное значение и существенный характер этого бытия. И само собой разумеется, что в процессе этого осмысления оно видоизменяется, приобретает иной облик, по мере того как проникается божественной сущностью. Значит, если древнее искусство стремится к изображению предметов, принадлежащих не только к миру богов, но и к чудовищному царству титанов, то, разумеется, они покажутся непонятными и странными при сравнении с реальной действительностью, хотя они и не менее действительны и не меньше соответствуют высшим законам являющегося бытия.

— Да, — ответил Эрвин, — теперь я вижу, как надо понимать эту образность. Но мне кажется трудным и почти невозможным отличить, является ли образ, воспринявший сущность, подлинным и соответствующим действительной природе или нет. Здесь я не могу найти никаких критериев оценки.

— То есть как это? — спросил я только ради того, чтобы увидеть из ответа, насколько правильно он меня понимает.

— Ведь бесцветная и безликая сущность не может быть здесь масштабом. В какой мере она способна воплощаться в искусстве, ты показал нам в прошлый раз в связи с необходимостью. Простая действительность тоже не подходит, поскольку, обработанная мыслью, она превращается в нечто совершенно иное.

— Символ, — заметил я, — включает, видимо, свой масштаб в себе самом. Ведь именно символ, если рассматривать его как деятельность фантазии, очевидно, и есть образность. А тому, кто хорошо знаком с символом, не придется ли вскоре увидеть, что изображение отклоняется то в одном, то в другом направлении? И в обоих случаях для фантазии оно превращается в нечто недостоверное независимо от того, что оказывается важнее — простое явление, доступное чувствам, или обобщенная мысль, к которой приспособляется образ.

— Да, конечно, — ответил он. — Ведь для фантазии всеобщая сущность содержится только в необходимом особенном, заключенном в символе. А то, что ты говорил сейчас об образности, относится, как мне кажется, в той же самой степени и к чувственному воплощению. Но если так, то не означает ли это, что и то и другое полностью совпадает?

— Безусловно — заметил я, — и то и другое однородно по своей природе, так как они содержатся в символе, а это связывает противоположные вещи, объединяя их в одном и том же мире. Но разве ты не чувствуешь, что воплощение образа для восприятия чувствами — это все-таки нечто совсем иное, нежели создание образа в фантазии? Здесь возникают реальные образы, которые, однако, нужно познать как явления божества. А как же дело должно обстоять в отношении тех, которые воплощаются чувственно?

— Я думаю, — ответил он, — что божественная идея должна познаваться в них только как душа действитель-

ного конечного образа, так как это есть нечто противоположное образам фантазии.

— Великолепно сказано, — ответил я. — Значит, стремление этой сущности целиком и полностью направлено на то, что является; только им она наполняется и завершается. Но это стремление, видимо, и есть влечение?

— Без сомнения, — ответил Эрвин, — и если оно действительно полностью удовлетворяется здесь, то вновь подтверждается то, что внешнее явление во всех произведениях искусства должно ему соответствовать и, следовательно, восприниматься просто как образ. Ведь при изображении божественного чувственное воплощение также необходимо.

— Пока не будем говорить об этом, — предложил я. — Не забывай, что сейчас мы рассматриваем позицию чувственности только саму по себе, как направление наружу. А предмет чувственности чрезвычайно многообразен, он прямо-таки уходит в бесконечность. Однако в искусстве он переживает такие превращения, что каждая из его бесчисленных частей развивается сама по себе до законченного целого. Иначе было бы невозможно воплотить единство каждого определенного предмета, оно же одновременно есть единство божественного, которое одно может показать взаимосвязь единства и бесконечного многообразия. Не так ли?

— Именно так.

— Но если, — продолжал я, — вся душа здесь есть влечение, то образ должен соответствовать также и ему и его удовлетворять, чтобы достигнуть этого единства. Поэтому внешнее явление должно быть ориентировано на влечение и к нему приспособлено, чтобы оно могло затронуть его во всей полноте. Видимо, здесь надо искать причину того, почему такое совершенное влечение часто смешивают с простой страстью.

— Да, именно в этом причина.

— Все эти моменты наиболее полно обнаруживаются в соотношении частей; чем более воздействие и состояние его объекта, цель и средства переходят друг в друга и взаимно уничтожают друг друга, тем полнее находит в этом удовлетворение всеобщее влечение. Именно эта легкость перехода и взаимодействия частей между собой вызывает, однако, и вожделение, как только оказывается, что не все может быть осмыслено во внутреннем единстве. Зна-



чит, если подобные произведения искусства служат только для возбуждения обычной чувственности, то это ни в коей мере не является необходимым результатом, а лишь злоупотреблением, так как в этом случае свойства единичного не выводятся из его идеи, а рассматриваются лишь в том плане, в котором они оказываются привлекательными для простого влечения. Подлинные произведения такого чувственного искусства у древних именно потому кажутся совершенными и полными достоинства, что их целое не может быть отнесено ни к чему иному, кроме собственного понятия особенного предмета. Таким образом, оно не может быть отнесено ни к чему-либо единичному, лежащему вне его, ни к общим влечениям созерцания, ни даже к всеобщим идеям. Именно тогда произведение становится свободным от всякой заинтересованности, как говорит Кант<sup>12</sup>, всеобъемлющим, создает свой самостоятельный мир, поскольку его особенное понятие, не зависящее ни от чего более высокого или низменного, составляет весь его внешний мир и существует в нем как данное особенное понятие. Поэтому древние находят такую бесконечную радость в подробном и законченном изображении предметов и событий, которые являются как чувственные, так что без правильного понимания вещей их часто пытаются обвинить в почти детском стремлении к подражанию. Разве у Гомера все события не изображены с совершенной физической наглядностью! Созерцание человеческого тела отличается у него такой живостью, что все необычайно разнообразные ранения своих героев он продумал и описал с полной анатомической точностью. Все авторы греческих трагедий также в полной мере сохранили этот вкус к пластическому; может быть, по этой причине они часто детально описывают то, что одновременно происходит на сцене на глазах у зрителей и о чем ни один поэт нового времени, естественно, не стал бы говорить. В произведениях древней скульптуры поздних эпох есть, конечно, много излишеств и размягченности, но это облагораживается, будучи ограничено исключительно понятием особенного предмета. Умеренность и полная нейтральность, как я бы это назвал, которые совершенно необходимы для того, чтобы все собрать в совершенно особенном понятии единичного, снимают всякое подозрение в намеренном вожделении и являются свойством особенного целомудрия искусства, благодаря чему происходит очищение обыденного

и его возвышение. Разумеется, нельзя оправдать всех непристойностей позднейших поэтов и художников древности; однако можно все же почувствовать, кто из них следовал порочному влечению и кто, наоборот, смело доверялся понятию, видя в нем силу достаточную для преодоления порочного влечения. Мы не должны только мерить ее нашими мерками, потому что природа нашего мироощущения, которое требует постоянных контактов с внешним и внутренним миром, приводит к тому, что мы с трудом преодолеваем эти соблазны и поэтому, очевидно, становимся особенно чувствительными к тому, что недостойно. Теперь тебе, наверное, понятно, что только искусство способно возвысить нечто привлекательное для простого влечения посредством чувственного воплощения, которое непременно связано с осмыслением фантазией истинной природы чувственности, и сделать его прекрасным для чувственного влечения и чувственности фантазии. Это станет тебе еще яснее, если ты вспомнишь все, что было сказано о влечении в нашем первом разговоре.

— Да, конечно, я хорошо это помню, потому что это произвело на меня тогда глубокое впечатление.

— Не наблюдаем ли мы повсюду, — сказал я, — где только действительно существует искусство, что оба этих направления наружу и внутрь постоянно объединяются, будь то в фантазии или в чувственности? И не в этом ли объединении и взаимном проникновении познается искусство, тогда как те же элементы, если они существуют в отдельности, расходятся в обычной жизни?

— Все это, — заговорил он, — видимо, совершенно правильно, но те внутренние противоречия, которые здесь существуют, еще не совсем разрешены для меня. Значит, искусство должно существовать там, где оба направления взаимно проникают друг друга, и все-таки одно из них, а именно направление наружу, как это было до сих пор, должно преобладать, иначе фантазия будет лишена жизни и деятельности. Если же мы должны выделить это направление как таковое, то, значит, оно никогда не сможет быть полностью проникнуто противоположным ему направлением; напротив, всегда можно будет увидеть, как создание образов определяется переизбытком идей божественной сущности и как чувственное воплощение теряется в особенном и преходящем. Так, вместо совершенного и вечного бытия искусства перед нами открывается лишь то,

откуда оно идет и куда направлено. А это, без сомнения, представляет собой несовершенное искусство в действительной жизни, так как взаимное проникновение двух направлений должно существовать везде, где речь идет о подлинном искусстве. Но как именно это происходит, я еще не могу понять.

— Мне очень приятно, дорогой мой Эрвин, что ты разбираешься в этом с таким усердием и вниманием. То, что ты сейчас сказал, мы можем считать уровнем исследования, достигнутым нами на данный момент. Но, может быть, прежде чем мы займемся рассмотрением всех тех вопросов, которые теперь возникают в этой связи, есть смысл сначала разобрать и второе направление, направление внутрь, тем более что именно оно является определяющим для всей фантазии, чтобы иметь в своем распоряжении весь тот необходимый материал, который мы должны будем потом связать воедино?

— Я думаю, надо сделать так. А теперь разбери, пожалуйста, творческую фантазию в ее осмысляющей деятельности.

— Ты говоришь — творческую фантазию? Значит, все-таки ты понял меня не так, что простые действительные явления вещей посредством этого осмысления фантазия возвращает к божественной мысли?

— Да нет, я очень хорошо помню твой разговор об этом с Бернгардом.

— Ну ладно, — вновь начал я, — значит, ты согласен, что фантазия в процессе своей осмысляющей деятельности сама не только обрабатывает, но и создает свои предметы? Потому что, как только ее острый взгляд останавливается на внешних являющихся предметах, обнаруживается, что предметы эти не могут устоять перед нею как таковые, поскольку они сами по себе не содержат в себе ничего существенного и, следовательно, вообще не могут быть предметами фантазии; они расплавляются в ее лучах и исчезают, превратившись в бесформенную массу, лишенную значения. Но божественный дух витает над ними, и от соприкосновения с этим духом возникает новый мир вещей. В то время как земное и преходящее, заключенные в вещах, сгорают в огне фантазии, она хранит в себе тот облик их, который они имеют для творца и в котором они задуманы им. Таким образом, они переносятся в божественную мысль и существуют для данного типа искусства

только такими, какими они отражаются в бездонной глубине его мысли. Но по мере того как путем глубокого внутреннего осмысления души вещи погружаются в эту беспредельную глубину, они непрерывно меняют свой облик, подобно подвижным сверкающим облакам, которые парят высоко в голубом эфире и, попадая в солнечный луч, начинают светиться всеми красками так, что при виде их в голову приходят самые разные мысли и ассоциации. Взгляд, который следит с земли за тем, что парит в вышине, всегда старается открыть что-то необычное и странное, и потому многие из тех, кто довольствуется своим земным существованием, по-детски радуются этому. Другие же, наоборот, полагают, что если все увиденное ими в вышине они сумеют изобразить как некий вид из окна, то тем самым уже окажутся причастными к божественной фантазии. Но это те, кто копошится на земле. Они не имеют никакого соприкосновения с божественными сферами, проходя через которые созерцание приобретает свой, одному ему свойственный характер и, следовательно, только таким образом, и никаким иным, является в своем истинном свете. Все строение этих мировых сфер лишь немногие сумели ясно увидеть, и только один человек был в состоянии полностью их описать, так как ему было дано действительно пройти через них своей мыслью, — это божественный Данте. Большинство видит их лишь отдельными частями, а те, кто вовсе не в состоянии различить в вышине ничего, кроме беспредельной синевы неба, вообще не видят, так как для них остается скрытой внутренняя светлая сторона мира фантазии, которая познается в священном, трепетном состоянии духа.

— Позволь, — прервал меня Эрвин, — попросить тебя подробнее описать это царство. С одной стороны, можно было бы подумать, чего так опасался Бернгард, что вещи здесь обрушиваются в бездонные глубины мысли. А кроме того, и мне самому тоже не хватает какой-то твердой основы, подобной той, какую, обсуждая первое направление, мы нашли в ограничении действительных вещей.

— Подумай вот о чем, Эрвин, — заметил я, — ведь то, что здесь переживает превращение, и есть материя действительности и реального бытия. И когда я говорил, что эта материя растворяется и превращается в лишенную значения массу, то это вовсе не означало, будто бы она тем самым лишается того, что составляет в ней непосредствен-

но бытие и чисто особенное. Речь шла только о потере ею того значения, которое она имела за счет своих свойств и связей как преходящее. Вместо этого значения материя ищет и находит для себя другое внутри светлой фантазии, и она получает его, поскольку в ней открывается божество и она тем самым превращается в божественное явление. Но как это возможно для божества, если само оно не перейдет в нечто определенное, особенное, то есть не превратится в некую единичную личную сущность, ничем не нарушая при этом своей божественности? Итак, в то время как фантазия претворяет действительный мир в божественную мысль, из глубины эфира ей навстречу появляется живая и реальная фигура божества, вокруг которого вся эта расплавленная действительность сливается в новую вселенную. Нагляднее всего это показал нам Данте. В «Аде» он полностью занят тем, чтобы адское отжечь и отплавить от вещей, а в «Чистилище» материя уже постепенно возвышается и освящается приближением к божественной мысли. И с самого начала мы видим луч божественного света, сначала очень слабый, но затем от круга к кругу все сильнее и ярче, а уже в небесах он чудесным образом сам восходит нам навстречу, так что в апофеозе свет божественной сущности наконец объединяет все в блаженном умиротворении. И так всюду в картинах такого рода: нашим чувствам представляется не общая идея бога, а совершенно определенный особенный образ его. Это и есть та твердая основа, которой тебе не доставало. И теперь ты видишь, что осмысления фантазии точно так же не существует без образности, так как божество должно конкретно воплотиться. Вот тебе еще одно доказательство того, что оба направления фантазии связаны друг с другом.

— Да, это все действительно понятно из того, что ты сказал. Но вместе с тем возникают и новые сомнения.

— Какие же именно?

— Мне очень хотелось бы высказать их, но боюсь нарушить ход твоего рассуждения, поскольку ты не говорил еще о трогательности, что, видимо, как раз предстоит.

— Все-таки выскажись. Может быть, мне удастся учесть твое сомнение в том, что я теперь собираюсь сказать.

— А разве ты не говорил — или здесь что-нибудь изменилось? — что древнее искусство имело направление наружу, тогда как новейшее, наоборот, — внутрь, и что в древ-

нем преобладала образность, а в современном — осмысленные фантазии?

— Безусловно, это так.

— А вот сейчас я вспомнил одну мысль, которая высказывается очень часто и действительно подтверждается: говорят, что древние художники очень редко или никогда сами не выбирали своих предметов, а получали их готовыми благодаря традиции; новейшее искусство, наоборот, создается в основном на вновь придуманном материале. Ты недавно и сам говорил нам об этом по какому-то поводу. Но теперь, мне кажется, возникает противоречие, поскольку новейшее искусство должно осмыслять уже существующие, данные предметы, между тем как древнее сначала должно создать свои, выделяя особенные образы из всеобщей сущности.

— На эти твои сомнения, — заметил я, — я должен сразу же возразить, чтобы они не мучили тебя в дальнейшем. Прежде всего вспомни, как обстоит дело с творчеством фантазии. Ведь то, что она создает, есть нечто, что одновременно уже существует в вечных категориях.

— Конечно, это и есть существенное бытие вещей.

— Значит, тот, кто придумает нечто такое, что не относится к этому существенному бытию, а является случайным, вообще уже не художник. Не так ли?

— Конечно, так как для подобного придумывания нужна простая сила воображения.

— Прекрасно. Но это существенное можно ведь понять в двояком смысле.

— Да, через необходимость и свободу.

— Значит, если создается необходимое, то это должно, очевидно, осуществляться неким необходимым образом, поскольку само творчество здесь есть не что иное, как необходимость.

— Да, так должно быть.

— Можно ли утверждать, что необходимость действительного мы усматриваем в его полном соответствии всеобщему понятию?

— Да, конечно, так как во всем остальном оно случайно.

— Но ведь нахождение всеобщего понятия к особенному и есть образность; разве мы не в этом смысле обозначали это как направление наружу?

— Да, именно в этом.

— Значит, это нахождение как особенное действие должно осуществляться необходимым образом, но так, чтобы в нем становилась действительной всеобщая необходимость; именно так это проявляется в традиции как необходимое сознание целого народа. Согласен ли ты с этим?

— Я не могу не согласиться.

— Ну а как же дело обстоит со свободой? Не должно ли то, что свободно, создаваться свободным образом, так, чтобы такое творчество опять-таки оказалось самой свободой?

— Да, но как это можно себе представить?

— Посмотрим, в чем же состоит свобода. Можно ли ее определить как нечто существенное в деятельности единичной сущности, благодаря чему эта сущность не зависит ни от какого иного закона необходимости, а сама своими действиями создает для себя закон?

— Да, видимо, именно так.

— Однако особенное и единичное в этом мире не создаются ведь этими действиями, а предлагаются познающей единичной сущности как необходимое извне, так что она должна его принять таким, какое оно есть.

— И это правильно.

— Но ведь именно это являющееся и действительное совершенно необходимо искусству; здесь, собственно, и заключено зерно прекрасного. Значит, должна существовать возможность такого способа познания, который соответствовал бы свободе единичной сущности или, во всяком случае, это познание действительно жило бы в ней. А как же по-другому?

— В самом деле, ничего иного не может быть, такое познание фантазия и создает для искусства.

— Совершенно правильно. А то, что оно уже и раньше существовало, совершенно не мешает, как ты знаешь, созидательной деятельности фантазии, которая ничем не похожа на простое изготовление, наоборот, это необходимое ее условие. Но в этой самой деятельности и сама свобода впервые превращается в нечто действительное и единичное, сама себя воплощая, таким образом, в особенном и в явлении.

— Да, — заговорил Эрвин, — я вижу, что все это именно так, и понял бы это, вероятно, гораздо раньше, если бы эта идея художественного творчества не была такой непривычной и столь трудноуловимой. Вот теперь мне ясно,

что как раз осмысление свободно придумывает мир искусства, поскольку он является именно таковым; между тем деятельность, создающая образы, утверждает необходимое.

— То же мы можем, видимо, коротко выразить так,— сказал я на это,— в образности разворачивается влечение необходимости к чистому и безусловному бытию; осмысление же, преобразуя случайное и действительное, возвращает его к его собственной сущности.

— Да, очень точно сформулировано, мне кажется.

— И тебе это станет гораздо яснее, если ты подумаешь о том, что единичное, поскольку оно есть лишь явление, вообще не встречается в искусстве ни как данность, ни как придуманное, потому что ни случайный ход событий жизни, ни произвол обыденного воображения не могут создать ничего, кроме ничтожного. Значит, подлинное соотношение этих двух моментов заключается в том, что в традиции необходимое дано как действительность, в то время как при изобретении нового свобода сама себя создает. Ясно ли это?

— Вполне,— ответил он,— теперь мне понятно все.

— Ты, вероятно, заметил и то,— продолжал я,— что в этом направлении внутрь с чувственностью, которую мы раньше рассматривали как влечение, дело обстоит совершенно по-иному.

— Безусловно. Но как именно, я пока не могу сообразить, поскольку, как мы говорили, чувственное подвергалось полному преобразованию, чтобы быть принятым в божественную мысль.

— Давай сейчас коротко разберем и это. Значит, то, что фантазия должна целиком превратиться во влечение и в нем должна открыться сущность познания, больше не вызывает никаких сомнений, если вообще существует искусство. На это всеобъемлющее влечение являющиеся вещи воздействуют так или иначе в зависимости от того, как искусство относит их к нему. Если в древнем искусстве влечение как бы само переходит в вещи и в этом находит свое полное удовлетворение, то внешние предметы, собственно говоря, только создаются здесь, поскольку они изображаются как нечто такое, что возбуждает и удовлетворяет влечение. Именно это состояние, когда все бытие самих вещей определяется их воздействием на влечение, мы и называем трогательностью.

— Мне кажется,— заметил Эрвин,— что трогательность



еще больше похожа на смешение искусства и простой чувственности, чем чувственное воплощение у древних.

— Как бы там ни было, — ответил я, — но одно совершенно ясно: всякая простая чувственность полностью подавляется, как только влечение превращается в нечто общее и существенное, которое сам творец придал фантазии и без которого в ней не могла бы являться божественная сущность. Тогда оно есть лишь идея, входящая в чувственную сторону души. Мысль о том, что трогательность должна возбуждать простую чувственность, очень далека от истины, имя свое она заслужила лишь тем, что пробуждает идею, которая является как чувственность. Можно убедиться, что это именно так, когда искусство, воздействуя в каком-то одностороннем направлении на чувство или страсть, захватывает и преобразует не только душу человека целиком, но и весь его образ мыслей вплоть до глубочайших убеждений. Ведь идея повсюду целостна, и, так как в древнем искусстве она всегда целиком выявляется в одном направлении страсти, в новейшие времена каждое ее направление и каждое чувство должно становиться всеобъемлющим. Разве не так обстоит дело в самом замечательном произведении такого рода — «Страданиях молодого Вертера»? Весь мир, все стремления и помыслы целого человека заключены в одном влечении к одному предмету. Но не только такая высокая страсть может дать жизнь искусству, а даже то, что мы обычно называем чувственным наслаждением. Разве в «Римских элегиях» того же поэта это наслаждение не превращается в светлую, радостную стихию, где в свободной и смелой игре встречаются все духи жизни, потому что они не знают рабского подчинения чувственности, в самой сущности человека они живут с ней в прекрасном союзе?

— И это произведение ты приводишь здесь в пример, — удивился Эрвин, — а ведь обычно оно считается чистым изображением древнеримских законов!?

— Не будем соблазняться на эти доброжелательные, но весьма приблизительные в своей оценке восхваления, не будем также пытаться взвесить, какое мнение было бы для поэта более лестным. Тебе, вероятно, стало теперь более ясно, как следует воспринимать трогательность в искусстве, и, может быть, ты также замечаешь, что хотя трогательность<sup>13</sup> возникает в единичном и особенном, но затем она сближается также с развитием всеобщего.

— Да, конечно, — ответил он. — Потому что, если бы сущность не принимала также и особенного образа и оставалась только всеобщей, она не могла бы испытывать на себе того определенного воздействия, которое оказывают на сущность действительное и особенное.

— Наиболее своеобразно и полноценно, — заметил я, — эта сторона искусства проявляется, видимо, там, где идея целиком переходит в действительную, реальную жизнь и художнику является божественное в его собственном восприятии и совершенно своеобразном виде.

— Это мне не совсем понятно.

— Вспомни, что мы только что говорили по поводу трогательности: каждое чувство должно становиться всеобъемлющим, чтобы оно могло наполнять всего человека. Это ведет к тому, что каждая мысль его о чем-то высоком и совершенном погружается в это чувство и растворяется в нем, подобно тому как влюбленный, когда он захвачен своим чувством, находит в нем все благородное, совершенное, божественное. И совсем по-иному дело обстоит тогда, когда все божественное является человеку лишь в сфере восприятия и ощущения, так что сущность фантазии постоянно распадается и расходится на тысячу разных направлений чувственных влечений и эмоций, а между тем все, что воспринимается и ощущается, становится для него чем-то лишь в меру своей значимости в отношении божественной сущности, являющейся в нем. Видимо, это мы можем считать крайним проявлением такого рода, то есть прямой противоположностью тому состоянию, в котором фантазия самое себя и все остальное создает из идеи божественного. Не так ли?

— Да, по-видимому, именно так.

— И это, Эрвин, есть то, что мы называем юмором<sup>14</sup>, получив это название из той страны, где и сам предмет имеет наибольшее распространение.

— Неужели это слово имеет такое широкое значение? — удивился он. — Я привык понимать под этим нечто куда более ограниченное.

— Что же именно? Надеюсь, не какую-то чисто внешнюю единичную странность, которую человек усвоил себе по лености или некоторой ограниченности? Этот взгляд уже Бен Джонсон опроверг категорически<sup>15</sup>.

— Нет, этого я и не имел в виду. Но, скорее, я склонен был предполагать юмор в особых страстях и склонностях,

во всем том, что объединяется в характере. И все это, как мне казалось, принимает в юморе весьма одностороннее и ограниченное направление и тем не менее полностью исчерпывается в нем.

— Именно так определяет юмор и Бен Джонсон, возражая на ту точку зрения, о которой я уже говорил. Но этого еще недостаточно. Что может предложить искусству эта односторонность земного и личного в нас, эта ограниченная направленность всех влечений и склонностей? Даже подходящего внешнего материала она не содержит в себе, так как может послужить основой лишь для возникновение чего-то, что с точки зрения искусства является несообразностью, как мы уже установили. Значит, юмор ни в коем случае не может заключаться в односторонности и ограниченности, что многократно подтверждалось юмористическими писателями, в произведениях которых мы находим такое бесконечное многообразие, такую полноту восприятий, влечений, страстей, какую едва ли можно встретить в каком-либо ином роде искусства. Но совсем другое дело, когда божественное проявляется только через это многообразие. А теперь попробуем привлечь на помощь сравнение с первой позицией фантазии: вспомни о том, как божественное прекрасное выросло там из внутренней сущности и в то же время всегда непременно принимало образ особенного и реального. И божество, хотя и превратилось в нечто действительное, стояло высоко над земным миром и даже над земным прекрасным. Между тем в юморе особенное и реальное в божестве совпадает с особенным и реальным в действительном мире, так же как в чувственно воплощенных образах древних божественное есть в то же время понятие единичного предмета. В новейшем искусстве единство и всепроникающая ориентация на общее коренным образом меняют это соотношение: все восприятия и ощущения являются как многообразная действительная жизнь самого божественного духа, но сам этот дух полностью потерялся в них и раздробился до бесконечности. Следовательно, этот дух познается только как внутренняя сторона всеобщего влечения, как сущность, которая только одна и может сделать влечение всеобщим и поэтому нигде не выступает независимо от него, а ощущается и познается им с необычайным многообразием во всякой материи чувственности.

— Видимо, — заговорил Эрвин, — этим объясняется и

та метаморфоза, которую переживает в юморе все самое земное и чувственное, когда оно приобретает всю силу и все значение божественного.

— Часто, — ответил я, — это в самом деле есть проявление того, о чем я сейчас говорил. Именно поэтому Фридрих Рихтер<sup>16</sup>, искусство которого отличается такой необычайной тонкостью, называет юмор обратной стороной возвышенного или конечным в применении к бесконечному. Между тем эта метаморфоза есть только частичное проявление юмора, и ее невозможно было бы воспринять, если бы в фантазии не существовало такой области, где с помощью чувства все конечное сводится к одному божественному влечению, которое, однако, является как однородное конечной материи, питающей его, поскольку влечение вообще не знает никаких иных предметов, кроме многообразно являющихся. В этом влечении мы хотя и видим земной мир в его обычном облике, однако в то же время он является нам в совершенно новом свете — в свете сущности фантазии, который перешел в него. Поэтому все предметы кажутся нам знакомыми и обычными, но в то же время они представляются странно сдвинутыми, неправильно расположенными в отношении друг друга, если рассматривать их с точки зрения обычной чувственности. А поскольку мы привыкли приписывать подобные своеобразные явления в мире единичного опять-таки каким-то своеобразным единичным причинам, то мы приписывали их проявлению ограниченности и односторонности какой-то личности. А между тем, наоборот, нам следует понять, что влечение исходит из сущности всех личностей вообще, из такой сущности, свет которой преломляется в единичном именно этим способом. Значит, в юморе нам прежде всего бросается в глаза та полнота чувственности и всего самого обыденного, лучший пример которой являют собой «Blumenstücke» Рихтера<sup>17</sup>. Все сказанное выше полностью объясняет ее.

— Это свойство, — заговорил Эрвин, — всегда чрезвычайно удивляло меня в юморе, и я уже начинал размышлять о нем про себя, когда ты говорил о чувственном воплощении в произведениях древних. Едва ли в изображении единичного и земного они могли достигнуть такой точности, как юмористическая литература, где явление часто разрабатывается так детально, как будто бы оно попало под увеличительное стекло.

— Отсюда ты можешь заключить, насколько юмор не может обойтись без образности или без направленности наружу, которая и в этом случае также является твердой основой. Потому что без подробной разработки чувственного материала влечение, которое всегда должно быть наполнено и конкретно направлено, оказывается незавершенным, повисает в воздухе и становится, таким образом, добычей простого воображения, которое стремится с его помощью конструировать пустые, неопределенные мысли. Подобное можно встретить иногда и у Рихтера: когда он впадает в слишком уже возвышенную философию или грезы, все делается сразу абстрактным и совершенно беспочвенным.

— Позволь мне, — перебил меня Эрвин, — еще одно небольшое замечание, а то я боюсь забыть потом свою мысль. Мне кажется, что крайние противоположности здесь совершенно четко противостоят друг другу. Там, где в древнем искусстве начинается создание образов при изображении богов, в наибольшей степени обнаруживается осмысляющая деятельность фантазии; в новейшем же искусстве, наоборот, там, где действительное соотносится с мыслью, выступает на первый план изображение единичного. Скажи мне, правильно ли я понимаю это?

— Совершенно правильно, — ответил я, — но своим сравнением ты несколько забежал вперед, так как по-настоящему мы сможем провести его лишь позднее. Впрочем, я сейчас уже хотел бы заметить, что именно это подробное изображение единичного обозначает в то же время, что оно полностью разрушается и улечивается, так как в нем ничто не может сохраниться как целое, хотя все мыслится только с точки зрения идеи. Это именно то, что Рихтер сумел подметить и описать с такой точностью: в юмористическом изображении целью художника ни при каких обстоятельствах не может являться только единичное (которое, будучи воплощено, превращается в ничто), но всегда всеобщее и целое. Но когда он добавляет, что в смешном свете выставляется не отдельная личность, а все земное, то это определение, безусловно, совершенно недостаточное<sup>18</sup>. Потому что только о смешном здесь вообще не может идти речь, в этом состоянии смешное и трагическое еще нераздельно слиты друг с другом. Божественное, которое целиком погрузилось в мир земного, не может, следовательно, быть ему противопоставлено таким образом, что

бы возникало чисто трагическое ощущение. Что же касается обыденного, которое является источником смешного, то изображение единичного именно в том и состоит, что все самое высокое и благородное смешивается с ним и даже превращается в него так, что противоположность обыденного и прекрасного здесь вообще не может быть постигнута в чистом виде. Таким образом, в юморе все текуче, противоположности здесь повсюду переходят друг в друга, как в мире простых явлений. Ничто не бывает только комично или смешно без того, чтобы некая примесь достоинства и возвышенности не придавала ему оттенка печали; ничто не бывает только возвышенным и трагическим без того, чтобы земное и даже примитивное обличье не свело его до положения смешного и незначительного. Так все одинаково приобретает цену и обесценивается, и изображается, таким образом, вовсе не только конечное, как полагает Рихтер, но в то же время и сама идея.

— Но ведь это ужасно, — воскликнул Эрвин, — что юмор уничтожает все, и даже саму идею!

— Как раз поэтому, — ответил я, — он часто проявляется в болезненной форме. И одновременно именно юмор в новейшие времена больше, чем что-либо другое, защищает чувственное искусство от вырождения в примитивную усладу для чувственности. Что же касается этого всеобщего разрушения, то это несчастье не так уж велико хотя бы потому, что действительный мир во всех его проявлениях изображается с любовью и радостью, и, таким образом, он как бы вновь обретает существование; но еще более крепкой защитой для нас становится идея непреходящая и не подлежащая разрушению; из этого погружения в земное она вновь возрождается, как феникс, как освященное и чистое влечение. Ведь все перешло во влечение, Эрвин. И хотя влечение уничтожает себя, погружаясь в ничтожное, оно тем не менее остается всеобщим и совершенным влечением; после этого очищения его предметом становится лишь само вечное, которое, однако, в чувственном мире не может больше принять никакого определенного облика как божественное и потому целиком превращается в это влечение и проявляется только в нем. Итак, если после этого всеобщего разрушения остается какая-то пустота, то это пустота чистого голубого неба, через которую влечение возносится к божественному, вполне сознавая, что, будучи божественным влечением, оно

в самом себе несет надежду. Теперь, мой дорогой Эрвин, я думаю, что в основном сказано все, что необходимо для достижения нашей цели — дать определение юмора и всей чувственной позиции искусства.

— Я надеюсь, — сказал Эрвин, — что твое положение не похоже на мое. Пока я стремлюсь сосредоточить все свое внимание на каждой отдельной мысли или высказывании относительно художественной деятельности и ее развития, я то и дело теряю из виду цель, к которой мы стремимся в конечном счете, и совсем потерялся бы в бессвязных размышлениях, если бы не твоя рука, крепко держащая руль.

— Сейчас я направляю тебя на то, — отвечал я, — что нам предстоит найти и ради чего мы проделали всю эту подготовительную работу, — внутреннее единство, в котором объединяются эти противоположности. Ведь Ансельму показалось такой несообразностью то, что фантазия и чувственность, взятые каждая сама по себе, остаются несовершенными и, несмотря на это, сущность искусства в каждом из этих превращений одна и та же. Но теперь и сам Ансельм, видимо, согласится, что с тех пор мы заметно приблизились к решению этой проблемы, которое пролет наконец свет на сущность и бытие искусства.

— Да нет, еще не очень, — возразил Ансельм. — Мне кажется, что все на старом месте. Фантазия и чувственность преобладают в противоположных направлениях. И даже если тебе сейчас удалось доказать, что все составные элементы искусства содержатся в каждой из них, то все же они существуют в различных соотношениях и никогда — как полноценное гармоническое целое.

— А меня не так смущает это, как нечто другое.

— Что же именно? — спросил Ансельм.

— Что я все еще не вижу, каким образом могут слиться в единство направленность внутрь и наружу, старое и новейшее искусство.

— И эта помеха тоже, — сказал Ансельм, — еще не устранена; но я не понимаю, почему тебя не смущает то, о чем я раньше говорил.

— Мне всегда кажется, — сказал Эрвин в ответ, — когда я размышляю о противопоставлении фантазии и чувственности, что в том и в другом прекрасное должно содержаться в полной мере. Иначе не может быть. Ведь нам известно, что без полноценного действительного бытия ма-

терия фантазии вообще не существовала бы для искусства, точно так же как любой действительный предмет, не наполненный своим понятием. Но в том или другом образе это общее должно проявляться по-разному, иначе оно никогда не смогло бы стать действительным; ведь в действительности оба этих мира — мир фантазии и мир реальных вещей — существуют раздельно. Таким образом, оба направления, внутрь и наружу, представляются мне нигде не связанными друг с другом; наоборот, одно из них всегда преобладает, так что другое кажется присоединенным к нему как нечто сопутствующее, как бы в помощь. Я уже давно, Адельберт, высказывал тебе эти свои возражения. И поэтому мне также кажется, что древнее искусство есть нечто совсем иное, нежели новейшее, и одна и та же общая задача решается в обоих случаях совершенно разными способами.

— Ну, — заметил я, — может быть, достаточно и того, что задача действительно является общей, что древнее и новейшее искусство имеют одну и ту же сущность.

— Я вообще не понимаю, — сказал Ансельм, — как Эрвин может находить здесь такое большое различие. Противоположность фантазии и чувственности ведь совершенно того же рода, там также всегда преобладает либо то, либо другое, и, таким образом, произведение искусства никогда не может объединить оба направления. Если Эрвин говорит, что фантазия и чувственность должны в искусстве взаимно проникать друг друга, то это верно, согласно всеобщему понятию. Если же он скажет, что они в то же время должны являться обособленными, чтобы стать действительными, то из этого вытекает, что искусство и в той и в другой должно остаться односторонним и незавершенным, и это действительно так, как мы установили при ближайшем рассмотрении.

— Что же скажешь на это замечание? — спросил я Эрвина. — Мне кажется, что на сей раз Ансельм наказал тебя с некоторым основанием.

— Как же это? — спросил Эрвин. — Ведь односторонность и неполноценность, которых Ансельм сначала вовсе не хотел видеть в фантазии, обнаруживались всегда только там, где фантазия еще не совсем проникла в действительность и действительность не совсем проникла в фантазию, то есть там, где искусство еще не достигло совершенства.



— Но может ли оно вообще прийти к такому совершенству, если, как ты сам утверждаешь, чтобы стать действительными, фантазия и действительность должны являться в противоположных направлениях? И из этого, видимо, уже само собой вытекает, что ни одна не может полностью вобрать в себя другую, иначе они должны были слиться и образовать нечто третье, и каждая уже не могла бы развиваться сама по себе, что, как ты сам говоришь, должно иметь место в действительности искусства.

— А не может ли это общее являться целиком то как фантазия, то как чувственность?

— Конечно, может, — ответил я, — но только в том случае, если ты рассматриваешь его с точки зрения его всеобщей сущности. Искусство же должно существовать обязательно в действительном и особенном, где противоположности всегда соотносятся друг с другом, и поэтому совершенно правильно, что даже в подлинных произведениях искусства всегда сохраняется преобладание одного или другого направления, и это является препятствием к возникновению совершенного искусства в действительном явлении. Одно лишь это порождает различные тенденции и взгляды. Кто однажды погрузился в безбрежную фантазию, тот будет, как Ансельм, все то, в чем преобладает гармония сочетаний, прелесть и очарование целого, тритировать как нечто чувственное, соблазнительное и неблагоприятное. А тот, для кого это является привлекательным, в произведениях противоположного типа наверняка обнаружит недостаточную отделанность, абстрактные грезы и грубую навязчивость. Юморист, если он точно знает, к чему стремится, должен воспринимать свою тоску и мечту вообще как нечто несравненно более достойное, нежели тот ограниченный образ, в который фантазия заключает божество. А тот, кто размышляет о глубинах божественного, в свою очередь воспринимает юмориста как дитя реального мира и земной жизни. Все это создает бесконечное количество различных отклонений, степеней, кажущихся приминений, так что противоречия нигде не проявляются в таком чистом виде, как я это только что описал. Но это доказывает лишь то, что все взаимосвязано и обнаруживает стремление переходить одно в другое, и это служит постоянным препятствием к тому, чтобы сущность искусства могла стать совершенной.

— Теперь я понимаю, — заговорил Эрвин, несколько

смущенный, — что я напрасно спорил. И я увидел также, каким путем я пришел к этим ошибочным мыслям.

— Каким же? — спросил я.

— Удивительно, — ответил он, — как трудно избавиться от однажды усвоенных представлений. Даже если в целом ты давно уже от них отошел, как только представляется случай для их применения, они тут же появляются вновь. Я опять вообразил себе, что фантазия содержит только внутреннюю божественную сущность искусства, а чувственность — его действительность, и совершенно забыл о том, что каждое должно заключать в себе и то и другое. И пока ты вновь направлял меня на эту позицию, в моей голове вдруг вспыхнул луч воспоминания, который сможет, вероятно, осветить все вокруг.

— Что же это было, дорогой Эрвин?

— Мне пришло в голову, что раз сущность искусства так же действительна, как и его бытие, то переход от одного к другому осуществляется только искусством. Ведь именно эта мысль послужила для нас исходной. Этот переход как нечто третье, как связь между сущностью и явлением, мы должны теперь выделить, если хотим понять, какова должна быть повсюду реальность целого.

— А не заключен ли этот переход уже в том созерцании, — спросил я, — о котором мы говорили с Бернгардом, в нем ведь противоположности превратились в одно, не так ли?

— Этого я не могу сказать, — заметил он, — в созерцании я всегда представляю себе противоположности уже объединенными. Впрочем, там должны быть также направления, и эти направления создают такие моменты, которые разрушают созерцание, завершаемое в самом себе.

— Видимо, нам придется искать какое-то новое средство, чтобы соединить эти моменты с помощью перехода?

— Да, как будто бы так.

— Но если еще требуются такие средства, что же мы должны тогда сказать о творчестве, которое было заключено в этом созерцании и в котором испокон веков состояло искусство?

— Я, право, не знаю, но у меня вообще такое чувство, как будто бы мы начали раскладывать творчество на отдельные составные части.

— Итак, возможно, — заговорил я, — что творчество не познается полностью в этом созерцании, а лишь тогда на-

чинает восприниматься как таковое, когда мы рассматривали его как некую связь.

— Вероятно.

— Какая же из всех душевных сил обладает способностью посредством связей объединять действительное в себе самом и, возвышая его таким образом до всеобщего, устанавливать постоянное общение и переходы между обеими сферами?

— Должно быть, не что иное, как разум, — негромко и нерешительно ответил он.

— К тебе как будто, — сказал я, — вновь возвратилось твое давнее предубеждение против разума. Но теперь, если ты будешь очень внимательно следовать за моим рассуждением, я надеюсь вырвать его с корнем. Тебе, видимо, теперь ясно, что одного созерцания нам недостаточно, ибо в нем мгновенно создавалось полное единство сущности и явления, понятия и единичного восприятия и тем не менее оно все-таки распадалось на две различные линии в фантазии — на фантазию фантазии и чувственность фантазии. Обе эти линии находятся в борьбе между собой, да иначе и быть не может, если речь идет о какой-то действительной жизни и деятельности, как того требует бытие искусства, потому что, если бы то и другое, попеременно беря верх, не обнаруживало бесконечного количества различных уровней и сочетаний, то все слилось бы в какой-то нерасчленимой монотонности. Но поскольку обе линии существуют в постоянном взаимодействии, то нам недостает как раз того, что порождает искусство: полного взаимопроникновения в одном случае сущности явлением, в другом — явления сущностью. Каким же образом этот разрыв может быть преодолен, если нет такой силы, которая, активно действуя, повсюду соединяет сущность с явлением и явление с сущностью, поддерживает относительное равновесие единства и противоречия и тем самым повсюду создает реальный центр искусства? И эта активная, всепроникающая и связующая сила, как ты сам совершенно верно определил, есть разум.

— Но такой разум, — ответил Эрвин, — есть, видимо, нечто совсем иное, чем то, что обычно понимают под этим словом. Ведь разуму в обычном смысле противоречит все, что мы установили в отношении художественной фантазии, поскольку сущность всегда возникает из нее непосредственно в бытии, в то время как разум всегда объединяет

постепенно по этапам и не способен познать гармонию в бесконечности, если он не постигнет ее с полной ясностью.

— Но ведь это, — заметил я, — художественный разум, он произошел от божественного и объединяет божественное и земное в единой вселенной, гармония которой находится в относительном равновесии. Только в этом божественном разуме общие понятия отдельных вещей действительно реальны; несмотря на их несовершенство, эти вещи есть не просто мираж, иллюзия бытия, а само бытие понятия. И поскольку с нашими обычными познавательными способностями мы никогда не достигнем понимания истинной гармонии и единства всеобщего и единичного, постольку то божественное откровение, которое мы называем искусством, дает нам возможность заглянуть в сущность окружающих нас вещей, так что в них мы постигаем нашу собственную божественную природу, в то время как мы с помощью разума и сознания полностью примиряем борющиеся стихии нашего бытия.

— Поистине, — воскликнул Эрвин, — только теперь я понимаю, каким всеобъемлющим должно быть божественное искусство, если даже разум только в нем получает свое завершение! Оно не только не лишает разум равновесия, не обрекает его на слепое, безумное метание, как привыкла считать толпа, но, наоборот, ведет его к полной, всепроникающей ясности и успокоению. Ни на земле ни в небесах нет ничего, что не могло бы быть открыто при помощи этого ключа.

— Безусловно, так, — ответил я, — ему доступно все! Именно случайное и единичное, в которых обычно мы не можем обнаружить понятия, содержат его для искусства в самом чистом и полноценном виде.

— Но здесь-то, — ответил задумчиво Эрвин, — как раз и начинаются трудности, и это заставляет меня просить тебя разобрать поподробнее, как именно разум может привести к подобной согласованности.

— С большим удовольствием, — заметил я, — только при одном условии: поклянись мне, что будешь твердо помнить все сказанное нами на этот счет начиная с первой нашей беседы, чтобы у нас не возникло никакой путаницы, никаких ненужных ассоциаций с обычными видами познания, иначе нам придется слишком часто обращаться к тому, что уже обсуждено и осталось позади, и это больше повредит, чем поможет, делу.

— Обещаю, — ответил он, — и сдержать это обещание, кажется, очень нетрудно.

— Хорошо, — ответил я, — тогда начнем, попробуем проанализировать деятельность разума и увидеть в ней отдельные элементы. Можем ли мы считать ее простым движением между полюсами, на которых располагается диаметрально противоположная материя, предлагаемая действительностью?

— Ни в коей мере. Если разум должен полностью согласоваться с самим собой, то, значит, должен обрабатывать сам себя как свою собственную матерю.

— Следовательно, он должен также и творить?

— Да.

— Но это равносильно созерцанию?

— Не иначе.

— И, однако, созерцание он должен как-то соотносить с самим собой?

— Да, должен.

— И это соотношение должно быть направлено от одного к другому?

— Да, иначе его нельзя себе представить.

— Как же направлена деятельность разума — от сущности к явлению, от всеобщего к единичному или наоборот?

— Мне кажется, что оба направления должны существовать одновременно. Ничего иного я не могу предположить.

— Как это возможно, если здесь должны быть и соотношение и направление, то есть понимание, а следовательно, возможность различить и объединить?

— Этого я не могу понять.

— Значит, противоположные направления должны сохраниться.

— Конечно, если только из-за этого опять не исчезнет согласованность.

— Посмотрим. Значит, одно направление идет от всеобщего к особенному, а другое — наоборот. Верно?

— Без сомнения.

— Сначала рассмотрим первое. Итак, материей, с которой здесь начинаются все связи, является в этом случае не что иное, как всеобщая идея; разум открывает особенное и действительное как данное в ней. И тебя теперь уж не удивит, что эта идея, хотя и есть всеобщее, все же дол-

жна быть названа относительной материей; правда, простой разум обычно усматривает ее лишь в особенных представлениях, из которых она шаг за шагом стремится подняться до понятия. Ведь идея в фантазии тоже с самого начала есть нечто реальное и действительное, а мыслящий разум, витая над ней, расчленяет ее для себя на отдельные образы явления. Так, созерцание, о котором мы вначале говорили с Бернгардом, он постепенно развивает до уровня действительного бытия и полностью осознает его во всех его внутренних и внешних связях как свою реальную жизнь и деятельность. А когда это происходит, мы не только можем видеть, откуда выходит и куда идет искусство, как ты выразился, но и наблюдаем его в процессе его вечного движения между его собственными элементами, которые, сочетаясь и перемешиваясь, создают безграничную вселенную прекрасного, ограниченную только своими собственными пределами. Эта позиция и есть, без сомнения, зрелость искусства в собственном смысле слова: всякая бурная, производящая деятельность духа искусства находит здесь свое завершение и умиротворение. Как в чистом кристалле нельзя различить той внутренней ткани отдельных элементов, которая свидетельствовала бы об их становлении, так как повсюду в одинаковой мере видно бытие и завершение, так и в облике подобного произведения искусства все внутренние моменты и отдельные члены растворяются в полной прозрачности. Если следовать простому разуму, то надо было сказать, что все сливается в общую нерасчленимую массу; но чудо разума художественного в том-то и состоит, что это общее он воспринимает во всем многообразии тенденций его бытия и в то же время в этом чистом эфире беспрепятственно завершает все сочетания и соотношения. Самым наглядным примером тому может служить поэзия, хотя в совершенных созданиях древней скульптуры и новейшей живописи опытный и действительно понимающий наблюдатель увидит то же самое. В качестве примера из древнего искусства я назову тебе, чтобы ты по-настоящему меня понял, хотя бы Софокла, рядом с которым я мог бы поставить лишь очень немногих, если бы собирался дать полную картину исторического развития. У Софокла, если ты способен действительно постигнуть его дух, ты не найдешь ни «до» ни «после», так как божественное настолько распространилось во всей реальной жизни, что его уже нельзя отделить от всего сущего.

Повсюду реальность и завершенность, всюду самим собой проникнутое прекрасное, возвышенное прелестно и прелесть возвышенна... Самое отдаленное и высокое путем легкого, естественного размышления соединяется с обыденным ясной внутренней связью. Поэтому не удивительно, что у Софокла, поскольку он довел до совершенства образность древних поэтов, казалось, можно было обнаружить такие вещи, которых как будто бы и вовсе не существовало в древнем мире. Его пытались даже провозгласить пророком христианства<sup>19</sup>, а между тем только у него достигнуто подлинного совершенства развитие древнего искусства, так что заслуги перед христианством он имеет лишь постольку, поскольку каждое совершенное явление всегда содержит в себе зародыш всего последующего. Ты, вероятно, уж заметил, что хотя мы видим здесь ту же самую направленность наружу, однако выражение «образность» мы едва ли сможем употребить, и потому лучше будет поискать для этой позиции какое-нибудь новое обозначение.

— Конечно, — ответил Эрвин, — слова «образность» недостаточно, поскольку ничто нельзя себе даже представить здесь как возникающее, все существует одновременно — одно включает в себя другое как относительная материя.

— Значит, — сказал я, — тут дело обстоит примерно так: взгляд разума видит целый мир, озаренный блеском идеи, и, лишь рассматривая его долго, спокойно и сосредоточенно, начинает различать в нем многообразное и живое в движении и бытии. И самое подходящее слово для обозначения этого процесса, видимо, слово «размышление».

— Значит, размышлением надо считать одну определенную направленность художественного разума, а именно ту, которая, если я правильно понял тебя, в основном имела место в древнем искусстве. И все же мне кажется, что часто она должна совпадать с осмыслением фантазии. Кроме того, поскольку фантазия и чувственность объединяются ею, а идея также всегда составляет ее основу в облике действительности, то она, как видно, точно так же может быть направлена на чувственное созерцание единичного, как и на созерцание идеи.

— И здесь, — заметил я, — ты опять стремишься к являющемуся и чувственному, с чем я вполне согласен. Однако и оно именно через размышление должно возвыситься до выражения идеи, так как размышление повсюду

находит идею и из нее развивает всякую жизнь и реальность. Между идеей и миром особенных вещей здесь, следовательно, существует лишь то различие, которое определяется самой относительностью, а не то истонное различие, при котором речь идет о разных материях. И, таким образом, искусство приходит именно в то положение, в котором мы хотели его видеть: оно полностью само создает и разрушает себя. Что касается осмысляющей деятельности фантазии, которую ты сейчас упомянул, то с этим сравнением я предлагаю повременить, пока мы не рассмотрим подробно всего царства разума.

— Хорошо, — ответил он, — но одно еще я должен высказать непременно, чтобы избавиться от ужаса, который снова охватывает меня.

— Я уж чувствую, о чем ты будешь говорить. Конечно, тебя пугает, что идея посредством размышления должна будет полностью раствориться в обстоятельствах и противоречиях действительности и вместе с ними погрязнуть в ничтожности чистого явления.

— Именно это, — ответил он, — и сейчас я как раз вспомнил о юморе, в котором все одинаково приобретает цену и обесценивается.

— Боже мой, Эврин! — воскликнул я. — Значит, и ты все еще возвращаешься к этой злосчастной мечте о так называемом идеале? И даже нарушаешь то совершенно определенное обещание, которое дал мне недавно? Я думал, что ты не станешь оборачиваться до тех пор, пока мы не проведем нашу Эвридику по всему лабиринту и не выведем ее из царства теней на белый свет.

— Но могу ли я надеяться, — отвечал он, — что она не исчезнет совсем? Я только хотел знать, можно ли мне обернуться?

— Ну, так не показывай никому своих сомнений, — ответил я. — Ведь именно здесь, у самого выхода, во множестве мерцают блуждающие огоньки и бледные тени идеалов, всякие Ламии и Эмпусы. Смотри прямо перед собой и спокойно наблюдай, как размышление погружает идею в противоречия и двусмысленности, как она теряется, погрязая в ничтожной действительности. Ведь ты сам утверждал, что для искусства она должна иметь и бытие и материальную реальность. А теперь ты хочешь опровергнуть все это? Бытие должно стать воображаемым, материальное начало — чем-то кажущимся, и сама идея —



превратиться в свою собственную тень, этот достаточно хорошо нам известный идеал обыденного воображения? Но если ее тело может вообще называться телом, то оно смертно, вернее, оно есть воплощение всего смертного. Ведь идея — это все целиком и в полной мере. Посмотри, например, как в греческой трагедии смешиваются и разрушаются своими собственными внутренними противоречиями идеи права и добродетели, так что ты не можешь с чистой совестью отдать предпочтение ни той ни другой! А чем же еще объясняется такая судьба идеи, если не тем, что искусство путем размышлений связывает ее с действительной жизнью и подчиняет всеобщей судьбе! Отсюда становится понятным, почему в древнем искусстве именно драма более чем что-либо другое изображает объединение всех разнообразнейших устремлений жизни.

— Это напоминание, — заговорил он, — лучше всего может помочь мне вернуться на правильный путь. Теперь я понял наконец, что по мере того, как идея уничтожается своим реальным образом, сама реальность возвышается до идеи. Ведь реальность существует для идеи только в том виде, в каком она живет в фантазии. Именно в том-то и состоит действие и влияние искусства, что в фантазии реальность становится непреходящей и вечной.

— Превосходно, мой милый, — ответил я. — Теперь ты понимаешь вечное и совершенное ограничение фантазии действительностью, в котором она сама видоизменяется так, чтобы полностью вобрать его в себя и превратиться таким образом в законченный и совершенный мир. И то, что до сих пор мы могли только предполагать, — что особенное, даже воспринятое с точки зрения чувственности, существует для фантазии не просто как предмет чувственного восприятия — теперь мы видим возникающим в искусстве. Но для того чтобы завершить рассмотрение этого предмета, мы должны проанализировать также и второе направление, которое идет от особенного и действительного.

— Этого, — сказал он, — я не могу себе представить. У меня такое впечатление, что больше ничего не остается, хотя из всего предшествующего следует, что художественный разум должен, несомненно, также исходить и из единичного.

— Безусловно, — ответил я. — Ведь особенное всегда присутствует, и поэтому должен существовать какой-то путь, чтобы можно было погрузить его в извечный, благо-

детельный источник созерцания, где оно будет очищено от всех несовершенных связей простого разума и преобразовано в нечто существенное. Надеюсь, тебя уже не удивляет, что для фантазии оно существенно с самого начала и в самом своем особенном? Ведь эта соотносящая деятельность художественного разума и есть сама фантазия, как я только что сказал. Существенное не возникает для него из особенного, он открывает его там непосредственно своим мышлением; точно так же как размышление в другом смысле.

— Действительно, — ответил он, — это так и есть. Ведь в размышлении идея также в какой-то связи воплощалась в особенном образе, но именно в этом особенном образе она как раз и мыслилась как идея.

— Ты понимаешь это совершенно правильно. Значит, разум вступает в связь с действительным и особенным, а это возможно для него только через противоречия, потому что в этой области его главной задачей становится сравнение и различение. Пока это происходит по этапам или частями, через целый ряд разделений и соединений, действительное остается по-прежнему явлением. Художественный разум его уничтожает, раскрывая в соотношениях и противоречиях непосредственную реальность созерцания, которое сталкивается с самим собой там, где эти противоречия наиболее выпуклы или где они совпадают друг с другом. С этим созерцанием разум сливается в одно, и его материя, которая прежде являлась лишь как особенное, внезапно выступает как нечто обнаруживающее созерцание, то есть как существенное. Эту способность разума к такого рода действию, дорогой мой Эрвин, мы обычно называем остроумием<sup>20</sup>.

— Я уже понял, — заговорил Эрвин в ответ, — что ты собираешься постепенно подойти к объяснению того, что такое остроумие. Это явление, вообще-то говоря, так трудно доступно для понимания, что многие в этом усматривают его сущность. Но и то, что ты сказал, звучит для меня чужеродно. Исходя из этого, можно предположить, что вещи, которые остроумие сопоставляет между собой, должны совпадать в своих существенных свойствах и признаках, а между тем на самом деле предметы для сравнения выбираются обычно весьма односторонне и случайно; недаром существует мнение, что не следует слишком уж пристрастно проверять юмористические сравнения.

— Этот закон, — возразил я, — имеет смысл только в том случае, если воспринимать его как предостережение против того, чтобы остроумие принимали за деятельность простого разума. Разумеется, тот, кто вздумает устанавливать здесь бесчисленные реальные соотношения между отдельными понятиями и представлениями, будет лишь удаляться от понимания остроумия. Без возможности созерцания, которая создается лишь вдохновением, без того, чтобы душа была преисполнена этого созерцания и его существенной материи, не существует подлинного остроумия, а лишь псевдоостроумие, точно так же как может быть и псевдоразмышление.

— Как! — воскликнул он. — Неужели ты хочешь полностью изгнать то остроумие, которое так часто развлекает и радует нас в обычной жизни, играя чувственными восприятиями? Целиком изгнать его и признать право на существование лишь для того, может быть, очень редкого остроумия, которое нацелено на идею!

— Нет, не так, Эрвин, — ответил я. — Псевдоостроумием я называю то, которое вообще обходится без созерцания, а между тем созерцание есть та скрытая искра, которая сама собой вспыхивает в глубине души при столкновении противоречий разума. Это столкновение действительно происходит в развитии и специально на это настроенном разуме, однако оно не высекает пламени, которое поглотило бы все, тем самым его возвышая. Противоречия остаются плоскими, безжизненными и так мало соприкасаются друг с другом, что это можно скорее назвать сдвижением, чем столкновением; вялая холодность чувств — это тот определенный внутренний признак, по которому безошибочно можно узнать псевдоостроумие; внешних признаков у него, как ты сам понимаешь, не существует. Много примеров подобного остроумия я мог бы тебе привести, в нем много звона, но мало радости, и куется оно на холодном огне. Да ты и сам без труда узнаешь его в некоторых произведениях нашей современной литературы, которые несут на себе печать самых лучших намерений в смысле комического. Точно так же дело обстоит и с псевдоразмышлением, которое ставит во главу угла какое-то безжизненное понятие или какой-то воображаемый призрак, может быть даже именуя его идеалом, и развивает его глубокомысленно и обстоятельно. Далеко ходить за примерами тебе не придется, если ты вспомнишь все эти бес-

смысленные современные сонеты, канцоны и романсы, которые тщатся подражать спокойной ясности Гёте.

— Теперь мне понятно, что ты имеешь в виду. Но в каком же отношении низменное чувственное остроумие находится к возвышенному?

— Давай вовсе опустим оскорбительное слово «низменный», говоря о действительном остроумии, — сказал я. — Но в том, что может существовать и чувственное остроумие, ты, видимо, не будешь сомневаться, если вспомнишь, что чувственность и фантазия составляют два полюса одного и того же искусства. Значит, в чувственном созерцании искусство должно быть в той же мере живым, как в идее, а полное совпадение единичного, которое вычленяется разумом в чувственном созерцании, наполняет его и возвышает вместе со всеми его противоречиями до существенного и прекрасного. Твое замечание, сделанное вначале, что часто сравнение осуществляется на основе случайных признаков вещей, верно лишь тогда, когда мы оцениваем вещи критериями простого разума. Для фантазии важна именно идея, когда она в противоречиях изживает себя и обновляется, и если это происходит именно в обычном чувственном созерцании в форме случайных явлений, то неизбежно производит комический эффект, что ты, видимо, уже понял из всего того, что мы установили в отношении комического. То, что делает таким радостным это чувственное остроумие, есть веселое осознание кричащих контрастов самых противоречивых элементов и красок, играющих на внешней поверхности вещей; созерцание повсюду согласуется с самим собой, и это делает чувственное остроумие особенно приятным.

— Да, я понимаю, — заговорил он, — что это остроумие имеет общую почву с комическим. Но остроумие более высокое или более серьезное, должно быть, не так легко постижимо.

— И однако, — ответил я, — в своей внутренней основе оно не представляет собой ничего нового. Но только ты должен помнить о том, какими разными путями мы дошли до комического и остроумия. Комическое возникло для нас тогда, когда мы рассматривали прекрасное и раскладывали его на составные части — идею и явление. Что касается остроумия, то его мы рассматриваем как вид деятельности активного художественного разума, и эта деятельность проходит через весь мир искусства, но в одном вполне

определенном направлении. Значит, оно никоим образом не должно быть ограничено только той областью, в которой мы обнаруживаем комическое, и может, следовательно, с таким же успехом иметь трагическое или возвышенное действие, когда весь мир явлений с его общими законами и противоречиями оно погружает в созерцание идеи. Это стремление к всеобщему и целому, которое, как ты видел, не может быть свойственно чувственному остроумию, поскольку целое каждый раз выступает там в единичном, отличается всеобщее или, если хочешь, идеальное остроумие. Его ты сможешь обнаружить в некоторых высоких произведениях новейшего времени, где блестящий разум в ярких картинах показывает действительность во всем ее многообразии, чтобы затем принести ее в жертву всеобщим и всепроникающим законам царящей над всем судьбы. Теперь, я надеюсь, ты ощущаешь хотя бы масштаб остроумия и можешь сделать из этого вывод, что оно ни в коей мере не есть лишь односторонняя способность разума, которая является в особенном, а есть сам разум вообще, рассмотренный с определенной точки зрения.

— Твои объяснения, — заговорил он, — производят сильное впечатление той правдой, которая в них заключается. Однако мне все еще нелегко отделаться от обычных представлений о том, что сила остроумия познается в отдельных неожиданных ударах и молниеносных вспышках.

— Хорошо, — ответил я, — тогда я добавлю еще кое-что для полной ясности. То, что обычно мы воспринимаем остроумие как единичную внезапно вспыхивающую искру, кажется его собственным специфическим свойством, однако на самом деле объясняется исключительно природой прекрасного вообще, так как в нем идея воспринимается на внешней поверхности вещей, без посредствующих членов и ступенчатых связей. Неожиданное в остроумии объясняется тем, что, исходя от внешнего и множественного, оно углубляется внутрь; для обычного разума это невозможно иначе как путем восхождения со ступеньки на ступеньку. Именно поэтому, если в основе остроумия нет никакого живого созерцания, оно (то есть, собственно говоря, это уже псевдоостроумие) превращается либо в чистое украшение и пустую игру, либо в простую нелепость. Это свойство, однако, вовсе не исключает того, что, если искусство и существует в стихии остроумия, разум может создавать в нем сложнейшие сплетения различных сочетаний и удар

остроумия может пройти сквозь весь этот мир как электрический разряд, обновляя в каждом из его членов непосредственную связь с внутренним созерцанием. Именно такое положение ты можешь наблюдать у величайших мастеров этого искусства— Шекспира и Сервантеса. Именно поэтому в искусстве, основанном на остроумии, возможна гораздо большая полнота разнообразных соотношений, чем в том, что мы назвали размышлением. Так как здесь все особенное обнаруживается в идее, где оно само по себе однородно, и в каждом таком особенном, возникающем из ее глубин, идея претворяет в действительность целый мир. Таким образом, когда в древнем искусстве, особенно в лирической поэзии, как у Пиндара, или в трагическом хоре разум создает сложнейшие переплетения, то все это есть лишь развитие одной и той же заданной ему необходимости. Между тем остроумие новейшего искусства должно еще сначала создать это вечное содержание из каждого явления для каждой особенной позиции, и это содержание может возникнуть только при том условии, что остроумие охватывает его как нечто единичное во всех его внешних связях и одновременно совершенно непосредственно — в его подлинной сущности. Таким образом, в искусстве, основанном на размышлении, прекрасное является обычно как бы более независимым от связей и всякого внешнего участия, которое могли бы в нем принять наши обыденные страсти. Но в действительности в той же самой мере оно является также и задачей остроумия; можно было бы даже сказать, что остроумие способно воплотить его куда более совершенно, так как оно захватывает также все особенные, заинтересованные, эмоциональные и даже односторонние нравственные связи и погружает их в созерцание. И если основу всех этих связей назвать сентиментальностью, как это многие делают, то именно остроумие призвано уничтожить эту мелочную сентиментальность. Не случайно люди чувствительные часто возмущаются им оттого, что оно лишает их тонкого наслаждения от безответственных эмоциональных переживаний. Между тем именно поэтому остроумие придает прекрасному подлинное благородство и высокое безразличие, неизменно утверждаемые прекрасным посреди всех бесчисленных односторонних точек зрения, которые окружающее многообразие в отражениях направляет на него. Впрочем, я опасаюсь, что могу слишком далеко зайти в разъяснениях такого рода, и хочу спросить

тебя поэтому, стала ли тебе понятной эта концепция остроумия.

— Да, — ответил Эрвин, — теперь я в состоянии увидеть в целом то, что ты называешь художественным разумом. Значит, расходясь в двух противоположных направлениях — к размышлению и остроумию, — он именно через них и сплавляет идею с действительным явлением. Но, признаюсь, я не могу здесь найти ничего, что помогло бы нам установить центр искусства. Ведь такой взаимный переход мы уж наблюдали в обоих направлениях фантазии — образности и осмыслении, а также и в тех, на которые расходилась чувственность, — чувственном воплощении и трогательности. А кроме того, мне кажется — да и ты сам дал это понять, — что размышление преобладает в древнем, а остроумие — в современном искусстве.

— Все это, — заметил я, — совершенно правильно само по себе, однако у нас в руках еще нет ничего, кроме отдельных нитей или в лучшем случае основы той ткани, которую мы должны получить. Поэтому я призываю тебя приготовиться и вооружиться.

— С величайшей радостью и нетерпением.

— Итак, — начал я, — чего же нам не хватало, что не дало нам возможности увидеть завершение искусства в образности и чувственном воплощении? Собственно говоря, мы все время упирались в то, что развитие казалось односторонним; казалось, что оно исходит из какого-то определенного пункта и движется в определенном направлении, а именно — от сущности к действительности, и это движение всегда представляется нам как бесконечное возникновение, и сама сущность на этом основании — как не имеющий предела, незавершенный и потому пустой идеал. Этим объясняется и то, что действительный предмет явления мы считаем как бы подражанием сущности или некоему образцу, не имея ни малейшего представления о том, что же такого определенного и особенного есть в этом образце, подражанием чему предмет должен был бы являться. В то же время возникает вопрос, как нам различать образец от его воспроизведения, если одно не возникает из другого, а, согласно нашему учению, то и другое должно полностью совпадать и вместе с тем одно должно переходить в другое. Все эти трудности окажутся разрешенными, если между тем и другим будет существовать какая-то живая деятельность, в ходе которой и только через нее эта одно-

родная материя одновременно разделится на сущность и действительность и в то же время объединится сама с собой, поскольку она однородна. Эта деятельность есть размышление разума. Только с ее помощью деятельность фантазии, которая в противном случае представляла бы собой лишь замкнутое, изначальное единство явления и сущности, познает сама себя как действительную и таким образом действительные образы отделяет от сущности, из которой она вычленяет их. Эту сущность размышление сводит к мгновению единичного существования, то есть целиком к действительности, которая существует и не может быть больше сведена ни к чему иному, кроме как к самой себе; значит, постольку, поскольку она есть только сама по себе, без всяких иных оснований, она является чистой случайностью. Ведь случайным мы называем такое явление, которое ни при каких обстоятельствах не может быть полностью сведено ни к какому реальному основанию. Но именно поэтому оно вовлечено в бесконечные связи с особенным, то есть подчинено закону правильности, в которой неизбежно уничтожаются эти постоянно развивающиеся связи, так как не находят ничего, на что они могли бы опереться. Наблюдая простые являющиеся предметы, мы, правда, можем найти опору в какой-то близкой или отдаленной причине — в роде, в котором мы объединяем их, или в источнике, откуда мы выводим их происхождение. Но всего этого недостаточно для произведений искусства, где в моментально, лишь однажды возникающем, именно данном виде заключено все бытие. И это моментальное лишь потому есть ничто само по себе, но и одновременно нечто существенное и вечное, что только через идею оно существует как единичное и обособленное. Так, устремление разума полностью осуществляется: как явление оно целиком уничтожается своей полной случайностью, а идея во всем своем содержании оказывается ограниченной действительным реальным бытием.

— Да, — заговорил Эрвин, — только теперь мне становится понятным, что ты имел в виду, когда говорил о созерцании, в котором есть и жизнь и разнообразные связи и которое тем самым ограничивает себя. Я вижу теперь также то, как в образности фантазии и в чувственном воплощении неизбежно и неизменно повторяется размышление и в его деятельности существенное становится случайным, а случайное — существенным. Но вся та внеш-



няя направленность, которую мы всегда считали основой древнего искусства, представляется мне все еще совершенно несоединимой с другой.

— Только не торопись, — заметил я. — Что-нибудь по-настоящему понять мы сможем лишь тогда, когда, не забегая вперед, вооружившись терпением и выдержкой, рассмотрим все по порядку. Ты сам заметил совершенно справедливо, что способ размышления в фантастическом и в чувственном должен быть совершенно одинаков. Нет никакой необходимости доказывать, что это та же самая сила, которая у древних претворяет необходимое и обязательное в совершенно определенных образах реальности, а особенное во всех его элементах так полноценно раскрывает для чувств, что понятие заполняется им, а сам предмет возвышается до существенного. Значит, только этой силой божественное и земное объединяются в том мире символа, в котором сущность и центр искусства повсюду неизменны. Это происходит, когда из идеи целиком возникает действительность; именно это является главным признаком древнего искусства, разум объединяет здесь образность и выполнение. Именно это древние называли словом «подражание», под которым они понимали искусство вообще, потому что действительность создавалась здесь из понятия путем размышления и концентрации всего внимания на понятии. Мы же, для того чтобы избежать того искажения значения, которому слово «подражание» подверглось в новейшие времена, назовем это воплощением, что больше соответствует современному словоупотреблению. Итак, воплощение в нашем смысле возможно только с помощью разума и размышления, которое осуществляется им.

— Значит, только размышление, — заговорил Эрвин, — может внести жизнь в ту массу, которая иначе была бы лишь чистым созерцанием идеи или созерцанием явлений предметов, и ни то ни другое не может стать для нас чем-то действительным без участия разума (как, например, остроумие), который разделяет и объединяет все составные элементы.

— Прекрасно, — сказал я, — я вижу, что ты все это понял. Теперь тебе нетрудно будет увидеть и то, что без остроумия нельзя себе представить и осмысления фантазии, и трогательности в действительности, и активной деятельности.

— Да, я как будто бы заметил это. Здесь также было бы невозможно осознать то, как особенные явления, которые преобразуются для выражения идеи или должны посредством чувства вызвать представление о ней, могут заключать в себе существенное, если бы остроумие не раскрывало созерцания, лежащего в основе их связей и отношений.

— Именно так, — ответил я, — ты должен это себе представить. Если в направленности древнего искусства сущность и явление всегда символически объединены уже в деятельности, то здесь они находятся во всеобщем противоречии, которое не может быть разрешено иначе как остроумием, которое соединяет отдельные связи предметов, тем самым уничтожает их как единичные, превращает в существенные и как таковые погружает в созерцание. Простое сравнение единичных вещей в их связях, которое многие считали задачей остроумия, в действительности есть как раз нечто противоположное ему, так как здесь конечное остается конечным, связи его с бесконечным — неполноценными, а созерцание сущности — бесконечно далеким. А подлинное остроумие уничтожает все это одним ударом, обнаруживая в каждом сочетании существенное созерцание, в котором совпадают предметы. С этим созерцанием оно соотносит реальное и единичное в вещах, и, поскольку в простом бытии все это рассеянно и случайно, здесь впервые оно приобретает внутреннее скрепление и единство. Это происходит совершенно одинаково, будь то чувственное созерцание или созерцание идеи. И больше того, чувственное явление и идея в осмысляющей фантазии и в трогательном воплощении посредством остроумия полностью объединяются в общий центр искусства. В трогательном воплощении простое чувственное ощущение благодаря остроумию должно превратиться в существенное или в явление самой идеи и полностью совпасть с нею. А при осмыслении фантазии сама идея одновременно есть чувственное созерцание, поскольку остроумие относит к ней только реальное и действительное. Отсюда ты можешь заключить, что и в остроумии повсюду присутствует внутренняя сущность искусства.

— Да, я теперь понимаю, — заговорил Эрвин, — что эта всепроникающая реальность искусства возможна только благодаря деятельности разума, которую мы должны застигнуть в момент перехода из идеи в действительность,

как раз в той точке, где одно превращается в другое. Но все же мне пока еще труднее понять остроумие, чем размышление. При размышлении сущность, из которой возникает действительность, предполагается заранее. Что же касается остроумия, то у меня все время остается ощущение, что оно действует целиком уничтожающе и поскольку оно возникает в том, что является, то его-то оно и уводит в безликую пустоту. Потому что я все еще не понимаю, откуда в особенном образе должна взяться идея, с которой единичное непременно должно быть соотнесено.

— А откуда же, дорогой мой Эрвин, — воскликнул я, — для размышления берется особенное? Разве особенный образ идеи не дан уж тем, что остроумие находит его в особенном и действительном? Разве идея как таковая еще должна быть создана из действительного? Разве она не является вечной, с самого начала существующей реальностью художественного сознания? Ты ведь помнишь, что только соотнесение с помощью разума есть остроумие, и оно приносит с собой всю полноту созерцания. Затем созерцание сталкивается с особенным, как от удара молнии, распространяется, и только в нем идея является как реальность, особенное же оказывается уничтоженным и в то же время возвышается до идеи. Следовательно, остроумие вообще не может соотносить и связывать действительное, если не находится с самого начала во взаимодействии с созерцанием, к которому оно отсылает все и для которого все обобщает. И в этом смысле оно самым существенным образом отличается от размышления, в котором все неизбежно возникает из созерцания. Значит, если раскрытие сущности через образность и выполнение посредством размышления мы назвали воплощением, то этому мы должны противопоставить преобразование и соотнесение особенного посредством осмысляющей фантазии и воздействия на влечение в плане трогательности, которое осуществляется остроумием, и назвать его во избежание путаницы изображением.

— Да, это хорошо, — ответил он, — если удастся ввести эти выражения в общее употребление; кроме того, не лишены смысла также и ассоциации с изобразительным искусством, поскольку «воплощение» могло бы быть отнесено к скульптуре, а «изображение» — к живописи.

— Неплохо замечено, — ответил я, — но эти названия обозначают ведь только способы обработки материала

созерцания, имеющие место в обоих направлениях разума, при этом сами направления пока что существуют обособленно. Но тебя ведь такое положение едва ли удовлетворит, не так ли?

— Конечно, нет! Ведь я уж однажды спрашивал тебя — это было тогда преждевременно, — каким образом разум приходит к единству с самим собой. Теперь я вижу, что ты не мог ответить на этот вопрос до тех пор, пока нам не удалось понять, как разум в обоих направлениях — как для фантазии, так и для чувственности — объединяет элементы прекрасного одним и тем же способом, в одно и то же единство. Однако сами направления до сих пор остаются обособленными, и, что особенно бросается в глаза, они как бы поделены между древним и новым искусством. И объединить их, как мне кажется, тем труднее, что каждый из этих двух миров искусства сам по себе представляет нечто завершенное или, во всяком случае, обнаруживает некую внутреннюю гармонию. С тем большим нетерпением я ожидаю того момента, когда ты завершишь воздвижение этого здания.

— Как ты знаешь, — отвечал я, — все удавалось нам всегда наилучшим образом, когда мы продвигались вперед постепенно, шаг за шагом. И теперь, должно быть, правильнее всего будет сначала проследить, как размышление и остроумие в древнем и новом искусстве переходят друг в друга, не так ли?

— Без сомнения.

— Как ты полагаешь, где же размышление — мы рассмотрим сначала его — должно соприкоснуться с остроумием?

— Очевидно, там, где оно доходит до расщепления идеи на многообразную действительность для чувственного восприятия и, таким образом, растворяет ее в явлениях. Это, как мне кажется, наступает в комическом.

— Значит, ты правильно понимаешь, что искусство всегда завершается, собственно говоря, на переходном рубеже, где существенное и конечное присутствуют одновременно. Таким образом, действительно возникает противоречие между идеей и ничтожностью явлений. И это противоречие, если взглянуть на него исключительно с точки зрения явления, производит комическое действие. Итак, в этом заложено нечто для остроумия, однако такое остроумие возникает как будто бы под воздействием разума, но

заключено в самих обстоятельствах, поскольку их изображение теряется в этом расщеплении идеи, которое обычно устраняется активным вмешательством разума. Именно поэтому комическое остроумие древних греков совсем особого рода и часто кажется совершенно чуждым нашим особенным влечениям, поскольку оно возникает исключительно из сочного и подробного изображения самого обычного и ничтожного. И, честно говоря, нам следует сознаться, что именно благодаря этому многое у Аристофана для нас фактически неудобоваримо. Между тем остроумие здесь нельзя связывать только с комическим, точно так же, впрочем, как и во всех остальных случаях. Ведь мы уже и раньше настоятельно подчеркивали, что для трагического весьма существенным является растворение идеи в ничтожном посредством размышления.

— Да, это мы отмечали. Значит, и у древних существовало трагическое остроумие, которое тоже возникало исключительно из сочного и последовательного изображения?

— Видимо, так. Ты узнаешь его и у Эсхила, там, где, как ты, вероятно, помнишь, резкие, непримиримые противоречия разрывают идею и от этого получают свое трагическое воздействие. Эти примеры должны послужить лишь созданию полной ясности, но, вообще-то говоря, сама природа изображения такова, и это есть лишнее доказательство того, что без уничтожающего остроумия оно бы осталось незавершенным.

— Да, поскольку оно должно быть доведено до чистейшей действительности, которая как явление идеи не может мыслиться без остроумия.

— Совершенно верно! И, видимо, еще более очевидным для тебя окажется то, что остроумие не может существовать без размышления. Ведь ты и раньше требовал для него определенного образа идеи.

— Да, это верно.

— Значит, ты чувствовал, что остроумие должно сочетаться с существенным созерцанием, чтобы не превратиться в псевдоостроумие, в некое растворение ничтожного в ничто? Но это всеобщее созерцание идеи получает свой определенный образ только тогда, когда остроумие соотносит с идеей определенные образы единичного и действительного. Возникнуть идея не может, но она изображается, когда какая-то определенная особенность мыслится в ней

как единственное; это означает, что дано и размышление, которое находит это особенное в идее.

— Это, конечно, так, но мне кажется, что все это опять-таки скорее подходит к чувственному остроумию. Потому что при осмыслении фантазии с самого начала ведь должен быть дан образ божественного, чтобы с ним соотнести все действительное.

— Ты все еще иногда забываешь, дорогой мой Эрвин, что мы установили в отношении осмысления фантазии, когда остроумие рассматриваешь так, как будто бы оно захватывает только грубую внешнюю сторону обыденного явления. А между тем особенное свойство остроумия, которое мы наблюдали и в аллегории несколько в другом смысле, заключается в том, что божественное как таковое оно как бы ведет навстречу явлению, чтобы и то и другое могло полностью слиться, а это предполагает, что одно было как бы заранее предназначено для другого, что может быть понято только как проявление уже давно познанного нами изначального единства того и другого; на этом и основано изображение вообще. Значит, если остроумие ты рассматриваешь только в том плане, что оно схватывает и связывает противоречия, то сама сущность вовлечена в эти противоречия как особенный образ, подобно тому как в аллегории она также подчиняется закону относительности. Если же ты обратишься к единству созерцания, где противоположности познаются как реальность, то само остроумие одновременно является и размышлением. Но одно без другого существовать не может. Значит, если даже божество предполагается в определенном образе, то это вовсе не противоречит нашему мнению, когда действительное представляется во взаимосвязях и противоречиях, а не в раскрытии и оформлении, как нечто противоположное божественному и в то же время совпадающее с ним.

— Теперь я понимаю свою ошибку, а вместе с тем и то, что действительно именно разум, наполненный созерцанием, всегда один и тот же, постоянно функционирует, как четкий пульс, и этим простым внутренним движением заполняет и оживляет весь организм искусства.

— Почему, однако, сущность искусства ты связываешь только с разумом? А разве внутренняя согласованность созерцания в фантазии и чувственности не имеет к этому отношения?

— Безусловно, имеет. Но мне представляется, что эти виды созерцания, скорее, представляют материал для искусства, который затем обрабатывается разумом или даже, можно сказать, получает через него жизнь.

— Каким образом?

— Ведь, насколько я знаю, полное чувственное созерцание сущности или идеи, которое было бы полностью завершено в самом себе, не может мыслиться как нечто действительное и реальное без всяких противоположностей. А с этим непременно связаны деятельность, переход и становление, которые в таком совершенном разуме должны представляться не как нечто временное, а как вечное, необходимое и в то же время являющееся становление. Именно это, Адельберт, и есть, что совершенно очевидно, истинная сущность искусства.

— В этом смысле, мой дорогой Эрвин, я действительно могу согласиться с тобой, что сущность искусства, которая в своем бытии повсюду должна быть одна и та же, ты нашел в этом совершенном разуме, полностью совпадающем, видимо, в таком понимании с действительностью самой фантазии. Могу ли я считать, что все твои желания и требования теперь удовлетворены?

— Еще бы! Ведь то, к чему я страстно стремился с самого начала, — великим познать прекрасное в действительности и реальности, без какого бы то ни было далекого неизвестного идеала, — наконец достигнуто. Теперь прекрасное есть существенное и в то же время реальное бытие, и если раньше я не мог достаточно ясно отличить его от простых явлений образов вещей, то мне не хватало лишь понимания и осознания того, чем я всегда действительно наслаждался перед лицом прекрасного. Я всегда бежал от того пустого и неосуществимого идеала, который мне хотели навязать как подлинный смысл прекрасного. Но только теперь я понимаю с полной ясностью, что этот идеал в обоих направлениях есть лишь пустая игра лишеного сущности воображения. Потому что, когда я слушаю тех, кто хочет ощутить всю силу прекрасного с помощью одних только так называемых чувств, то это представляется мне неким безостановочным стремлением к чему-то совершенно недостижимому, обреченному на то, чтобы всегда оставаться пустым и беспочвенным. Проповедники нравственности вместе с теми, кто пытается установить хорошо известные нам образцы, в результате получают нечто

содержащее в себе так же мало силы и бытия, поскольку всеобщее в вещах они могут наполнить лишь всеобщим; их бесплодная и утомительная деятельность может поспорить с наказанием Данаид. Между тем подлинное искусство должно быть всюду наполнено и завершено реальностью, потому что деятельность разума обрабатывает все — идею и явления — как одну и ту же реальную действительность.

— С большой радостью, — воскликнул я, — вижу наконец, что ты охватил своим взором весь мир прекрасного, в котором две центральные точки — фантазия и чувственность — окружены всеобщим преобразованием действия и становления! Никогда не может возникнуть такого положения, чтобы и то и другое, совпадая, уничтожило друг друга или обособилось друг от друга, окружив себя своим отдельным кругом бытия, если только сама по себе центральная точка, расширяясь, не образует такого круга. В форме, наиболее полноценно выражающей действительное и тем не менее вечно повторяющееся в самом себе бытие, их окружает разум, который находится в постоянном движении по эллипсу<sup>21</sup>. И то, что исходит от идеи, он завершает и совершенствует через действительное и особенное, а в том, что скрывается в единичном образе, совершенствует сущность в вечном превращении. Один из этих центральных пунктов — фокус чувственности или фантазии — светится собственным извечным светом, и поэтому многие видят только его и считают его единственным. Однако и второй — тот, в котором мы обнаружили чувственность, — является не менее действительным. И только простейшему познанию, живущему на темной поверхности, он кажется темным, так как свет не только поглощается им, но из него распространяется в многообразную массу. То, что их охватывает и обвивает, выглядит извне как становление и движение, но то, что находится в этом становлении, — это всегда лишь то общее, состоящее из того и другого, которое все вновь и вновь возвращается к самому себе, и как раз этим возвращением к самому себе оно и привлекает взгляд, смотрящий снаружи. И поэтому, Эрвин, твой взгляд не заблуждался, когда ты действительно уже давно находил в этом становлении в реальности все то, к чему стремился. А ты, Ансельм, ответь мне, понятно ли тебе теперь, почему здесь отражение ни в коем случае не может быть подчинено образцу?



— Если бы еще и сейчас мне было неясно, — заговорил Ансельм в ответ на это, — что, во всяком случае, для воплощения больше уж не существует противоположности образца и отражения, то это означало бы, что я совсем не понимаю становления и постоянных переходов одного в другое. Потому что все, что осталось бы от образца, было бы действительностью, которая, однако, сама по себе превращается в ничто, когда она становится идеей и сущностью одновременно.

— Вот это, видимо, — заметил я, — и есть наконец тайная причина того, почему, как мы заметили сегодня, помимо действительного образа произведения искусства мы постоянно ощущали какое-то внутреннее значение как нечто скрытое и таинственно недосказанное. Значит, это происходит только тогда, когда мы рассматриваем прекрасное лишь как внешний образ и действительность, как, впрочем, мы и принуждены его рассматривать.

— Без сомнения, именно в этом причина, — ответил он. — Значит, и в моих соображениях есть доля правды. Ведь даже тогда, когда действие разума ты изобразил нам как нечто охватывающее оба фокуса, тебе все-таки пришлось отделить это внешнее движение от внутренней материи, что совершенно правильно заметил также и Эрвин.

— Вполне возможно, ты и прав, — сказал я, — что до сих пор в наших рассуждениях мы слишком определенно рассматривали все как становление и действительность. Однако в ней повсюду растворялась материя, и сознание этого должно всегда присутствовать в нас, чтобы мы больше не находили иных противоречий, кроме того, в котором сознание находится с самим собой. Однако прежде чем продолжать свое рассуждение, я хочу спросить Бернгарда, как он полагает, можно ли считать, что мысль о созерцании, в котором соотношение и различие существуют одновременно, теперь более обоснована.

— Я вижу, — ответил Бернгард, — что такая деятельность, которая свободно парит, повсюду растворяется сама в себе и сама себя обрабатывает, не может быть обоснована ничем посторонним. Но такой не может быть никакая иная деятельность, кроме самосоздающей деятельности чистого «я», которая не была бы связана ни с какими особенностями явления.

— И тем не менее особенное во внешних предметах

было бы противопоставлено ей? И она должна была бы к тому же, как ты требовал этого от нравственности, превращать это особенное в выражение своей всеобщей сущности?

— Да, это несомненно.

— Значит, что же в вещах должно быть выражением всеобщей деятельности? Ведь не то, что превращает их в особенные вещи?

— Нет, это существует для них лишь постольку, поскольку оно должно их уничтожить.

— Значит, только всеобщее, что уже заключено в вещах? Их понятие? А почему оно еще должно стать всеобщим? А если бы оно могло стать таковым, превратилось ли бы, таким образом, то, что делает вещи особенными, в выражение всеобщего? Этим способом, как ты видишь, пустое всеобщее и реальное особенное в вещах не могут быть объединены. Если нет такой связи между единичным и всеобщим, которая претворяется в действительном и существенном общем созерцании, как мы это установили, тогда не существует и такого познания, которое по-настоящему определяло бы само себя. И если бы ты решился наконец отречься от своего якобы героического пренебрежения единичным предметом, то ты, может быть, убедился бы в том, что самый верный способ полностью уничтожить его — это перенести его без изменений во всеобщую сущность.

— Должен тебе откровенно признаться, — заговорил он в ответ, — что именно это давно уже склоняло меня к примирению с твоей позицией. Только одно меня смущает. Сейчас ты об этом не говоришь, но раньше неоднократно возникал вопрос о самой идее, непреходящей и вечной, которая в размышлении и остроумии также погружается в ничтожное.

— А если бы это было не так, могла бы тогда идея быть в то же время и особенным? Или она стала бы лишь пустой, абстрактной формой? Эрвин, что ты думаешь на этот счет?

— Я полагаю, — ответил тот, — именно в этом смысле ты сказал совсем недавно, что действие разума мы в слишком большой степени обсуждали как простое реальное бытие. Это, без сомнения, следовало понять так, что это действие мы в то же время должны реально представлять себе как идею, которая вместе с особенным уходит в

ничто, но вместе с тем в себе самой делает особенное вечным. Одно только остается неясным пока для меня самого: как это противоречие может быть одновременно воспринято с обеих сторон.

— Ну, наконец ты проник теперь в подлинный центр искусства, — воскликнул я, — туда, куда я хотел тебя привести! Ты ведь знаешь, что не может быть размышления без остроумия и, наоборот, остроумия без размышления. И у этого не может быть иной причины, кроме того, что и то и другое, действуя в различных направлениях и оставаясь в то же время взаимосвязанным, происходит от одного и того же корня! И это тот момент перехода, когда разум полностью сплавляет друг с другом оба созерцания — всеобщего и особенного, — и так как при этом они остаются в полном противоречии друг с другом, то должны взаимно уничтожить друг друга. Ведь ты, должно быть, поостережешься утверждать, что особенное в этом переходе представляет собой, как это обычно называют, только выражение всеобщего и больше ничего.

— Да, видимо, так, — ответил он. — Хотя, признаться, на протяжении всего разбора фантазии и чувственности меня очень успокаивала мысль, что явление вбирается идеей или идея отпечатывается в нем и, таким образом, они становятся однородными; при этом я не думал о противоречии между ними, которое состоит в том, что одно из них существенно, а другое — нет.

— Это произошло потому, что, стремясь продвигаться вперед по этапам, мы вообще не говорили тогда о том свойстве разума, благодаря которому фантазия и чувственность только и могут перейти в действительную деятельность. Однако, говоря о разуме, нам не удастся полностью обойти это противоречие.

— Да, — ответил он, — время от времени ты мне напоминал об этом.

— Ну, а теперь, — ответил я, — ты должен целиком погрузиться в мысль, что особенное, если бы оно не было ничем, кроме выражения идеи (примерно так выходило по прежним рассуждениям Ансельма и Бернгарда), превратилось бы в немыслимую несообразность, потому что тогда оно должно было бы перестать быть особенным и действительным. Итак, если идея посредством художественного разума переходит в особенное, то она не просто отпечатывается в нем, не просто является как нечто вре-

менное и преходящее, но превращается в реальную действительность, а так как кроме нее ничего не существует, то тем самым она погружается в ничтожество, становится олицетворением преходящего. И безмерная печаль охватывает нас, когда мы наблюдаем, как великолепии превращаются в ничто, подчиняясь неумолимым законам земного бытия. Однако вину за это нам не на что возложить, кроме как на само совершенное в его откровении для земного познания. Потому что исключительно земное, если мы воспринимаем только его одно, остается целостным во взаимном сцеплении частей — в непрерывном возникновении и исчезновении, и тот момент перехода, когда сама идея неизбежно превращается в ничто, как раз и должен быть подлинным средоточием искусства, где объединяются в одно остроумие и размышление, каждое из которых созидает и разрушает с противоположными устремлениями. Именно здесь дух художника должен охватить все направления одним всевидящим взглядом. И этот над всем царящий, все разрушающий взгляд мы называем иронией<sup>22</sup>.

— Я поражен твоей смелостью! — воскликнул Ансельм. — Вся сущность искусства ты свел к иронии, многие нашли бы это безнравственным.

— Только не пытайся, — ответил я, — употребить против меня оружие той вялой, лицемерной религиозности, которую некоторые поэты пытались поддержать своими выдуманными идеалами и которая так успешно содействует тому, чтобы превратить в полнейшую бессмыслицу и так уж достаточно распространенный сентиментальный и лживый самообман таких понятий, как религия, отечество, искусство. Тот, у кого не хватает мужества понять, что даже идеи ничтожны и преходящи, — погибший человек, во всяком случае для искусства. Впрочем, существует и псевдоирония<sup>23</sup>, как псевдоостроумие и псевдоразмышление, и я не хочу, чтобы мне ее приписали. Она состоит в том, что ничтожному приписывают псевдобытие, чтобы потом тем легче снова его уничтожить. Если это происходит сознательно, то это обычная шутка; если же бессознательно и при этом под угрозой оказывается истина, то прямой путь отсюда ведет к аморальному. Это так называемая приятная жизненная философия, которую мы находим у древнего Лукиана и некоторых его новейших подражателей<sup>24</sup> (и лучше бы они ее не создавали).

Эта философия с успехом доказывает, ссылаясь на обычный ход вещей в мире, что нет добродетели, нет правды, нет благородства и чистоты и, чем больше человек надеется, чем больше он стремится к возвышенному, тем глубже будет его падение в грязь чувственности и обыденности. А как она смогла бы это доказать, если бы не воспользовалась в своих устремлениях и той, другой болезнью, к которой мы давно уже относимся с непримиримой враждебностью, — вместо подлинных идей она подтасовывает эти пустые идеалы. Правда, очень легко разоблачить всю ничтожность этих псевдообразов мечтательного воображения. Так, ирония, сама того не сознавая, двойственна в себе самой — она уничтожает то, чему сама же дала видимость жизни. Но это от нас далеко. А тот, кто поймет зерно нашей иронии, тому откроется в ней на земле и сущность и божественная идея.

— Мне кажется, я понимаю тебя, — ответил Эрвин, — хотя мне, конечно, будет стоить немалого труда сохранить это понимание живым и неизменным. Именно ничтожность идеи как земного явления, я думаю, как раз и дает нам возможность познать ее как действительную, а все, что нам является, — как бытие идеи. Потому что в том же самом изначальном единстве сущность и переходящее проникнуты друг другом, так что одно не может быть уничтожено другим или, наоборот, через него возникнуть. И то и другое находится во взаимном сцеплении благодаря деятельности художественного разума, которая едина внутри себя и в то же время постоянными вспышками перебрасывается с одного на другое.

— Поистине, мой милый Эрвин, — воскликнул я, — ты далеко превзошел все мои ожидания! И вот теперь я окончательно убедился в том, что не простая чувственность вдохновляла тебя вначале, а твое неустанное стремление в действительных вещах как таковых увидеть нечто более высокое. И то, что на самом деле тебе представлялся всегда лишь распадающийся внешний образ, — это и был, вероятно, отблеск истинной иронии. Теперь, мне кажется, ты счастливо избежал того, от чего мне еще оставалось тебя предостеречь. Ты ведь не считаешь, надеюсь, что и земное в свою очередь волшебной силой искусства возвышается до всеобщего совершенства и неизменной, раз и навсегда установившейся сущности?

— Ни в коей мере, — ответил он, — иначе это было бы

нерасчленимое созерцание. Сущность должна протекать через все смертное, так как именно это ее бытие и есть искусство. Само земное, преходящее и возникающее вновь, должно быть живой и реальной идеей, которая возникает и исчезает в нем. В самой своей способности исчезать вместе с земным, которое повсюду проникает все ее бытие, идея становится законченной и завершенной для созерцания в ней, а действительное в своем возвращающемся бытии становится реальным развитием этого существенного созерцания.

— Значит, искусство, мой милый Эрвин, — сказал я радостно, — это целиком бытие, реальность и действительность, это ты понимаешь. Но оно есть бытие, реальность и действительность вечной сущности всех вещей и становится таковым только через разум, единый и в то же время действующий в разных направлениях. Теперь уж нам нечего беспокоиться по поводу того, как это возможно, что сущность искусства, невзирая на несовершенство его преходящего бытия, повсюду остается одинаковой, так как теперь мы знаем, что эта сущность только и возникает в этом несовершенстве или, вернее, в ничтожности явления. Поэтому, когда мы смотрим на все только как на смертное, нас охватывает печаль, и прекрасное представляется нам лишь как оболочка некоего таинственного высшего извечного образа, и оно кажется нам не только преходящим, но и воплощением всего преходящего и ничтожного. Если же взгляд наш способен проникнуть в сущность, то сама преходящность превращается для нас в существенную жизнь и непрерывное откровение живого и реального божества. Понимаешь ли ты теперь на основании всего этого, что только искусство вносит истину и подлинный, вечный смысл в нашу преходящую, являющуюся жизнь, поскольку она существует как таковая сама по себе?

— Это, — отвечал он, — даже и не вывод из того, что мы установили в отношении иронии, а лишь другое обозначение для нее. Только об одном, Адельберт, я хотел бы тебя спросить, это последнее, что омрачает мою радость.

— Что же это?

— Что древнее и современное искусство все еще не совмещаются друг с другом.

— А что в этом плохого, если ирония есть и тут и там?

— Да, но она совсем разного рода.

— Да, в древнем искусстве она, скорее, бессознательная и ближе к остроумию, так как заключена в самих вещах. В новейшем, наоборот, она несет в себе сознание, и, может быть, как раз поэтому в предметах, которые оно изображает, она не выявляется столь же реально и естественно, так что не всегда оказывается способной противостоять ложным идеалам. Но и в зрелых произведениях древности она переходит в сознание, как, например, у Софокла в «Эдипе в Колоне», который возник из этого сознания целиком. В новейшем искусстве в противоположность этому она воплощается с высоким совершенством даже в предметах и самом ходе существования мира — лучшим примером здесь послужит Шекспир. Так в самых высоких образцах того и другого искусства достигается то, что этот центральный пункт вспыхивает в своей собственной, совершенно своеобразной сущности, хотя оба они в своих устремлениях и в своем становлении подходят к нему с разных сторон. В произведении Софокла естественный традиционный материал как таковой изображается на основе действительно глубокого размышления, как будто стечение обстоятельств и конечный результат всего возникает под воздействием независимого, обдуманного претворения в идею. Невинность Эдипа не имеет никакой цены для законов природы, которые его уничтожают, и, с другой стороны, именно нарушение этих законов приводит его к чудесному просветлению. Точно так же подспудное сочетание различных моментов, которое возникает из внутреннего состояния души Шекспира и его своеобразного взгляда на мир, ведет только к одной цели, и эта цель — ход вещей мира сам по себе. И то могучее, потрясающее воздействие, которое имеют его произведения, создается именно этой встречей сознания с бессознательным, предназначение которой заранее неизвестно. Поэтому самой большой силы Шекспир достигает в исторических драмах, когда саму материю сюжетов он воспринимает как нечто данное. Значит, в величайших произведениях искусства противоположности должны настолько достигнуть примирения, чтобы мысль об односторонности больше не могла прийти нам в голову.

— Но ведь что-то одно всегда должно преобладать, — ответил Эрвин, — и мне кажется, что сознание лучше, чем бессознательное.

— Но разве одно может существовать без другого? — спросил я. — Ведь, если бы ирония не была заключена в самом бытии вещей и не являла бы собой размышления об этом бытии, то это была бы лишь произвольная псевдоирония, не так ли? И, с другой стороны, разве она могла бы быть познана в этой действительности, если бы не разум, который уничтожает ее и соотносит с идеей?

— Значит, в сущности, — заметил он, — оба направления должны существовать одновременно или одно должно теряться в другом?

— Так и есть на самом деле. Оба существуют одновременно там, где живет подлинное искусство, и разум, совершенствуя одно, всегда захватывает и другое. Потому что без этого, как ты, должно быть, понимаешь сам, он никогда не пришел бы к иронии и, следовательно, не достиг бы существенного центра искусства. Этот центр — и это совершенно очевидно — существует лишь там, где оба направления проникают друг друга: он находится посередине между ними. Может ли разум в этой самой середине равномерно двигаться в обоих направлениях и создать такое неслыханное искусство, где сознание будет производить бессознательное и наоборот, — это пока вопрос. Впрочем, в том, что это возможно, мы, видимо, не должны сомневаться, после того как убедились, что неизменная сущность искусства есть только там, где существует ничтожность действительного бытия. Теперь искусство в самом ходе создания бытия может постоянно уничтожать его сопровождающей иронией, чтобы возвратиться к сущности идеи. Значит, если обычно реальное единичное оно рассматривает как материал, то самую позицию иронии оно должно было бы теперь развивать как непосредственное бытие, и это бытие в обоих направлениях оказывается одинаково достоверно, поскольку ироническая позиция касается их совершенно в равной степени и всюду присутствует одновременно как реальная и действительная. Только такое искусство могло бы в самом совершенном смысле объединить свободу и размышление и, таким образом, охватить целиком свою область в соответствии со своим понятием в самом чистом виде. Но возможно, что в реальной жизни наши земные несовершенства делают это недостижимым, и, может быть, это дано лишь творцу или станет доступно лишь при таком подражании деяниям его, которое осуществится когда-нибудь в другом, высшем мире.



Когда я гляжу на разум, который, находясь между двумя направлениями, непрерывно совершенствует сам себя, мне открывается оттуда сверкающий ореол вечной истинной вселенной. Я вновь прикоснулся к самым глубоким корням души, к талисману, который раскрывает ее вечную сущность, в которой все ее бытие возвышается до совершенной жизни. Вновь вижу я и существенные образы, исполненные божественного смысла, и еще многое другое, как тогда, когда я в первый раз заглянул в это царство; во мне возникает радостная надежда, мне кажется, что из глубокого сна я возрождаюсь к настоящему ясному бодрствованию. Потому что все, что я теперь вижу, — это не что иное, как сам окружающий меня мир. Все сомнения и противоречия, в которые он погружал нас еще так недавно, исчезли для меня при осознании искусства. Вечное и совершенное искусство скульптора вносит душу в каждое тело, и если его бытие готово застыть в его понятии, то оно разливает теплоту живой жизни по всем бесчисленным живым проявлениям вплоть до самого внешнего облика. Потом каждая вещь опять утрачивает свое особенное существование в бесчисленных сочетаниях и взаимодействиях вещей друг с другом, и это есть не что иное, как осязаемая живопись, которая повсюду рассылает лучи все того же света, идущего из фокуса, чтобы собрать их потом в одном общем сиянии. Внешние свойства вещей, такие, как количество, мера, время, пространство, в конце концов полностью растворяются в гармонии мирового движения, которое в мгновенных переменах завершает вечное, прочное здание совершенных пропорций, и в неуловимой гармонии, доступной лишь высшему разуму, возникает живая музыка. В то время как я так углубляюсь в это целое, его живое, активное, реальное воздействие устремляется на меня со всех направлений и встречается в моем человеческом своеобразии. Вглядываясь в сущность всего человеческого и личного, в своей полной силе устремившегося в наше бытие, я вижу, как это бытие становится все более возвышенным и ясным в блеске эпической поэзии. Когда противоречия реальной жизни разрывают для меня связь существенного и особенного, то, взмывая и опускаясь в парящем полете лирической поэзии, они вновь устремляются друг к другу и сливаются в чистейшем созвучии. И, наконец, круг моей жизни замыкается в блаженном, великолепном совершенстве, и каждое ее мгновение, которое я

воспринимаю в его непосредственной реальности через драматическое искусство, воспринимается мною так, как будто бы божественная сущность непрерывно открывается в своем значении через мое собственное бытие. Не это ли, дорогие друзья, и есть то подлинное, совершенное искусство, которое создается божественным разумом, действительным и живым, и творение которого мы нашим обыденным разумом способны воспринять лишь как рассеянные элементы? Этот божественный разум создает в нас нечто однородное и учит нас в деятельности наших земных художников целиком постигать подмеченное нами бытие таким, какое оно есть в действительности. Таким образом, коротко можно сказать так: наше реальное действительное бытие, познанное и пережитое в своей существенности,— это и есть искусство, и именно в нем повсюду существует тот центр, где сущность и действительность проникают друг друга как реальность, где действует ирония как самое совершенное создание художественного разума. В иронии разум и двойственное, само себя создающее и ограничивающее созерцание сливаются в одно; потому-то божественная вселенная, вид которой мне вновь открылся сейчас, раскрывается в полной своей ясности. И у этих сверкающих врат совершенного познания я вижу священную фигуру Мудрости; она, и никто другой, являлась мне и в первый раз. Отсюда, как она дает мне понять, надо отправляться во всех направлениях в поисках Правды, Добра и Блаженства. И за свои откровения жестом сияющей руки она требует с меня клятвы не успокаиваться на этом, иначе все, что она нам открыла, исчезнет вновь; следовать дальше за ней по всем остальным путям, ведущим к цели, которая вновь откроется тогда, когда все опять окажется в центре божественной вселенной. Так поклянемся же!

Я не буду говорить о том, как Эрвин произнес свою клятву в торжественном умилении и двое остальных присоединились к нему, заверив меня в полной серьезности своих намерений и устремлений. Ведь то, о чем я собирался рассказать, на этот раз и в меру моих сил завершено.

---

---

---

## КОММЕНТАРИЙ

---

---

### ИЗДАНИЯ КНИГ ЗОЛЬГЕРА. СОКРАЩЕНИЯ

1) Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst. 2 Tle. Berlin, 1815. Новое издание: hrsg. von R. Kurtz (с введением). Berlin, 1907. Переиздание: Erwin... Nachdruck der Ausgabe Berlin 1907 zusammen mit Solgers Rezension von A. W. Schlegels «Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur». Mit einem Nachwort und Anmerkungen hrsg. von W. Henckmann. München, Fink, 1970 (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. Bd 15). Это издание перепечатывает текст «Эрвина» по изданию 1907 г. (факсимильное воспроизведение без введения Р. Курца). Сохранилась рукопись «Эрвина» — наборный экземпляр издания 1815 г.; по сравнению с рукописью первое издание содержит некоторые, видимо авторские, изменения. Все варианты В. Хенкман учитывает (с. 587—593). Выбор неудовлетворительного издания 1907 г. в качестве основы объясняется только финансовыми причинами и несет с собой огромные неудобства, в частности для аппарата. Рецензию на лекции А.-В. Шлегеля В. Хенкман дает (тоже в факсимильном воспроизведении) по ее первому изданию в «Венских ежегодниках» (1819).

*Цитируется* издание В. Хенкмана: Е.

2) Philosophische Gespräche. Erste Sammlung. Berlin, 1817. Переиздание: Mit einem Vorwort zum Neudruck von W. Henckmann. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972.

*Цитируется*: PhG.

3) Solgers nachgelassene Schriften und Briefwechsel. 2 Bde. Hrsg. von L. Tieck und Fr. von Raumer. Leipzig, 1826. Переиздание: Heidelberg, Lambert Schneider, 1973. Первый том этого объемистого издания содержит извлечения из переписки Зольгера; второй том — ряд напечатанных поздних работ, несколько опубликованных ранее (предисловие к переводу Софокла, рецензию на лекции А.-В. Шлегеля и т. д.). Переиздание дополнено послесловием Герберта Антона (совершенно оставляющим в стороне историю и критику текста).

*Цитируется*: NS.

Переписка Тика и Зольгера полностью опубликована в кн.: Tieck and Solger. The Complete Correspondence. Ed. by P. Matenko. New York and Berlin, 1933.

4) Vorlesungen über Aesthetik. Hrsg. K. W. L. Heyse. Leipzig, 1829. Переиздание: Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969. Повторение: 1973. Эти лекции отмечены всеми обычными недостатками

стиля и изложения, присущими устной речи и торопливой записи. На с. 347—475 издатель приводит параллельные места из других сочинений Зольгера (особенно из «Эрвина»).

*Цитируется:* Vogl.

5) Перевод трагедий Софокла был издан трижды (в двух томах) в Берлине — в 1808, 1824 и 1837 гг. «Царь Эдип» был еще прежде издан также отдельно: Берлин, 1803 (правильно — 1804).

Перечень изданий сочинений Зольгера свидетельствует, что:

1) не существует полного их собрания (некоторые его статьи не были переизданы; одну такую весьма важную статью называет и реферирует Г. Фрике в цитируемой ниже книге (с. 74—75) — это статья «Нечто об отношении идеала к подражанию природе в искусстве» из журнала «Пантеон», 1810);

2) не существует критического издания ни одной из его книг (таким изданием мог бы стать «Эрвин» под редакцией В. Хенкмана, если бы критическому изданию не предпочли неловкий компромисс);

3) все новые издания (за исключением неудачного издания «Эрвина» 1907 г.) факсимильно воспроизводят текст первых изданий, не внося в них никаких коррективов;

4) только в одном издании дается комментарий — в издании «Эрвина» В. Хенкманом.

СПИСОК ПРОЧИТАННЫХ ЗОЛЬГЕРОМ  
ЛЕКЦИОННЫХ КУРСОВ

*Сокращения:* ЛС — летний семестр; ЗС — зимний семестр.

ЗС 1809/10 — ЛС 1811 — университет во Франкфурте-на-Одере.  
С ЗС 1811 — Берлинский университет.

Введение в философию — ЗС 1809/10.

Система философии — ЛС 1810.

Основные учения философии — ЗС 1812, ЛС 1813, ЛС 1814,  
ЛС 1815, ЛС 1816, ЗС 1817/18, ЛС 1819.

Логика — ЛС 1811.

Логика и диалектика — ЗС 1812/13, ЗС 1813/14, ЗС 1814/15,  
ЗС 1815/16, ЗС 1816/17, ЗС 1817/18.

Диалектика — ЗС 1818, ЗС 1819/20.

Политика — ЗС 1818, ЛС 1819.

Философское учение о праве — ЛС 1813, ЛС 1816, ЛС 1817 («фи-  
лософия права»), ЛС 1818, ЗС 1819/20.

Греческая и римская мифология — ЛС 1812, ЗС 1812/13, ЗС  
1814/15, ЗС 1816/17 («мифология греков»), ЛС 1818 («мифология  
греков»).

Эстетика — ЗС 1810/11, ЗС 1811, ЗС 1812/13, ЗС 1813/14, ЛС 1815,  
ЗС 1815/16, ЛС 1817, ЛС 1819.

Греческие трагики — ЗС 1809/10.

Пиндар — ЗС 1810/11.

«Царь Эдип» Софокла — ЗС 1811.

«Прикованный Прометей» Эсхила — ЛС 1812.

Некоторые сатиры Персия — ЗС 1810/11, ЛС 1813, ЗС 1818,  
ЗС 1819/20.

«Послание к Пизонам» («Ars poetica») Горация — ЛС 1810, ЛС  
1814.

Избранные стихотворения Катуллы — ЗС 1815/16.

ОСНОВНАЯ ЛИТЕРАТУРА  
О ЗОЛЬГЕРЕ И «ЭРВИНЕ»

Главный биографический труд о Зольгере: *Fricke H. K. W. F. Solger. Ein brandenburgisch-berlinisches Gelehrtenleben an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert.* Berlin, 1972. Эта книга дает обширный материал и в максимальной степени свободна от присущих локальным биографиям недостатков, как-то: неточностей и непонимания смысла жизненного труда своего героя; книга была подготовлена в конце 30-х гг., но своевременно выйти не могла.

Наиболее ярким, что до сих пор написано о Зольгере, остается напечатанная в «*Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik*» в 1828 г., написанная Гегелем рецензия NS. См.: *Hegel. Werke.* Bd 16. Berlin, 1834, S. 436—506. Ее единственный русский перевод, Г. Померанца, в кн.: *Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика* в 4-х т., т. 4. М., 1973, с. 452—500 (под названием «О «Посмертных сочинениях и переписке Зольгера»). Хотя Гегель не знал некоторых работ Зольгера, ему удалось дать целостный и принципиальный взгляд на его философию, вскрыть ее внутренние противоречия. Гегель рассматривает Зольгера с точки зрения движения в сторону его, Гегеля, понимания сущности философии и диалектики, но при этом гегелевское изложение Зольгера менее, чем у кого-либо, страдает от односторонности. *Цитируется:* Hegel и Гегель.

На русском языке И. И. Давыдов опубликовал в 1822 г. перевод рецензии «Эрвина» из «*Jenaische Allgemeine Literaturzeitung*» (1822, апр., № 78/79) под заглавием «Разбор сочинения Сольгера «Ервин, или Четыре разговора об изящном и искусствах» («Вестн. Европы», 1822, № 13/14, с. 3—23). Давыдов снабдил перевод своим (заключенным в круглые скобки) предисловием (с. 3—5), где говорил о необходимости исследовать начала словесности, «чтобы составить систему»; «Эрвин», по его мнению,—одно из важнейших сочинений «по части изящного любомудрия», Зольгер показывает «недостатки в умозрениях великих умов, каковы Бёрк, Кант, Фихте. Одна совершенная философия может сии недостатки дополнить». Приведенная вслед за тем немецкая рецензия лишена особых достоинств и обходит самые трудные и центральные моменты эстетики Зольгера (как, например, иронию). См. об этом также: *Сакулин П. Н.* Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский, т. 1, ч. 1. М., 1913, с. 62—64.

*Лосев А. Ф.* Диалектика художественной формы. М., 1927, с. 232—233, 236—238.

*Лосев А. Ф., Шестаков В. П.* История эстетических категорий. М., 1965, с. 345—348.

*Фридлиндер Г.* Зольгер.— «Филос. энциклопедия», т. 2. 1962, с. 183.

*Гилберт К., Кун Г.* История эстетики. М., 1960, с. 478—481.

*Szestakow W.* Filozofia ironicznej dialektyki.— «*Studia estetyczne*», т. 12, Warszawa. 1975, p. 225—246.

Иностранная литература о Зольгере обширна, но редко основательна и не часто поднимается над спорной односторонностью истолкования.

Из литературы XIX века назовем (исключив курсы эстетики и истории эстетики Ф.-Т. Фишера, Г. Лотце и многие другие) только известную диссертацию С. Киркегора «О понятии иронии...» (1841): *Kierkegaard S.* Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht

auf Sokrates. Düsseldorf — Köln, 1961, S. 314 ff. (S. 315: «Зольгер — метафизический рыцарь негативного»); а также:

*Zeller E.* Geschichte der deutschen Philosophie seit Leibniz. München, 1873, S. 713—719;

*Erdmann J. E.* Die Entwicklung der deutschen Speculation seit Kant. 2 Th. Leipzig, 1853, S. 440—462 (достоинство Эрмдмана — большая пространный по возможности объективного изложения);

*Zimmermann R.* Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft. Wien, 1858, S. 668—689 (Циммерман обстоятелен в изложении, но читает Зольгера без тонкого исторического чутья и к тому же перебивает его своей малоинтересной критикой с позиций гербартианской эстетики).

Помимо Гегеля рецензию (очень краткую) NS писал и Гёте, который опубликовал ее в своем журнале «Ueber Kunst und Altertum» (1827, т. 6, тетр. 1). У Гёте переписка между Зольгером, Тиком и Раумером вызвала «целокупный образ благородного живого круга, бесконечного винта, что затрагивает близлежащее, а приводит в движение отдаленнейшее». Эта рецензия содержится в двух новых изданиях: *Goethe*. Berliner Ausgabe. Bd 17. Berlin und Weimar, 1970, S. 685—687; *Goethe*. Schriften zur Literatur. Hist.-krit. Ausgabe, Bd 2, bearb. von J. Salomon. Berlin, 1971, S. 177—178.

XX век. Поздние работы литературоведа Оскара Вальцеля из истории идей наиболее ценны в его творческом наследии, наиболее богаты материалом и одновременно довольно запутанны; о Зольгере говорится много, но едва ли вполне адекватно:

*Walzel O.* Romantisches. Bonn, 1934 (Mnemosyne, 18);

*Walzel O.* «Allgemeines» und «Besonderes» in Solgers Aesthetik.— «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 1939, N 17, S. 153—182;

*Walzel O.* Methode? Ironie bei Friedrich Schlegel und bei Solger.— «Helicon», 1938, N 1, S. 33—50;

*Walzel O.* Tragik bei Solger.— «Helicon», 1940, N 3, S. 27—49.

*Heller J. E.* Solgers Philosophie der ironischen Dialektik. Ein Beitrag zur romantischen und spekulativ-idealistischen Philosophie. Berlin, 1928.

*Wagener F.* Die romantische und die dialektische Ironie. Arnsberg, 1931 (Freiburger Diss.). Влияние М. Хайдеггера.

Капитальная работа М. Буше (*Boucher M. K. W. F.* Solger. Esthétique et philosophie de la présence. Paris, 1934) рассматривает Зольгера как феноменолога; для такой несостоятельной и односторонней модернизации Зольгер дает формально достаточно оснований (NS I 701: «Истинная философия должна не объяснять, а усматривать сущность, не обособлять явления, а осознавать их как откровения»).

*Görland A.* Aesthetik. Kritische Philosophie des Stils. Hamburg, 1937, S. 565—598. Крайне высокая оценка «Эрвина» при вполне фантастической его интерпретации. Закоренелый, догматически-затвердевший субъективизм автора.

Известному философу математики Оскару Бекеру принадлежит одна из ценнейших работ о Зольгере (о зольгеровском понятии «хрупкости прекрасного»), которую от всех других помимо тонкого подхода к творческому процессу отличает известная конгенность Зольгеру:

*Becker O.* Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers (1929).— In: Becker O. Dasein und Dawesen. Gesammelte philosophische Aufsätze. Pfullingen, 1963. См. там же: Von der Abenteuerlichkeit des Künstlers und der vorsichtigen Verwegenheit des Philosophen (1958), S. 103—126.

*Müller G. E.* Solgers Aesthetics — A Key to Hegel (Ironie and Dialectic).— In: Corona Studies in celebration... of Samuel Singer. Durham, 1941, p. 212—217. Очень спокойная, деловая работа о понятии иронии.

*Müller G. E.* Hegel. Denkgeschichte eines Lebendigen. Bern und München, 1959, S. 315—322. В этой популярной книге Мюллер платит дань некоторому фельетонизму.

*Wildbolz R.* Der philosophische Dialog als literarisches Kunstwerk. Untersuchungen über Solgers Philosophische Gespräche. Bern—Stuttgart, 1952. Расплывчатая работа на важнейшую для понимания философии Зольгера тему.

*Grunert B.* Solgers Lehre vom Schönen in ihrem Verhältnis zur Kunstlehre der Aufklärung und der Romantik. Marburg, 1960. Diss. Много неточностей; без должного понимания Зольгера.

*Siebert H.* Die dualistischen Weltdeutungen Hebbels und Solgers im Gegensatz zu Hegels dialektischer Philosophie.— «Hebbel — Jahrbuch 1965», Heide, S. 156—163. Этот фрагмент диссертации посвящен актуальной проблеме — проблеме внутренних связей эстетики Зольгера с поэтической теорией и философией середины XIX в. К сожалению, автор оказывается в плену формальных схем и сходств, когда ставит рядом два совершенно чуждых друг другу явления — философию Зольгера и Геббеля.

*Diederichs M.* Kunst und Wirklichkeit in den ästhetischen Schriften K. W. F. Solgers. München, 1971. Diss.

Зольгер занимает значительное место в трех следующих, в целом успешных работах по истории категорий поэтики и эстетики:

*Strohschneider-Kohrs J.* Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. Tübingen, 1960, S. 185—214.

*Sörensen B. A.* Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik. Kopenhagen, 1963, S. 277—286.

*Preisendanz W.* Humor als dichterische Einbildungskraft. Studien zur Erzählkunst des poetischen Realismus. München, 1963, S. 29—46, 67—71.

*Allemann B.* Ironie und Dichtung. Pfullingen, 1956, S. 87—92.

*Henschen H.* «Erwin».— In: Kindlers Literatur-Lexikon. München, 1974 (dtv-Ausgabe), S. 3226—3227.

*Wellek R.* A History of Modern Criticism. Vol. 2, 5-th print. New Haven and London, 1965, p. 298—303.

*Prang H.* Die romantische Ironie. Darmstadt, 1972, S. 22—27.

*Behler E.* Klassische Ironie — Romantische Ironie — Tragische Ironie. Zum Ursprung dieser Begriffe. Darmstadt, 1972, S. 141—148.

#### ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ ЗОЛЬГЕРА

28.XI 1780 Родился в городке Шведт-на-Одере.

В городской школе учится у Э.-К. Биндемана, переводчика Феокрита.

1795 В гимназии «Zum Grauen Kloster» в Берлине.

- 1799 Изучает право в университете Галле. Слушает лекции филолога Ф.-А. Вольфа. Дружба с Фр. фон дер Хагеном, Сотцманом, Краузе (юрист, не путать с философом!). Организуются регулярные собрания друзей Зольгера — «пятницы».
- 1801 Слушает Шеллинга в Иенском университете. Знакомство с Г. Фоссом-младшим (филологом), Абекеном и Кесслером, В. фон Шютцем.
- 1802 Поездка в Париж с В. фон Шютцем.
- 1803—1806 На государственной службе в Берлине («Kriegs- und Domänenkammer»). Работа над переводом Софокла.
- 1808 Доктор философии. Встреча и дружба с Л. Тиком.
- 1809 Доцент в университете Франкфурта-на-Одере.
- 1810 Экстраординарный профессор. В Берлине выходит «Пантеон. Журнал науки и искусства», в котором публикуются Зольгер и его друзья — Кесслер, Фр. фон Раумер, Фр. фон дер Хаген.
- 1811 В связи с закрытием университета во Франкфурте-на-Одере переводится в Берлин.
- 1812 Работа над «Эрвином».
- 1813 Женится на Генриетте фон дер Грёбен. Пишет второй и третий диалоги «Эрвина».
- 1814 Четвертый диалог «Эрвина». Избирается ректором Берлинского университета (на год).
- 1815 В марте выходит в свет «Эрвин».
- 1816 Работа над «Философскими разговорами». Участвует в подготавливаемом Тиком издании сочинений Г. фон Клейста. Во Франкфурте-на-Майне знакомится с Фр. Шлегелем.
- 1817 Начата работа над статьями «Письма, касающиеся недоразумений, связанных с философией и ее отношением к религии» и «О подлинном значении и назначении философии, особенно в наше время» (NS 2).
- 1818 Встречается и не раз беседует с Гёте в Карлсбаде. «Философские диалоги о бытии, небытии и познании» (NS 2).
- 1819 Пишет протест Берлинского университета против реакционных Карлсбадских решений. Избирается деканом факультета.
- 25.X 1819 Смерть Зольгера.

#### ИЗ ИСТОРИИ РАБОТЫ НАД «ЭРВИНОМ»

Зольгер — Фридриху фон Раумеру, 7.I 1812 (NS 1 219—220):

«В остальном я прежде всего работаю над одной книгой, которая должна выйти как можно скорее. Она должна содержать мою философию прекрасного и искусства по их основным принципам. Как я надеюсь, вы найдете в ней много нового и характерного для меня, и желаю только одного — чтобы вам она понравилась. И в самом развитии



темы я стараюсь показать философское искусство. Ибо в этой книге не сухо перечисляются принципы один за другим, а все они должны выступить в своем полном живом явлении. Работа доставляет мне бесконечное удовольствие и скоро будет закончена, но, конечно, для таких вещей трудно устанавливать сроки».

Зольгер — Раумеру, 22.III 1812 (NS 1 224—225):

«Очень приятно было мне то, что пишете вы о моих собственных начинаниях. С моей стороны вы можете совершенно не опасаться «компендиев» и «параграфов». Только иногда мне становится страшно, не задумал ли я нечто слишком обширное, во-первых, что касается соединения философской спекуляции с историческими исследованиями, которое, впрочем, я не могу не считать истинным, и, во-вторых, что касается образной формы изложения. Но я не знаю, как бы мне следовало поступить иначе, а кроме того, думаю, что бог, убеждающий меня в правильности начатого, даст мне силы, необходимые для исполнения. Вступление к своему эстетическому сочинению я уже трижды переписываю заново, и оно все еще меня не удовлетворяет. Мне бы хотелось представить идеи так, чтобы их можно было узнавать, во всех их преломлениях, в самом реальном мире; я вижу, что они отнюдь не пребывают в дальней дали как всеобщие формы, но что они пронизывают все явления и что начинать жить в соответствии с ними нужно вставая по утрам и уже за чашкой кофе, а не начинать с парадоксального и априорного «висящего в воздухе» «воспитания» нового поколения и тому подобных благоглупостей. Сказать так — хорошо, но вот представить все так, чтобы всякий имеющий глаза увидел, — вот в чем истинное. Но это, конечно, колоссальное начинание, где приходится бороться и с внешними и с внутренними трудностями. Да и нельзя надеяться на особое участие. Самые лучшие вещи принимают за расхожую писанину, если они не расставлены по параграфам. Остается сказать вместе с Ульрихом фон Гуттеном: *jacta est alea* [жребий брошен] — и предоставить все судьбе».

Зольгер — Раумеру, 26.X 1812 (NS 1 248—251):

«Вы знаете, что я теперь пишу. Однако я хочу рассказать вам об этом поподробнее. Первый разговор стал теперь таким, каким и останется. Несколько человек разговаривают о сущности и понятии прекрасного. У каждого свой исходный пункт. Прекрасное ищут в действительности на чувственное восприятие и воображение, в гармонии и правильности, которую открывает рассудок, и, наконец, в идеях, представлением и отображением которых служит прекрасное. Исследование всех этих точек зрения примыкает к историческому изложению этой науки на примере Баумгартена, Бёрка, Фихте и новейших философов. Затем показывается, что каждое из этих воззрений правильно постигает реальное явление прекрасного в своих результатах, но по принципам своим содержит противоречия внутри себя и по отношению к другим, так что нельзя прийти ни к какому решению о сущности красоты, и прекрасное, если рассматривать его с этих сторон, есть вещь невозможная и ничтожная. На такой неразрешенности завершается диалог. Вы видите, что замысел диалектичен, но излагать я стремился по возможности популярно. Своего рода откровением начинается второй разговор: здесь содержится мой тезис о сущности прекрасного, которая состоит в вечном и божественном бытии реальных, наличных вещей. Отсюда выводится, что именно благодаря этому красота необходимо переходит в явление божественного и что в этом явлении божественное и временное в красоте вступают в неразрешимое

противоречие. Из этого противоречия последовательно выводятся все другие — те, на которые распадается прекрасное для нашего познания, причем противоположность комического и трагического (относительно которых я излагаю совершенно особое учение) обозначает собою крайнюю степень раскола. Из всего этого затем следует, что, хотя прекрасное содержит существенную идею, эта идея в своем явлении спутывается и смешивается, ибо вынуждена претерпеть преломления, и в результате всякий достоверный критерий идеи и сама она снимаются. Наконец, в третьем разговоре открывается, что есть средство искупить отпадение красоты от божественной сущности, средство, благодаря которому она восстанавливается на земле; средство это — искусство. Теперь красоте, чтобы пройти сквозь все те противоположности, которыми уничтожалась она в предыдущем диалоге, чтобы очистить и явить в них свою подлинную сущность, требуется распасться в самых разных направлениях, и это дает разделение искусств. Затем показано, что в поэзии идея остается незамутненной, но зато не может перейти в чувственное явление, не дойдя до крайней степени раскола, до противоположности комического и трагического в драме; что в вещественных искусствах — живописи и скульптуре — содержится сам реально присутствующий мир, который, однако, может вобрать в себя лишь отдельные направления идеи; что, наконец, в архитектуре и музыке земная жизнь непосредственно возносится к самой чистой идее и пронизает себя ею, тогда как материал расходится, подчиненный закону чистых форм созерцания — пространства и времени. Только эти пять основных искусств и могут существовать, и все, что еще может встретиться как искусство частное, подводится под одно из этих пяти. Напишите, как понравился вам этот мой план. Если хотите, я, может быть, пошлю вам в ближайшее время рукопись первого разговора. Вы можете представить себе, какой источник наслаждения для меня работа над этим произведением; я представляю себе, что сочинение это впервые даст последовательное обоснование и детальное развитие науки о прекрасном и об искусстве. К тому же я надеюсь, что само изложение будет заключать известный интерес для читателей уже своим разнообразием: тем местам, где излагаются образы фантазии, соответствовал более живой и приподнятый слог, а в тех местах, где выясняются противоречия, все изложение вполне логично и следует обычным путем умозаключений».

Зольгер — Б.-Р. Абекену, 14.I 1813 (NS I 265—266):

«...хочу сказать тебе несколько слов о своей научной деятельности. Я уже упомянул три диалога. В первом речь идет о сущности красоты, высказываются различные мнения, отчасти отвечающие известным системам Бёрка, Канта, Фихте, отчасти — теперешним новым воззрениям; они анализируются так, что в каждом действительно обнаруживаются свойства того, что мы называем прекрасным, но, с другой стороны, все они опровергаются ввиду внутренних противоречий. Такой негативный исход у этого разговора, насквозь диалектичного. Во втором провозглашается совершенно особый взгляд на сущность прекрасного, однако, поскольку эта сущность раскладывается, вступающая в реальное существование, на известные различные явления прекрасного, оказывается, что она вообще не может пребывать в реальном мире и значительно совершеннее, отчего мир и не может приютить ее у себя. Наконец, в третьем диалоге и это противоречие разрешается благодаря откровению искусства, причем сюда же относится и классификация искусств и детальная их характеристика. Нравится ли тебе

этот план? Первый диалог, единственный до конца разработанный и завершённый, я читал друзьям на «пятнице» [восходящие еще к 1799 г. собрания друзей Зольгера], и они были очень довольны, чем порадовали меня. Скоро я прочитаю им и второй диалог. Особенно хвалят они диалогическую форму, которую я разработывал усердно и, насколько могу отдавать себе отчет, отнюдь не подражал древним. Я стремился держаться только современности, и на сей раз помог мне сам предмет, исследуемый философией лишь в новейшее время. Если это произведение достигнет ожидаемого эффекта, за ним последуют посвященные общим разделам философии диалоги».

Зольгер — Тику, 5.XII 1813 (NS 1 296—297):

«Два диалога готовы, над третьим я работаю. Предстоит переработка целого во взаимосвязи. Философствовать нельзя бессистемно, но вот как переживается (erfahren wird) система индивидуально, лично — именно это можно представить лишь в диалоге».

Зольгер — г-же Б., 8.II 1814 (NS 1 298—300):

«...отдельные воззрения на прекрасное должны сохранить свою значимость в качестве различных моментов воззрения истинного, и потому они подробно излагаются для опыта и применения. Кроме того, учение Канта всем им дает одно общее объяснение — в нем раскрываются их корни и все опровержения сводятся к одному. И только одно воззрение у нас совершенно отбрасывается в том виде, в каком оно выступает, а именно воззрение современное, которое излагает Ансельм, — отбрасывается потому, что представляет собою недоразумение и искажение истинного взгляда. Во втором диалоге в общей форме излагается и развивается истинное объяснение красоты, а по мере развития устанавливается, что и истинное объяснение, как только мы начинаем практически (wirklich) применять его, заключает в себе противоречия, подобно тому как в первом диалоге были представлены противоречия, заключающиеся в практическом опыте, как только мы опыт возводим к объяснению и понятию; получается, что отношение обратное. Однако во втором диалоге противоречия ведут к различным противопоставлениям, из которых выходят различные виды и отношения реальной красоты. Все противоречивое и невозможное разрешается реальным полным творением прекрасного в жизни, то есть искусством, — искусство и составляет содержание третьего диалога, который заканчивается, однако, тем, что искусство в своем реальном явлении снимает само себя, хотя благодаря этому оно подлинным образом преобразуется и освящается. Диалоги в целом должны быть сами в себе прозрачны, подобно искусно вытканному узору, в котором нет ни начала ни конца; такая независимость существования внутри самого себя характеризует философское творение искусства (Kunstwerk). Само собой разумеется, что говорю я о том, что поставил перед собой целью, а не о достигнутом».

Зольгер — Фр. фон Раумеру, 3.IV 1814 (NS 1 304):

«Третий диалог завершён, но за ним следует теперь четвертый. Избежать этого я не мог, но распределил материал так, что, конечно же, никто не заметит первоначального намерения. Вы правы, целое должно еще полежать и дозреть. Когда четвертый диалог будет окончен, я пройду все заново; только тогда можно будет обдумать и уравновесить все пропорции и связи, помимо всех частных поправок. Но затем я напечатать эту работу как можно скорее, чтобы наконец написанный мною философский труд предстал перед миром. Бывает,

что некоторые недостатки завершенной работы можно исправить только в следующей».

Зольгер — Тику, 15.VII 1814 (NS 1 313—317):

«Первый диалог <...> не содержит ни одного абсолютно ложного мнения о сущности прекрасного, он содержит только односторонние, которые именно из-за односторонности становятся ложными. Совершенно нелепые взгляды появляются лишь в других диалогах, и то между прочим. Односторонние же сами по себе уничтожаются в первом диалоге, и хотя конец его снимает их, но так, что на искомое дается уже отдаленный намек. Меня радует, что вы согласны с моим взглядом на Фихте, здесь я ожидал возражений с разных сторон. Правда, можно было смягчить изложение его взгляда на прекрасное, представив его больше в целой взаимосвязи его системы, но мое намерение как раз и заключалось в том, чтобы посмотреть, что же, собственно, сказано об отдельном предмете. Пора немецким философам перестать пользоваться такими схемами, что человек непосвященный вообще уже не понимает, что же они имели в виду сказать об отдельном предмете. Такой взгляд и взгляд Ансельма преднамеренно сопоставлены с взглядами Бёрка и Баумгартена, чтобы все видели, что здравый рассудок идет куда более правильными путями и метод Канта на самом деле есть весьма разумная попытка объединить противоборствующие стихии. Мне приятно, что вы не находите достаточно мистическим изложенное Ансельмом. Ведь то, что он излагает, принадлежит не определенной философской школе, а всему теперешнему философствующему свету, идущему в гору, свету, у которого «идеи» и «божественное» постоянно на языке. К такому свету ненависть моя велика, и ее вполне можно разглядеть в изображении Ансельма. Такова гибельная мнимая мистика: когда нападают на нее, тут сразу же начинаются крики о здравом человеческом рассудке, но сама она не способна понять и признать как таковую истинную, бесконечно более глубокую восторженность. Эта мистика еще яснее обрисована во втором диалоге. Но уже в конце первого я достаточно отчетливо показал, что она выражает противоположность подлинному. <...> Я вполне сознаю, что говорю только на своем собственном языке. Вы хотите, чтобы речь в некоторых местах была более украшена. Вы правы в отношении того места, где говорится о музыке. Вообще же я должен заметить, что в последующих диалогах речь будет более образной. Вы хотите, чтобы о пире, который упоминается вначале, говорилось подробнее. С этим я не могу согласиться. Ведь я поступил с этим пиром довольно иронически, имея в виду новые разработки этой темы и тому подобные подражания грекам, и это вы можете заметить по тому, как рассказывает о нем Адельберт. И поскольку об этом пире в дальнейшем речи не идет, то едва ли есть необходимость останавливать на нем внимание. Кроме того, во всем произведении орнамента и оправы немного, как того требовал диалектический ход изложения. Поэтому я очень озабочен тем, что мне делать с коротким вступлением, в котором Адельберт представляет себя и которое для этих целей было очень удобно. Ведь нельзя же вообразить, чтобы он читал своему другу все четыре диалога подряд, а для того чтобы появляться между всеми разговорами, подобная рамка недостаточно разнообразна и значительна. <...> Прежде всего скажите мне свое мнение о рассказе Адельберта, где тот говорит о дарованном ему откровении. Если вам покажется недостаточно конкретной его разработка, обратите внимание на то, что это только основа, или, как

сказано, сон, который лишь в последнем диалоге возвысится до полного бодрствования. Я уверен, что отдельные практические науки (а вы заметите, что учение об искусстве мне представляется таковой) вполне можно изображать как реальные предметы. Но в данном случае я должен был все поставить на диалектическую основу, в результате чего живое воздействие целого может наступить только вместе с концом. Для этого были разные причины. Во-первых, подобное изображение принципов во всей их реальности наиболее соответствует учению о государстве, природа которого такова, что она не вызывает прямого воспоминания о божественном мире. Во-вторых, мне кажется, до сих пор все опыты учения об искусстве были столь мало удачны, что есть необходимость в диалектическом обосновании всего, и не во власти философа требовать, чтобы верили его свободному художественному изображению. В-третьих, мой способ думать и философствовать недостаточно известен, так что нельзя обойтись без введений. А тому, что я прежде всего обработал таким образом учение об искусстве, способствовало немало влечений и доводов. Опыт убедил меня, что искусство — вот что прежде всего способно пробудить у современного человека взгляд ввысь и увлечь его внутрь вещей, так что искусство может служить у нас тем же целям пропаганды, что у древних — математика. Отсюда заблуждение, которого я не разделяю, будто искусство — только пригготовительная школа то ли философии, то ли нравственности...»

Зольгер — Фр. фон Раумеру, 9.IX 1814 (NS 1 320—321):

«Закончены все четыре диалога. Четвертый — самый длинный. <...> В эту зиму работа должна быть напечатана во что бы то ни стало».

Тик — Зольгеру, 6.I 1815 (NS 1 333—334):

«Впечатление ваша книга произведет самое решительное и глубокое. При чтении я не мог портить себе наслаждение и думать о карандаше, оружии непригодном, а кроме того, почему бы Платону и не быть местами Ксенофонтом? Стилль, слог — вещь особая. Ведь мы ждем безусловного от автора, которого еще не знаем и произведение которого берем в руки, заинтересованные его содержанием, нам, как мы думаем, уже более или менее известным, а такой автор обычно не отвечает нашим ожиданиям, ведь он еще не приучил нас к своей манере, и мы ждем, что о своем предмете он напишет примерно так, как написали бы мы сами. Чем чаще перечитывал я диалоги, тем меньше оставалось у меня замечаний, и я все более уверялся в том, что именно таковы, видимо, раскрывающие вашу подлинную сущность, подобающие вам слог и манера; что поначалу казалось мне небрежностью, теперь является мне в свете достойной и никакой критике не подлежащей индивидуальности. Итак, не будьте щедры на перемены: первый урожай обычно наилучший, а вот исказить его не составляет труда».

Зольгер — Фр. фон Раумеру, 19.III 1815 (NS 1 339—340):

«Два экземпляра «Эрвина» — один для вас и один для Хагена. Мое условие — чтобы оба господина прочитали его полностью и прислали мне подробные и мотивированные суждения, иначе все ученое существование станет похожим на то, что бывает в здешних так называемых ученых собраниях, где, прочитав статью, не знаешь, слушал ее кто-нибудь или нет. Такое равнодушие слушателей и читателей ко всему идущему из глубин души отравляет в наши дни всю писательскую деятельность».

Фр. фон Раумер — Зольгеру, 29.V 1815 (NS 1 353):

«Ваши диалоги слишком трудны, и будущие диалоги необходимо любой ценой и любыми средствами сделать более понятными».

Зольгер — брату Фридриху, 11.VII 1815 (NS 1 360—361):

«Чтобы правильно понять «Эрвина», ты должен ясно представить себе суть проблемы и суть ее решения. Проблема подготовлена первым диалогом и противоречиями представленными в нем систем. Она такова: как возможно, что в явлении временном и потому несовершенном обретается откровение совершенной сущности? Ибо ведь что в этом заключена красота, неясно чувствовали все и потому старались соединить самые противоречащие вещи. Решение таково: возможно благодаря совершенному действию определенного конкретного свойства, называемому искусством; происходит оно лишь в тот момент, когда идея, или сущность, занимает место действительности и именно потому реальное для себя, простое явление как таковое уничтожается. Это точка зрения иронии. Далее доказывается, что подлинное место искусства — это рассудок, но рассудок сущностный, а не просто рефлектирующий; отсюда выводятся пластически-созидающая и раздумывающая фантазия, чувственно-конкретное исполнение, юмор, созерцание и остроумие, все вещи, которым никто до сих пор не давал достаточного объяснения. Столь полной классификации искусств тоже не было еще до сих пор, и в особенности еще никогда не было доказано, так, как в моем третьем диалоге, почему не может быть более пяти искусств».

Зольгер — Тику, 11.V 1816 (NS 1 413):

«Реймер жалуется, что «Эрвина» плохо покупают; и верно, что его никто не замечает».

Зольгер — Абекену, 18.V 1816 (NS 1 415):

«Бедный «Эрвин» не очень в моде. Во-первых, в нем мало пылкого патристического и религиозного энтузиазма, а с другой стороны, он не делает важного вида, будто умалчивает обо всем существенном и обращается лишь к избранным и с намеками. В душе я убежден, что главное в нем совершенно ново и почерпнуто из глубин истины. Думаю, что и ты с этим согласишься, поразмыслив над дедукцией и объяснением различных действий и сил поэтического духа в четвертом диалоге, особенно же над той позицией иронии, которую еще никто не понимал и не изображал так и на которую опирается все уразумение искусства. Если ты поймешь эту позицию достаточно глубоко, все остальное будет ясно».

Зольгер — Фр. фон Раумеру, 2.XI 1816 (NS 1 461—462):

«Многие ценящие «Эрвина» за его содержание (насколько оно им понятно) предпочли бы читать извлечение из него, изложенное в догматической манере и без пространностей диалога, — в моих глазах это страннейший взгляд на вещи. Впрочем, меня этим ни в малейшей степени не сбить с толку, и я пойду своим путем, поймут ли люди, что это путь истинный, или нет».

Зольгер — Фр. фон Раумеру, 2.II 1817 (NS 1 517):

«Когда в конце «Эрвина» я говорил, что возможно такое искусство, которое, будучи посреднике между древним и новым миром, исходит из чистейшего понятия, я думал о Микеланджело, не смея назвать его, потому что не видел его оригинальных произведений».

Зольгер — г-же Б., май 1817 г. (NS 1 549):

«Что женщины не понимают «Эрвина», не было для меня неожиданностью, хотя мне кажется, что, когда мужчины жалуется на

чрезмерную сложность хода мысли и логической взаимосвязи в нем, причиной тому то обстоятельство, что искусство мыслить все более выходит из употребления в этом мире, уступая место искусству декламировать и производить шум. Между тем именно диалогическая форма, которую я пытаюсь вернуть в философию, превратит эту науку в познание живое и непосредственно практически применимое...»

Зольгер — Кесслеру, 16.V 1818 (NS 1 630):

«Вся ученая Германия ведет себя так, как будто моих книг вообще нет на свете. Я не нашел ни одной хотя бы краткой аннотации «Эрвина» или новых диалогов, тогда как самые незначительные сочинения получают пространные рецензии».

Зольгер — Тику, 1.I 1819 (NS 1 706—707):

«Коллину кажется, что если я писал о принципах прекрасного, то теперь всегда должен заниматься belles lettres; как будто не ясно, что то сочинение связано в первую очередь с работами философскими, а не с изящными науками. Многие называют меня теперь в насмешку профессором эстетики, полагая, что этот сверх меры презиаемый титул подобает болтливому резонерству. <...> Как обстоят дела с вашей рецензией «Эрвина»? Долг дружбы — сделать ее быстро!»

#### [ВСТУПЛЕНИЕ]

<sup>1</sup> Мысль о совместном философствовании была близка Зольгеру с юности (его «пятницы» устраивались в Галле еще в университетские годы); одновременно она отвечала духу романтической философии на рубеже XIX века (сотворчество Фр. и А.-В. Шлегелей, Новалиса, Шлейермахера), но сама традиция «философии в дружбе» восходит к глубокой древности и в XVIII веке особо преломляется уже в сентименталистском предромантизме. Для Зольгера характерно то, что, с одной стороны, подчеркивается ученый, принципиально философский характер совместного «любомудрия», где невозможно поступаться смыслом ради общего «чувства» — речь идет о высших, конечных истинах, — но что, с другой стороны, у философии жизненно-практический смысл, так что истина должна рождаться в обсуждении как взаимно усиливаемом и эмоционально поддерживаемом, все время нарастающем восторженном процессе «интеллектуальных усмотрений», прозревающих сущность жизненно-реального. Философия Зольгера диалогична, и на вершине ее диалогов рождается видение как творчество мифа, видение, в котором ясность идеи и ее художественное претворение совершенно неразъединимы.

<sup>2</sup> В оценке диалогической формы работ Зольгера мнения резко расходятся; Гегель считал выбор такой формы просто ошибочным (Hegel 494; Гегель 493). Разумеется, между философской систематичностью Зольгера и диалогической формой существует противоречие, но это противоречие оказывается внутренним свойством философии, а не внешней «жанровой» чертой; при вычлениении «системы» диалога происходит значительное обеднение мысли, поскольку неизбежно утрачивается большая часть собирающих смысл образов, символов, имеющих автономное значение. На деле для Зольгера как бы существовали две крайности: или не до конца ясный «Эрвин», или суховато-трезвое, недостаточно увлекательное изложение «Лекций по эстетике». Можно сказать, что успех философии Зольгера всецело зависел от его вла-

дения художественной формой диалога, и можно видеть, что Зольгер не сумел еще показать все свои писательские возможности.

В 1818 г. Зольгер писал: «Форма диалога всегда останется самой живой и подлинной формой для живой философии. Когда все дело в том, чтобы познанное не просто высказать, принять и сохранить, а в том, чтобы оно стало нашим полным достоянием, материалом нашего наисокровеннейшего опыта, наилучшей будет та форма, в которой познаваемое живо возникает на глазах нашего духа и прорастает в жизнь являющуюся. Наше сознание как чистая вера, благодаря которой наше внутреннее сначала постигает (ergreift) само себя и переживает (erfährt) свое преобразование в откровение вечного, есть религия. Ее никак нельзя представить и сообщить иначе, чем посредством таких форм и средств, которые нераздельно действуют на это внутреннее, совершенно уничтожая (auflösen) его в постижении (Erfahrung) наивысшего; собственно говоря, она даже не сообщается, но мы чувствуем себя непосредственно единими с другими, разошедшимися в общей стихии, когда мы целиком пронизаны реальным присутствием ее воздействий. В противоположном направлении идет искусство. И оно имеет дело лишь с существенным и вечным в нашей природе, но постигает не то, как все наше сознание исчезает в нем, а то, как это сознание благодаря ему складывается (sich gestaltet) в полную, реально присутствующую и являющуюся жизнь» (NS 2 195).

#### ДИАЛОГ ПЕРВЫЙ

<sup>1</sup> Геллерт Кристиан Фюрхтеготт (1715—1769) — поэт, баснописец, профессор моральной философии в Лейпциге; в 50—60-е гг. он пользовался всенародной славой; позднее романтики смотрели на его сочинения как на смехотворный архаизм. Два пасторальные пьесы Геллерта — ранние, наименее известные его произведения.

<sup>2</sup> Ср. учение Платона об исступлении: «Федр», 265b.

<sup>3</sup> Имеется в виду сцена ужина у скульптора Микеланджело. См.: Жизнь Бенвенуто Челлини. М., 1958, с. 84. Этой сценой восхищался Гёте, который перевел книгу Челлини на немецкий язык в 1803 г.

<sup>4</sup> Ср. «Мир наоборот. Историческая драма в пяти действиях» — фарс Тика (1798). См.: *Tieck L. Schriften*. Bd 5. Berlin, 1828, S. 283—433.

<sup>5</sup> Живые картины играли значительную роль в культуре эпохи. См., например, роман Гёте «Избирательное сродство» (1809), ч. 2, гл. 5; *Pichler C. Denkwürdigkeiten aus meinem Leben*. Hrsg. von E. K. Blümml, Bd 1. München, 1914, S. 150—152.

<sup>6</sup> Ср.: «Вот в чем настоящая отличительная черта прекрасного — оно целиком коренится в нашем реальном мире» (NS 2 432).

<sup>7</sup> Коцебу Август фон (1761—1819) — немецкий писатель, автор бесчисленных мещанских драм и других сочинений, часто игравший самую подлую роль в немецкой жизни, эстетический ретроград.

<sup>8</sup> Зольгер понимает «образ» (Bild) вещественно-реально; это отвечает его философии и вместе с тем первоначальным значениям корня



этого слова, указывающего на высеченный в камне или вырезанный в дереве знак (ср. греч. *typos*). Ср.: *Foerste W. Bild. Ein etymologischer Versuch.*— In: *Festschrift J. Trier. Köln—Graz, 1964, S. 112—145.*

<sup>9</sup> См.: *Гёте. Римские элегии, V, ст. 10.*

<sup>10</sup> Эстетический трактат Э. Бёрка «Философское исследование о происхождении наших идей о возвышенном и прекрасном» (1757) оказал значительное воздействие на немецкую философию начиная с Лессинга. Зольгер говорил о Бёрке (после рассмотрения английских философов XVIII в.): «Теория Эдмунда Бёрка значительнее, хотя и он тоже сенсуалист, однако самый выдающийся и остроумный среди этого класса философов. Вся человеческая душа состоит, по его представлению, из двух основных влечений — самосохранения и общительности. Самосохранение есть принцип обособления, индивидуальности; общительность есть принцип всеобщего разума в человеке. По отдельности ни один из них не составляет основы добра или зла. Они должны перейти друг в друга, чтобы создать нечто совершенное, по отдельности они вырождаются в вожделение. Если они смешиваются, то на влечении к самосохранению основывается моральная сила, самостоятельность; на влечении к общительности — любовь и более благородное единение с людьми. Но и в этом смысле им не приходится непосредственно вступать в жизнь, чтобы создать прекрасное; достаточно воздействовать лишь на воображение, быть постигнутыми лишь им, а не восприниматься во внешнем явлении. Создается противоположность между прекрасным и возвышенным.

*Возвышенное* опирается на инстинкт самосохранения; чувство прекрасного — на влечение к общительности. Возвышенное возбуждается предметами страшными, кажущимися опасными, грозящими существованию нашей индивидуальности. Это страшное и ужасное не должно быть опасным на самом деле, не должно вызывать настоящий страх. Оно должно только возбуждать в нашем воображении инстинкт противодействия. Возвышенное заключается, таким образом, не только в величии предметов, не только в их всемогуществе, но и в таких явлениях, которые пробуждают воспоминание о величии и всемогуществе. Так, может быть негативно-возвышенное, например колоссальная пустота, в которой мы боимся потерять личность, отчего опять же возбуждается в воображении инстинкт самосохранения. Бёрк стремится предотвратить такой ложный взгляд, будто удовольствие от возвышенного, например от трагического, состоит в том, что мы чувствуем себя в безопасности, созерцая опасность (см. поэму «О природе вещей» Лукреция, песнь II, начало). Согласно Бёрку, удовольствие, которое получаем мы от трагических действий, состоит в симпатии, когда мы в воображении своем созерцаем то же страдание, но только не как действительное. Обычная боль не пробудит подобного чувства. На это способна только такая сила, по сравнению с которой наше сопротивление исчезает, например мощь судьбы. Но, впрочем, добавляет Бёрк, если бы сами мы не были в безопасности, то удовольствие не возникло бы.

*Прекрасное* опирается на инстинкт общительности, который побуждает нас примкнуть к другим, вступить в союз с прекрасным предметом, одним словом, возбуждает влечение общительности. Прекрасное — мягко, кротко, но оно в то же время незаметно сопротивляется нам, с тем чтобы наше влечение было возбуждено. Поэтому нельзя заранее предполагать какие-то связи, союзы, достигнутые без

усилий. Нужно предполагать небольшие препятствия, которые будут постоянно преодолеваться. В конце концов Бёрк, желая выразить настоящие причины красоты, говорит вполне на языке физиологии: пусть прекрасное вызовет в нас чувство приятной расслабленности нервов, пусть возвышенное, напротив, их напрягает, но только без боли. Напряжение это тоже должно быть приятным, как и расслабление, которое есть следствие не реального наслаждения, а только воображаемого.

Итак, перед нами образ чувственного наслаждения в воображении, хотя Бёрк стремится избежать его, ссылаясь на здравый смысл. Однако предположение о существовании подобного всеобщего влечения и особого чувства прекрасного нельзя совместить с только что описанными чисто внешними его воздействиями. То и другое есть противоречие, и система своими результатами уничтожает собственный принцип. Эти же противоречия — в системах интеллектуализма и сенсуализма, но только в первых все идет от понятия, во вторых — от чувственности» (Vorl. 26—28).

<sup>11</sup> Этот водопад Зольгер видел в 1800 г.: «С трудом расстался я с этим видом, с величием которого едва ли сравнится что-либо, что еще ждет нас впереди. Вот настроение, в которое должна перенестись душа всякого, кто начинает свое путешествие по Швейцарии. Он мощно возвышает душу, и она способна тогда воспринять все великое, благородно презирая опасности, которые предстоит преодолеть, чтобы насладиться им. Тот не достоин извечных и возвышеннейших творений природы, кого мелочный страх удержит от возвышающего душу созерцания их. Радостный, сел я в наш челн, радостный, смотрел я на возмущенные волны, кидавшие его из стороны в сторону, бушевание их было теперь приятно душе моей.

О, что же вносит жизнь в мертвые творения природы, что вызывает слезы умиления, что возвышает дух мой до величайшего чувства ликования всех сил? Почему вид низвергающихся вниз бешеных вод заставляет меня забыть всю нищету жалкой жизни, почему чувствую я в себе силу и чистоту? Почему краснею я, когда мелкие заботы опять приходят мне в голову, почему хочется мне тогда низринуться вниз вместе с водами, чтобы хоть умереть благородно? Неужели бессознательная природа выше человека-полубога? Да, природа бессознательна, но живет в ней и творит ее бог, и любовь либо превратит самосознательного и отдельного человека в бога, либо соединит его с богом и природой!» (NS I 34).

<sup>12</sup> *Древние народы* — греки.

<sup>13</sup> Представление о душе, как и о музыке, заключенной внутри всех вещей (см. также с. 72—73), возобновляется в эпоху романтизма. См. об этом статью: *Wiora W. Die Musik im Weltbild der deutschen Romantik.* — In: *Beiträge zur Musikanschauung im 19. Jahrhundert.* Hrsg. von W. Salmen. Regensburg, 1965, S. 11—50. Эту сторону романтического понимания музыки и мира прекрасно выражает четверостишие Й. фон Эйхендорфа («Wünschelrute», 1835) «Schläft ein Lied in allen Dingen...» — «Спит песнь во всех вещах, что непробудно спят,—мир начнет петь, стоит лишь найти волшебное слово».

<sup>14</sup> Против представления о возвышенном как несовершенной красоте возражают, как указывает В. Хенкман, Ф.-Т. Фишер (*Vischer F. Th. Aesthetik...* 1. Th. Reutlingen und Leipzig, 1846, S. 215—216, 226) и

А. Цейзинг (*Zeising A. Aesthetische Forschungen. Frankfurt a. M., 1855, S. 365*). Последний занимается словесной эквилибристикой. В «Лекциях» Зольгер говорил: «Возвышенное имеет место тогда, когда мы познаем, как идея благодаря своей деятельности нисходит в мир. В возвышенном мы распознаем *становящуюся красоту*. Прекрасное, напротив, состоит в соотношении данных составных частей действительности, благодаря которому они расходятся (*aufgelöst werden*) в идее и все особенное сходится в единство идеи. Эти противоположности основаны на переходе божественного и земного одно в другое, на развитии одного из другого». Дальше Зольгер пишет: «Возвышенное состоит в том, что мы замечаем, как идея в развитии порождает противоположность явлению. И так, в возвышенном вообще не содержится противоречия прекрасному, или сущностному, явлению. В возвышенном наличествует совершеннейшее соединение всех элементов прекрасного, и идею мы распознаем как деятельную. Но и в прекрасном, как и в возвышенном и во всем, в чем есть откровение идеи, заключено противоречие обыденному явлению» (*Vorl. 84—85, 87*).

<sup>15</sup> Зольгер цитирует «Фауста» Гёте, ст. 3249—3250: «И я то жажду встречи, то томлюсь тоскою по пропавшему желанью» (в пер. Б. Пастернака).

<sup>16</sup> См.: *Винкельман И.-И. История искусства древности. М., 1933, с. 133.*

<sup>17</sup> *Плутарх. Катон, IX.*— В кн.: Плутарх. Параллельные жизнеописания, т. 1. М., 1961, с. 436.

<sup>18</sup> Отсюда начинается изложение эстетической позиции Баумгартена. В «Лекциях» Зольгер говорил: «Баумгартен исходит из принципа совершенства, который уже Вольфом был положен в основу всего этического. <...> Для Баумгартена совершенство есть соответствие вещи своему понятию. Но такое определение сомнительно, поскольку понятие, по Вольфу, рассматривается как пустая форма, простое определение. Совершенство, согласно Баумгартену, может быть достигнуто лишь рассудком, логической способностью, в которой, по Вольфу,—источник высших душевных сил. Но это чисто логическое постижение совершенства никак не способствует восприятию, и прекрасное состоит тогда именно в том, что совершенство вещи воспринимается в ее явлении. Нельзя не отметить тут известное чувство правильного. Однако восприятие, по определению Баумгартена, есть познание вещей не по их понятию, а по тому, как они взаимовлияют друг на друга и затуманивают и смешивают понятие,—одним словом, это смутное познание, как представляла его себе школа Лейбница—Вольфа. Душевные силы, занятые восприятием,—низшие, и от них зависит и изображение прекрасного. Гений у Баумгартена тоже объясняется как преимущественное действие низших душевных сил. <...>

Совершенство у Баумгартена—отнюдь не целесообразность, ибо последняя направлена вовне, тогда как совершенство характеризует предмет в себе самом и в отношении к себе самому путем сравнения вещи не с чем-то внешним, а лишь с ее понятием» (*Vorl. 20—21*).

<sup>19</sup> См.: *Bialostocki J. Das Modusproblem in den bildenden Künsten.*— In: *Bialostocki J. Stil und Ikonographie. Dresden, 1966.*

<sup>20</sup> Флеминг Пауль (1601—1640) — выдающийся поэт немецкого

барокко, автор замечательных сонетов, путешествовавший вместе с Адамом Олеарием в Московию и Персию; из поэтов XVII века он был одним из наиболее известных романтикам. Зольгер цитирует его сонет «К себе», ст. 7: «*Thu, was gethan muß seyn, und eh man dirs gebeut*».

<sup>21</sup> Излагая здесь Фихте, Зольгер имеет в виду § 31 «Системы учения о нравственности» («*System der Sittenlehre*», 1798). В «Лекциях» Зольгер говорил о Фихте: «...Фихте не пришел к живому представлению о сущности искусства. Искусство для него подчинено нравственности, а эта последняя — лишь нечто субъективное, рассматриваемое с совершенно эмпирической точки зрения. Весь идеализм Фихте — это психология в высшем смысле, причем в ней представлена лишь ситуация обыденного сознания. Для него вся природа — не что иное, как ограничение нашей свободной деятельности; на том же основана и нравственность, чисто формальная, как и у Канта. Природа у него существует для того, чтобы ее покорять; нравственность — это война, которую мы беспрестанно ведем с силами природы. Необходимость ограничения — в том, что она требуется для нашего сознания, даже для сознания нашей личности, которая должна осознавать себя в мире объектов. Но откуда берется это ограничение, Фихте не показал, да и не мог показать в силу своего исключительно эмпирического взгляда. Он только доказывает, что наши представления о мире возникают благодаря тому, что познающая способность в силу ограничения обращается на самое себя. Обыденная точка зрения рассматривает, согласно Фихте, объективный мир как данный, спекулятивная — как действие нашего собственного сознания, как бы сотворенным нашим «я»».

Такую точку зрения разделяет художник, но при этом остается на позиции обыденного сознания или же обращается с этой точкой зрения в соответствии с обыденным сознанием. Возможно ли это, Фихте не смог показать. Обыденное состояние сознания, по его мнению, — это простое ограничение, а представлять себе внешний мир вышедшим из собственного сознания — значит находиться на позиции философа. Но совершенно нельзя представить себе, как можно разделять философскую точку зрения и в то же время превращать ее в точку зрения обыденного восприятия. В его системе это было неизбежно.

Но, помимо всего прочего, прекрасное, или искусство, должно быть приготовлением к нравственному — через восприятие творческой силы сознания в объектах, причем эта сила рассматривается как главное и господствующее в человеке. Однако как это возможно помимо созерцания, понять нельзя, а ведь тот, у кого есть такое созерцание, стоит на позиции философии, а не искусства. Чувство прекрасного, говорит Фихте, отчасти принадлежит нравственности, отчасти сердцу; опять-таки непонятно, что должно значить «сердце». Если бы Фихте был вполне последователен, он должен был бы рассматривать искусство как нечто совершенно чужеродное и выбросить его из своей системы» (Vorl. 39—40).

<sup>22</sup> Кант выступает в «Эрвине» в функции опосредователя предыдущих эстетических систем, снимающего их односторонность. В «Лекциях» Зольгер весьма критичен к Канту: «...кантовская система еще и теперь повсеместно распространена не на пользу дела. Кант включил учение о прекрасном в «Критику способности суждения», не вы-

деля прекрасное в качестве особого предмета исследования. Кант утверждает, что не может существовать науки о прекрасном, поскольку прекрасное не объективно, а всецело субъективно. Красота для него заключается не в предметах, а в соотношении душевных сил человека, поэтому он никогда и не мог объяснить, отчего прекрасными называют сами предметы, а субъективное необходимо должно идти вслед за объективным» (Vorl. 30—31). «Кант встает на сторону тех, кто видит в искусстве нечто данное, не подлежащее дедукции. Но таким не должен представляться философии ни один предмет, если она останется на своей истинной позиции» (Vorl. 38). «Канту нельзя приписать реальный прогресс в философской науке о прекрасном, поскольку он не разработал ничего, кроме формальных отношений между всеобщим и особенным» (Vorl. 42).

<sup>23</sup> Здесь Зольгер имеет в виду не просто эстетическое учение платонизма, но в первую очередь эстетику Шеллинга, которую он преодолевает и к которой тем самым имеет самое близкое отношение. Зольгер не устраивает шеллинговское понимание связи прообраза, или первообраза (Urbild), с художественным образом. Ср. «Философия искусства» Шеллинга, § 16: «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» (Шеллинг Ф. Философия искусства. М., 1966, с. 81—82). Однако собственное понимание Зольгером связи идеи и материи отличается от шеллинговского лишь деталями (и, кроме того, языком постоянных метафор), и вопрос о том, насколько эти детали весомы, очень сложен и запутан у Зольгера.

В «Лекциях» Зольгер так толкует Шеллинга: у Шеллинга — в отличие от Канта и Фихте — «замечается спекулятивный принцип, но без должной разработки» (Vorl. 42), а именно: «субъективное и объективное получают у него равные права, и происходит взаимодействие между субъективной, или сознательной, и объективной, или несознательной, деятельностью. То и другое изначально одно и то же в шеллинговском интеллектуальном созерцании, которое содержит в себе обе деятельности, но только в нераззвитом виде, формально, за что можно упрекнуть Шеллинга. Обе получающие равные права деятельности взаимно определяют и содержат в себе друг друга. Признавая сознательное в бессознательном, получаем природу; в обратном случае — чистое самосознание или практическую способность. В первом случае все сознание определяется материалом, во втором внешний материал — сознанием.

На высшей ступени обе деятельности едины, но лишь формально, потому что слияние невозможно подтвердить. Тем не менее и эта высшая ступень должна заявить о себе в отдельных изъятиях «я», в явлении, и отсюда должно произойти художественное созерцание. Оно будто бы тождественно первоначальному интеллектуальному созерцанию, заключенному лишь в сознании, а теперь почему-то должно заключаться и в отдельном акте сознания. Как возможно, чтобы нечто заключенное лишь в сознании и формальное открывалось как особенный факт, нельзя понять; тут неразрешимая трудность.

И однако в глубине этого взгляда лежит истина. По крайней

мере здесь чисто эмпирическая противоположность уже в своем начале рассматривается как опосредованная; спор сторон в отличие от других систем здесь снят. Но только это снятие нельзя раскрывать как особый факт, как отдельное явление, потому что интеллектуальное созерцание остается чисто формальным и нет никакого мыслимого приближения чисто эмпирического к изначальному созерцанию. В этом недостаток диалектического развития понятий. Если бы прибавить такое развитие, то легко можно было бы показать, как может интеллектуальное созерцание выразиться (*darstellen*) в отдельном и что искусство — не единственное его порождение.

И у Шеллинга тоже заходит речь о противоположности прекрасного и возвышенного, но и у него всякая их связь сейчас же обретается в области обыденного представления. Прекрасное, как объясняет Шеллинг, есть проявление художественного принципа, в котором бесконечное представлено как содержащееся в конечном, где в самом объекте снята противоположность сознательного и бессознательного. Такое прекрасное весьма односторонне. Напротив, в возвышенном противоположность не снята, а продолжается в бесконечность. Но тогда она нигде не может снять себя, и это чистая отговорка, содержащая в себе противоречие» (*Vorl.* 40—42).

#### ДИАЛОГ ВТОРОЙ

<sup>1</sup> «Ундина» (1811) — повесть берлинского романтика Ф. де ла Мотт-Фуке (известная в России по стихотворному переводу В. А. Жуковского).

<sup>2</sup> Винкельман И.-И. История искусства древности, с. 133.

<sup>3</sup> См. «Смерть Валленштейна» Ф. Шиллера (д. IV, сц. 12).

<sup>4</sup> О воображении см.: NS 2 81 (в статье «О подлинном значении и назначении философии...»). «Воображение действует так, что мы общее абстрактное понятие мыслим всегда в определенном виде (*Gestalt*), как нечто существующее, а особенную вещь — как наполненную и оживленную ее понятием. Лишь благодаря воображению возможно говорить о понятиях как всеобщих живых моментах природного развития, как о силах природы и т. п., представлять живой деятельность понятий, сил, законов и т. д. в особенных явлениях. Не будь воображения, и мы просто обозначали бы все подобные отношения формулами, которые исчисляли бы, не думая о том, что они означают реальную жизнь...» (NS 2 81—82). В «Лекциях» излагается (весьма конспективно) отношение между воображением, фантазией и другими взаимосвязанными понятиями (которые отчасти встретятся лишь в дальнейших рассуждениях «Эрвина»): «Человеческий дух можно рассматривать с разных сторон; сейчас мы рассмотрим его со стороны живой деятельности творящей в нем идеи. Ту способность духа, благодаря которой возможна такая деятельность идеи, или, лучше сказать, ступень развития духа, какой достигает он благодаря такой деятельности идеи, обозначим особым выражением. Ступень сознания, на которой деятельна в нем художественная идея, назовем *фантазией*. В общем смысле фантазия — это вообще всякое проявление идеи в сознании, но более конкретно художественная фантазия отличается от религиозной.

Часто фантазию путают с *воображением*, целиком принадлежащим обыденному познанию; воображение — не что иное, как человеческое сознание, восстанавливающее в связях бесконечного увиденное во временной взаимосвязи. Воображение всегда предполагает совершившиеся в обыденном познании расколы на абстракцию и суждение, понятие и представление; оно стремится их опосредовать, придавая общему понятию облик особенного представления, а последнему — форму общего понятия. Оно поэтому всегда относится к противоречиям обычного рассудка.

*Фантазия*, напротив, исходит из первоначального единства противоположностей в идее: благодаря ее действию отделившиеся от идеи и противопоставившиеся элементы вновь полностью объединяются в самой действительности в различных направлениях. Благодаря фантазии мы способны воспринимать предметы более высокие, нежели те, что даны в обычном познании, предметы, в которых мы распознаем реальную действенность идей. Фантазия в искусстве — это способность превращать идею в реальность. В фантазии перед нами — чудесное слияние единства идеи и противоречий реальности. Но как раз такое отношение необходимо требует обособить фантазию в ней самой.

Фантазия сама по себе, постигающая идею как реальность, существует лишь благодаря переходу идеи в реальность. Представим себе сначала целое как идею, а деятельность — только как разворачивание идеи внутрь действительности, тогда перед нами фантазия в более узком смысле — *фантазия фантазии*. Если же представим себе реальность как первичное, как нечто существующее для себя и положим художественную деятельность в ней, чтобы она разворачивала в реальности жизнь идеи и реальность возводила к идее, то это будет *чувственность фантазии*, которую при этом никак нельзя понимать как обычную чувственность. Но есть третье, среднее, благодаря чему художник постигает идею и реальность, так что они уничтожаются друг в друге, и притом вполне реально. Это третье, благодаря чему идея и реальность уничтожаются друг в друге, есть мышление, или *рассудок фантазии*. Это и есть наивысшее в художественной деятельности; для искусства это то же самое, что для философии диалектика, поэтому мы можем говорить о художественной диалектике.

Теперь необходимо разобрать эти три момента в том же порядке. Итак, что же мыслим мы, говоря о фантазии в узком смысле? Можем ли мы сказать, что идея здесь — понятие, которому деятельность должна придать особенный облик? Такой взгляд не может быть правильным, ибо предполагает абстрактное отношение. Но если фантазия будет исходить из идеи как единства противоположностей и реальность будет рассматривать лишь как сферу противоположностей, то идея и реальность не смогут переходить друг в друга.

Фантазия, несомненно, должна исходить из идеи, но в двояком направлении. Она должна разложить идею на противоположности, составляющие ее реальность; она должна противоположность общего и особенного принять как творческую противоположность в самой идее — в идее, которая сама движется от общего к особенному или от особенного того или иного явления к общему; общее же в его отношении к особенному фантазия должна представить таким, каково оно в идее, а не в обычной действительности.

Итак, между фантазией [фантазии] и чувственностью [фантазии] оказывается отношение, сходное с отношением между символом и аллегорией. Фантазия от чувственности отличается тем, что она движется

по этим своим направлениям, исходя из единства идеи, и идею рассматривает как реально присутствующее, тогда как в чувственности [фантазии] сами противоположности постигаются как идея, идея обретается в самой реальности и сама реальность рассматривается как идея.

Теперь нам в обеих сторонах приходится вновь различить два направления. В фантазии [фантазии] — фантазию образную (*eine bildende*), создающую символ, и фантазию осмысляющую (*eine sinnende*), производящую аллегорию. В чувственности [фантазии] — направление чувственного исполнения и направление эмоции (*Empfindung*), куда относится трогательность, а прежде всего то состояние души, в котором само настроение становится понятием, что мы называем юмором. У рассудка фантазии тоже два направления: 1) символическое, которое понятие представляет реальным, контекмплятивное; 2) остроумие (*der Witz*), которое снимает противоположности идеи. То и другое направление, как абсолютный акт, объединяются в среднем, центральном, пункте — *иронией*» (*Vorl.* 186—189).

<sup>5</sup> *Идея есть жизнь вещей в движении.* Как полагает В. Хенкман, Зольгер имеет в виду или статью Фр. Аста «О сущности философии» (1808; переиздана с некоторыми сокращениями в кн.: *Deutsche Literatur in Entwicklungssreihen, Reihe Romantik.* Bd 11. Leipzig, 1936, S. 105—112), или работы А. Мюллера «Об идее прекрасного» (1809) и «Пролегомены к философии искусства» (1808). См.: *Müller A. Kritische, ästhetische und philosophische Schriften.* Hrsg. von W. Schroeder und W. Siebert, Bd 2. Neuwied und Berlin, 1967, S. 9—149, 153—190.

<sup>6</sup> «*Ahndung*» (у Зольгера), или «*Ahnung*». Это слово полно разных смысловых оттенков; оно означает: 1) преследование преступления настигающей его карой, что обобщенно может переосмыслиться как крайне энергичное, даже окрашенное в тона судьбы преследование цели, хотя бы научной или философской; 2) смутное предчувствие, неясное предвидение, неопределенное ощущение чего-либо (обычно недоброго), что должно наступить в будущем; последнее тоже переосмыслится: а) как романтическое чувство, объект которого все время удаляется, уходя в бесконечность, б) как особого рода интуиция. См. NS I 335 (письмо Тика Зольгеру от 15.I 1815): «...красивое слово *Ahnden* <...>: конечно, предчувствие (*Vorempfindung*) и месть (*Rache*) — это одно и то же, [их сближает] исполнение и страх, но месть и кара сами по себе, конечно, нечто иное, чем *Ahndung*». См. далее письмо Зольгера Раумеру от 2.XI 1816 (NS I 461): «Якоби <...> увлекает всех, кто живо интересуется философией, не будучи профессиональным философом. <...> Но и вас не удовлетворяют его предчувствия (*Ahndungen*)». Здесь у этого слова уже более философский смысл, поскольку отнесено оно к Якоби, в философии которого бог не познаваем разумом; имея это в виду, Зольгер продолжает: «...если в его мечтания внести свет, на поверхность выйдет простая религия рассудка...» В. Хенкман указывает на то, что философ Я.-Ф. Фриз разрабатывает три «способа убеждения» — убеждение рассудка через наглядное созерцание, убеждение разума через самого себя («вера разума») и убеждение трансцендентальной способности суждения (*die Ahndung*), которая обретает достоверность лишь в чувстве, без определенного понятия (см. книги Фриза «*Neue Kritik der Vernunft*». Bd 2, Heidelberg, 1807, S. 82, § 101, и «*Wissen, Glaube, Ahn-*



ding», Jena, 1805). По мнению Якоби, человеку вместе с разумом дана «не способность знать истинное, но только чувство и сознание своего незнания истинного — предчувствие истинного» (в открытом «Письме Фихте», 1799). Характерно заглавие одной из книг романтического философа-естествоиспытателя Г.-Х. Шуберта «*Ahndungen einer allgemeinen Geschichte des Lebens*» (Leipzig, 1806—1821). См. также письмо Зольгера Тику от 7.IV 1816 (NS I 406): «Со времен Платона существует миф о том, что понятия — не пустые формы мышления, но что они существуют так же телесно, как и то, что называем мы обычно реальными вещами. Эти понятия, или идеи, в их существовании люди представляют себе образно, отчего весь этот способ представления становится фикцией или игрой воображения. Но сам миф содержит лишь предчувствие (*Ahndung*) истинного, именно того, что бог существует как бог личный и живой: помимо бытия бога не было бы возможно, чтобы понятие было в то же самое время индивидуальным и живым, как я и сказал об этом в «Эрвине». Ср. PhG 223—224.

<sup>7</sup> *Откровение* — беллетристический элемент; и в «Философских разговорах» ключевой эпизод — «Сновидение Адельберта» (PhG 172—179); это последнее приводится полностью в комментарии к изданию: *Вакенродер*. Фантазии об искусстве. М., 1977.

<sup>8</sup> *Центр вселенной* — И. Штрошнейдер-Корс видит здесь воззрения Плотина, которого Зольгер знал, хотя, по-видимому, не читал сам. См. статью О. Вальцеля 1939 г., с. 167—172.

<sup>9</sup> *Сад поэзии* — ср. сцену в саду в пятом акте пьесы Л. Тика «Принц Цербино, или Поездка к доброму вкусу» (1796—1798), где участвуют Данте, Ариосто, Сервантес, Шекспир, Ганс Сакс и другие поэты (см.: *Tieck L. Schriften*. Bd 10. Berlin, 1828, S. 257—282). У Зольгера см. ниже, с. 215.

<sup>10</sup> *Единство сущности и явления* — это формула могла бы служить определением прекрасного по Зольгеру, после того как было отвергнуто шеллинговское отношение «прообраза» и «образа».

<sup>11</sup> О *случайности* в прекрасном (см. выше, с. 76, 83) ср.: *Vischer F. Th. Aesthetik*. Bd. 1, S. 134: «Зольгер не забывает о случайности как существенном моменте в реальности идеи, но, во-первых, если отвлечься от прекрасного, не объяснено, как случайность снимается и преодолевается в целом, а во-вторых, что касается прекрасного, не объяснено, как она снимается в отдельном. Зольгер стремится показать, что снимать случайное можно только благодаря фантазии и искусству, к этому же стремимся и мы».

<sup>12</sup> Из статьи «О способности к восприятию прекрасного». См.: *Winckelmann J. J. Kleine Schriften und Breife*. Hrsg. von W. Senff. Weimar, 1960, S. 156. В. Зенфф справедливо усматривает здесь параллель к «Федру» Платона, 251d: «Когда же она [душа] вдалеке от него [юноши], она сохнет: отверстия проходов, по которым пробиваются перья, ссыхаются, закрываются, и ростки перьев оказываются взаперти. Запертые внутри вместе с влечением, они бьются наподобие пульсы, трут и колют, ища себе выхода <...>» (пер. А. Н. Егунова. В кн.: *Платон*. Сочинения, т. 2. М., 1970, с. 187—188).

<sup>13</sup> *Прекрасная душа* (*hē psychē kalē* Плотина) — об истории этого понятия см. некоторые материалы в комментарии в кн.: *Шефтсбери*.

Эстетические опыты. М., 1975, с. 498—500. В эпоху Зольгера связанный с этим идеал человека уже принадлежал прошлому. См. работу О. Вальцеля 1940 г. с. 40—41.

<sup>14</sup> О красоте человеческого тела ср. § 17 «Критики способности суждения» Канта.

<sup>15</sup> *Романтическое* — в том широком, типологическом смысле, в каком понималось оно на рубеже XVIII—XIX вв. Гердером, романтиками, Боутервеком, Жан-Полем (см. § 22 и 23 его «Приготовительной школы эстетики»).

<sup>16</sup> *Субъективное и объективное искусство* — намек на теории Фр. и А.-В. Шлегелей. Ср. Vorl. 82—83.

<sup>17</sup> Шиллер — ср. Vorl. 83. В. Хенкман справедливо пишет (Е 514), что Зольгер в отличие от Гегеля целиком подчиняет историю искусства философским категориям: античное понятие о красоте возрастает на основе бытия, средневековое — на основе познания и т. д. Следует добавить, что в результате эстетическая теория Зольгера, как бы восприимчив ни был он к искусству, замыкается в сфере понятий и этим своим недостаточно развитым историзмом (как бы остановившимся на уровне рубежа XVIII—XIX вв.) сближается с теми немецкими эстетическими теориями XIX века, которые прежде всего стремились создать непротиворечивую систему эстетики, а потому были в конечном счете бесплодны и отвлечены.

<sup>18</sup> В. Хенкман указывает, что эту оценку *безобразного* принял К.-Г. Вейссе (§ 24—28 его «Эстетики», 1830). См. также: *Zimmermann R.*, S. 732—739 (о безобразном у Вейссе, Руге и Фишера).

<sup>19</sup> *Бесстыдство и дерзость* — это частая тема моралистической критики эпохи у Зольгера; см., например, NS 2 434—435 (работа 1811 г. «О серьезности во взгляде на искусство и о его изучении»), где речь идет о самолюбии и сомнении современных художников, которые полагают, что «могут с гениальной небрежностью создать непреходящие творения искусства. Вместо благородных усилий, подобно подлинным художникам, они похваляются своей способностью сыпать прекрасное как бы из рукава. Они легки, а их сочинения лишены света иного мира. <...> То сущностное, чего не почерпнешь в земном мире, они заменяют блеском слов, или прелестью форм, или яркостью красок, или приятностью звуков. <...> Отсюда та пагость, с которой они без малейшего смущения низводят все самое возвышенное к своей мерке и осмеливаются выговаривать, живописать, петь без всякого достоинства. Формами, предназначенными для самого святого и высшего, они злоупотребляют, выражая в них свою мелкую душу» и т. д. Сходным образом, хотя без такого морализма, куда ближе к материалу поэзии, рисует Жан-Поль поэтических нигилистов в своей «Приготовительной школе эстетики» (§ 2 и др.).

<sup>20</sup> Ср. о *комическом* Vorl. 103—106. «...Идея прекрасного совершенно теряется в случайности и отношениях обыденной жизни. Если при этом идея сохраняет свое существование в самой обыденной жизни — это комическое. В трагическом идея уничтожается так, что она выступает со всей чистотой. И здесь идея тоже расходуется (wird aufgelöst) в существовании, но не затем, чтобы уничтожить его, но затем, чтобы утвердиться вместе с ним посредством совершающегося по сту-

пеням соединения общего и особенного. Идея реально присутствует во временном состоянии и в нем сохраняется, хотя и расходится (auf-löst) в нем. И здесь тоже есть противоречие между идеей и реальностью, но с ним связано утешение, именно обратное тому, что в трагическом, состоящее в том, что мы замечаем: у всего, в конце концов, существование обыденное, и тем не менее в нем повсюду реально присутствует прекрасное, так что мы в самой нашей земной временной действительности все равно живем в красоте. Отсюда происходит радость и удовольствие, которое мы получаем от реальности» (Vorl. 103—104).

<sup>21</sup> *Смешное*: «Обыденное смешное к комическому относится так, как печальное к трагическому». «Смешное заключается в том, что мы помимо прекрасного находим и иные принципы в своем бытии. Например, мы замечаем <...>, что, несмотря на свою высшую природу, человек остается во власти чувственного и тем противопоставляет себя нравственному. Так возникает чувственно-смешное. <...> Есть и нравственно-смешное, основанное на том, что человеческая природа признает нравственные принципы, но именно через них и терпит поражение, коль скоро у них тоже только облик обыденного существования. Так, высокомерие — нравственно-смешное». «Комическое — не то и не другое, оно заключено в середине между ними и происходит оттого, что во всей человеческой природе и во всех ее противоречиях мы все равно всегда находим идею. Чувство, что идея остается в нашем бытии и никогда не отвергает нас до конца, доставляет нам радость и наслаждение. <...> Комическое состоит отнюдь не только в контрасте или противоречии для рассудка [как полагали Кант, Жан-Поль и другие]; контраст не вызовет смеха, а только побудит рассудок исследовать противоречия. Все являющееся должно соотноситься с идеей, идея должна быть распознана в явлении, только тогда может возникнуть прекрасное вообще, а в частных условиях — комическое. В комическом нет ничего унижительного. <...> Это только точка зрения обыденной жизни. Для искусства комическое есть нечто чисто идеальное, а совершенное комическое столь же благородно и высоко, как и совершенное трагическое». «В комическом идея подчинена противоречиям, расходится в них, сохраняется лишь благодаря обыденному сознанию и его связям, но и тут, в мимолетное мгновение, мы видим откровение идеи, и это веселит нас. Шекспир тут — великий образец» (Vorl. 104—106).

<sup>22</sup> Ср. NS 2 433: «Петрарка <...> во многих последних своих стихотворениях от Лауры, которую возвысил он до всего идеального великолепия, вновь обращается к Деве, что одета лучами солнечного блеска, и к вечной красоте». Сонет Микеланджело "Giunto e gia'l corso della vita mea" (1554).

#### ДИАЛОГ ТРЕТИЙ

<sup>1</sup> Здесь Зольгер имеет в виду и мюнхенскую речь Шеллинга «Об отношении пластических искусств к природе» (1807).

<sup>2</sup> Эта речь по теме, языку и интонации напоминает посвященный искусству раздел VI «Системы трансцендентального идеализма» (1800) Шеллинга (В. Хенкман).

<sup>3</sup> Пиндар, I Пифийская ода.

<sup>4</sup> О *вдохновении*. Это одно из важнейших, центральных понятий эстетики Зольгера, и оно вобрало в себя широкие пласты традиции, начиная с художественного энтузиазма и исступления платоновского художника. В статье 1811 г. «О серьезности во взгляде на искусство и о его изучении» Зольгер писал так (причем здесь еще с шеллингианскими мотивами, в «Эрвине» старательно преодолеваемыми): «Чудесными кажутся нам те редкие люди счастливой доли, которым дано одухотворить наивысшими идеями в свободной деятельности своей материал природы, которым дано извлечь его из ограниченных его связей и отношений и возвысить до воплощения в нем первообраза (Urbild). Людей этих мы называем художниками; лишь они одни способны производить по своему произволу творения, заключающие необходимость и совершенство свои в себе самих. Сама душа художника должна быть прекрасной, ибо в ней едины вечный изначальный образ, который создать он не может, и творение, которое производит он с тщанием и рассудительностью. Бессознательное, следующее необходимости возникновение и сознательное свободное действие нераздельны в нем. Ведущее в бесконечность влечение, захватывающее, вдохновляющее, и продуманная, осторожная мудрость исполнения взаимно проникают друг друга в нем, достигая совершенного своего единства. И только лишь это единство влечения и сознания заслуживает слов «художественный гений». Только отсюда возникает чудесное и непонятное распадку явление — опьяненное, по видимости, безумие действует с яснейшей рассудительностью и тщательнейшим упорством» (NS 2 427). Далее Зольгер называет «сущностью искусства совершенную, себя самое приносящую в жертву вдохновенность вечным» — «только это священное направление, на котором пронизывают друг друга вечное и временное, ведет к подлинному успеху» (NS 2 430).

В «Лекциях» Зольгер говорил: «Слово «вдохновение» нередко толковали ложно, полагая, что вдохновение исходит из отдельного понятия. Конечно, бывает и такое состояние, когда человек слепо увлечен каким-либо особым представлением, но это энтузиазм, присущий предвзятости, он обычно связан с ограниченностью, односторонностью, тупостью. А подлинное вдохновение отличается от этого ложного тем, что последнее заставляет действовать поспешно, слепо, тогда как подлинное вдохновение — спокойно и рассудительно. Идея сама пролагает себе путь, и ей не приходится бороться с действительностью судорожно и робко. Скорее, высочайшему художественному вдохновению как раз присущ характер величественного покоя и ясности. Состояние буйства возникает из вдохновения преднамеренного и произвольного, которое толпа обычно пугает с подлинным вдохновением. Подлинное творение искусства, словно растение из семени, развивается посредством деятельности спокойной, неспешной. <...>

Вдохновение и ирония составляют художественную деятельность, как символ и аллегория — художественное произведение. <...> Вопрос старый: чему можно научить и научиться в искусстве? Сказанное позволяет отвечать на него так. Бессознательным должен быть гений как непосредственное откровение идеи, как орган идеи, в котором она деятельна. Столь же бессознательным должен быть и выбор материала, свободная энергия, которая исходит изнутри идеи. Но сознательным должно быть внутреннее соотнесение деятельности с самою собою, то есть вдохновение и ирония. Ирония предполагает самое ясное сознание» (Vorl. 124—125).

<sup>5</sup> Это учение Зольгера соответствует взгляду Жан-Поля, изложенному в «Приготовительной школе эстетики» (поэтические материалисты и поэтические нигилисты).

<sup>6</sup> Зольгер имеет в виду «Вечернюю песнь художника» Гёте (1775).

<sup>7</sup> О *символе* в «Лекциях» говорилось: «Коль скоро прекрасное есть материал искусства, то есть явление, заключающее в себе идею, мы называем его вообще символом» (Vorl. 127). Затем Зольгер отличает символ от образа (Bild), знака и схемы, настойчиво поясняя, что символ не есть подражание, а «сама идея», «реальная жизнь идеи и потому нечто чудесное» (Vorl. 127); он «реально есть то, что он *означает*, идея в ее непосредственной реальности»; символ «сам в себе истинен, а не просто отражение чего-либо истинного» (Vorl. 129). Учение Зольгера о символе полнее раскрывается в контексте эпохи в составленной Б.-А. Сёренсеном хрестоматии "Allegorie und Symbol. Texte zur Theorie des dichterischen Bildes im 18. und frühen 19. Jahrhundert" (hrsg. von B. A. Sørensen. Frankfurt, 1972), где этим определениям символа находятся соответствия у Фр. Крейцера, Шеллинга, Генриха Мейера (особенно с. 233).

Далее в прекрасном, рассмотренном со стороны «деятельности искусства», Зольгер находит две стороны — символ в узком смысле слова и аллерию. В символе «действенность» (Wirksamkeit) прекрасного исчерпана, то есть сама стала объектом или материалом, в котором она тем не менее продолжает восприниматься как действенность» (Vorl. 129). Зольгер поясняет: «В символе перед нами объект, в котором деятельность (Thätigkeit) насытилась и исчерпалась; материал дает нам распознать деятельность, но в то же время дарит чувство ее завершения и покоя». Весьма существенны следующие затем рассуждения Зольгера о символе в античном искусстве: «Мышление необходимо противопоставляет такому символу деятельность чистую, свободную от материала. Поэтому в искусстве символическом всегда можно встретить мысль о такой области, где пребывает лишь чистая деятельность и нет материала. Особенно ощутимо это во всем художественном воззрении на мир у древних, где преобладает символическое искусство. Образы греческих богов совершенно законченны, замкнуты, умиротворенны. Но как раз это принуждает нас противопоставить такому материалу сферу, где идея познается как чистая деятельность. Вот истинная причина, почему греческое искусство не может обходиться без идеи судьбы, ибо судьба не что иное, как постижение идеи — чистой деятельности. Идея, противопоставленная символу в такой форме, могла бы показаться простой абстракцией. Но это не абстракция, и противопоставление происходит попросту оттого, что мы вообще вынуждены мыслить противоположностями и так же действовать. Поэтому и идея в реальности может являться только в форме противоположностей. Итак, судьба — не пустая абстракция. И такое противопоставление имеет место не только в поэзии, но и в греческой скульптуре, где мы равным образом принуждены противопоставить пластическому искусству нечто всеобщее, совершенно чистое и безобъектное. Занебесная область платоновского «Федра» [247 с] есть такая чистая безобъектная идея, противопологающаяся реальному символу. Эта противоположность объясняет нам меланхолический оттенок всего греческого искусства, чего совсем уж нельзя отрицать в скульптурных образах прекрасных юношей. Символ как бы изгоняется из сферы чистой идеи» (Vorl. 130—131).

<sup>8</sup> *Аллегория* «есть прекрасное как материал еще в процессе деятельности, как момент деятельности; соотнесенной с обеими ее сторонами» (Vorl. 129). «В аллегории содержится все то же, что и в символе, только в ней мы по преимуществу созерцаем действие идеи, уже завершившееся в символе. Если бы нам не приходилось устанавливать в символе связь с идеей как чистой деятельностью, то символ перестал бы быть символом. В аллегории отношение обратное. Реальное явление здесь не так отделено от чистой деятельности идеи. Более того: здесь действительность познается как продукт отношений, деятельность которых одновременно созерцается в аллегории, так что сама деятельность здесь уже повсюду окрашена материалом.

Аллегория может исходить и из общего и из особенного. Направления могут и должны меняться. Аллегория состоит не в том, что на место общего понятия ставится отдельная вещь. Точно так же на место вещи может быть поставлено общее понятие.

Так, во всякой персонификации понятие означает особенное, но, для того чтобы соотноситься с особенным, оно само должно принять облик особенного. Всеобщее понятие означает все свои отдельные проявления, а потому должно персонифицироваться. Когда же, напротив, я постигаю отдельное проявление как общее, то тут возникает такая аллегория, где особенное означает общее. <...> У древних составные части аллегории расходятся дальше, чем у новых. Античное искусство односторонне рассматривали как норму, и это ввело в заблуждение в рассуждениях об аллегории. Так, статья об аллегории Винкельмана черпает материал исключительно из античных аллегорий, и в этом ее слабость.

В высшей аллегории направления переходят друг в друга и теются друг в друге. Аллегория парит в центре и опирается при этом не на момент явления, а на позицию идеи. Вот почва нового искусства, и христианство дает нам наилучший пример полностью, до конца проведенной аллегории. <...> Простым знаком аллегория не может считаться, точно так же как и символ. Аллегория не была бы аллегорией, если бы не *была* тем, что она *означает* в своих отношениях. Вечная сущность, идея, соотносится сама с собой, и лишь посредством ее внутреннего раскола возникают те отношения, в которых она живет. Искусство, как и религия, предполагает божественную жизнь уже в самой реальности, но аллегория рассматривает эту жизнь не в самосознании, а как предмет восприятия. Истинная аллегория есть наивысшая жизненность идеи.

Аллегория нередко понимают ложно, потому что она, опираясь на отношение, подходит близко к области обыденного рассудка. Для символа существует такая опасность — его принимают за простой чувственный объект; для аллегории опасность другая — ее низводят в сферу обыденного рассудка, простой рефлексии. На деле нелегко провести границы между истинной и ложной, или рассудочной, аллегорией. <...>

Благодаря постижению прекрасного как символа и аллегории искусство обретает свой двоякий характер. В основе каждого из способов постижения должно лежать совершенно специфическое воззрение на мир. Правда, оба они переходят друг в друга и не могут не переходить. Когда составные части аллегории сливаются, получается завершённый символ, и наоборот; но направления, которые ведут к этому, все равно различны. У обеих форм равные права, и ни одну нельзя безусловно предпочитать другой.

У символа — огромное преимущество. Он способен всему придавать

облик чувственного присутствия, поскольку он всю идею сжимает в точку явления. Древнее искусство оказывает поэтому могучее воздействие на человеческую душу, поскольку самые высокие идеи превращает в непосредственную реальность. Это преимущество дарует искусству энергию, ставит искусство на место самой действительности. Вот почему столь велико было восхищение искусством у греков и столь оргиастично их вдохновение.

У аллегории бесконечные преимущества для нашего мышления. Она может постигать реальный предмет просто как мысль, не теряя притом и самый предмет. То, что совершается у нас на глазах, она и превращает в явление идеи, причем и сама реальность по-прежнему остается перед нами. От современной манеры вводить мысли в искусство в виде отвлеченных понятий следует абстрагироваться, потому что в итоге тут возникают простые отношения рассудка, а реальный предмет — только пример. <...>

Через представление прекрасного в виде символа и аллегории опосредованы те противоположности, которые уничтожали прекрасное в теории. Здесь мы никогда не могли видеть противоположности в их взаимопереходе и одновременно как таковые. Индивидуальность и природа, возвышенное и прекрасное совершенно распадалось. Теперь же это препятствие преодолено, поскольку мы рассматриваем прекрасное в искусстве в двух направлениях — как символ и аллереорию. В аллереории при всех ее отношениях целокупная идея полностью и реально присутствует, благодаря чему отношения не разрушают, а сохраняют прекрасное, а когда мы открываем в символе единство и противоречие двух частей, то не можем рассматривать его как простой объект.

Итак, искусство спасает прекрасное благодаря символу и аллереории» (Vorl. 131—135).

В хрестоматии Сёрнсена (с. 266) справедливо отмечается, что Зольгер и Ф. фон Баадер каждый своим путем преодолевали односторонности классического (Гёте, Мейер) и романтического толкования аллегории и дали ей новую интерпретацию и высокую оценку. См. также комментарий В. Хенкмана (Е 520).

Об аллереории и символе в связи с проблемой «подлинной мистики» Зольгер не раз писал в последние годы жизни: NS 1 652, 689, 704; аллегория основана на сознательной, символика — на бессознательной мистике (то есть познании непосредственного присутствия вечного); когда аллегория переходит в простую игру рассудка, а символика — в подражание природе, на этой грани гаснут также ирония и вдохновение; ирония превращается в слепую борьбу с вечным и истинным, вдохновение — в чувственное удовольствие или рассудочное сомнение (NS 1 704). См. также PhG 149—154.

<sup>9</sup> Зольгер видел в Дрезденской галерее «Святую ночь» («Поклонение волхвов») Корреджо.

<sup>10</sup> «Сикстинскую мадонну» Рафаэля Зольгер видел в Дрездене в 1812 г.: «Когда я смотрю на «Святую Цецилию», пусть это даже копия кисти Джулио Романо, или на здешнюю копию «Madonna della sedia», а прежде всего на «Сикстинскую мадонну» Рафаэля, то мне всегда кажется, что не просто степенью, но и самой сутью живопись эта отличается от всей остальной. Ни «Вознесение», ни «Архангел Михаил», ни другие работы этого единственного мастера, которые я видел в Париже, не производили на меня такого впечатления, как эта мадонна. Если уступить своей страсти, так я мог пробыть с ней все дни

здесь. Нашей протестантской фантазии недостает средств для того, чтобы представлять в мыслях мать божью, так что мне пришлось бы всякий раз вспоминать этот образ, чтобы живо вообразить ее себе. Мне кажется, что другие художники пытались возвысить до божественности человеческие лица, а Рафаэль черпал из самого источника и свел на землю божество, чтобы воплотить его в облике человека» (NS 1 239—240). Особенно поразительно замечание Зольгера о том, что Рафаэль черпал из самого источника, поскольку оно соответствует распространенной в эпоху романтизма легенде о создании этой картины (см. комментарий в кн.: *Вакенродер*. Фантазии об искусстве, а также мою статью «Вильгельм Генрих Вакенродер и романтический культ Рафаэля», где даются ссылки на Гердера, Вакенродера, Рипенхаузена, Каруса и других), тогда как Зольгер в своем письме как бы не подозревает о ней!

<sup>11</sup> *Шиллер Ф.* Боги Греции (первая редакция, 1788, ст. 191—192).

<sup>12</sup> Ср. о Софокле NS 2 468—470; смерть Эдипа («Эдип в Колоне») «отвращает взгляды от мира, враждующего с самим собою, и обращает их к той бездне святости, в которой вновь встречаются и сокровеннейшим образом объединяются вечное и временное, что есть и «совершеннейшее примирение разрывающего человека внутреннего противоборства».

<sup>13</sup> Связь музыки и живописи — вполне в плане романтического синэстетизма. Однако поиски закономерного соотношения между звуковой и цветовой гармонией активно велись с XVII в. и получили, в частности, практическое выражение в «цветовом клавире» Л.-Б. Кастеля (1722). Проблема эта оживленно обсуждалась, и в 1786 г. в Галле уже вышла книга И.-Л. Гоффмана под названием «Истории живописной гармонии вообще и цветовой в частности»; В. Хенкман указывает также на то, что эта проблематика заняла значительное место в известной «Системе эстетики» К.-Г. Хейденрейха (1790). В самом конце романтической эпохи, в середине 30-х гг., идея музыкально-живописного единства воплощается в «Transparentmalerei» К.-Д. Фридриха — написанных на прозрачной бумаге картинах, предназначенных для сопровождаемых музыкой представлений (см. его письма В. Жуковскому в кн.: Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen. Hrsg. von S. Hinz. Berlin, 1968, S. 65—71).

<sup>14</sup> *Платон*. Тезет, 189е: мышление есть «рассуждение, которое душа ведет сама с собою о том, что она наблюдает».

<sup>15</sup> О языке в поэзии см. в «Лекциях»: сам язык поэзии должен быть символическим и аллегорическим — художественным, что выражается в образности языка, в тропах, причем в самой совершенной поэзии господствуют простые и естественные выражения; внешнее чувственное явление языка подчинено искусству посредством метра (Vorl. 268—270).

<sup>16</sup> Зольгер отбрасывает и описательную и дидактическую поэзию: Vorl. 268.

<sup>17</sup> *Пиндар и Коринна* — См.: *Плутарх*. О славе афинян (De gloria Athen.), 347 F — 348 A.

<sup>18</sup> Объединенный диалогической рамкой сборник рассказов и пьес Л. Тика (1812); содержит нечто вроде критической статьи об актер-



ском искусстве и мещанской драме в Германии рубежа XVIII—XIX вв. ("Familiengemälde", то есть «семейная картина», или «семейные сцены»,—одна из жанровых разновидностей мещанской драмы). См.: *Tieck L. Schriften. Bd 5, S. 452—477.*

<sup>19</sup> *Аристотель. Поэтика, XIII.*

<sup>20</sup> Об Эдипе см. NS 2 459: «Не упорствуя против высшего, но преследуя цели, лежащие в своем кругу, даже ревностно и благородно заботясь о целом, о народе, о справедливости, отдельный человек, коль скоро отдельное не может быть вечным и совершенным, должен совершить проступок, обрекающий его на гибель...»

<sup>21</sup> *Комедия как «перевернутый» идеал: ср.: Шеллинг Ф. Философия искусства, с. 418—419. В. Хенкман предполагает, что этот не напечатанный тогда курс лекций был известен Зольгеру по записям.*

<sup>22</sup> *Винкельман И.-И. История искусства древности, с. 355.*

#### ДИАЛОГ ЧЕТВЕРТЫЙ

<sup>1</sup> См.: *Платон. Пир, 223d.*

<sup>2</sup> Ср. об опере NS 2 523 (в рецензии на лекции А.-В. Шлегеля): «Должен быть такой аспект, в котором оправдано разделение новой драмы на немзыкальную и музыкальную, что взаимосвязано со смешением трагического и комического,—у древних эти последние были строжайше разделены, но были музыкальны, причем музыка была, скорее, подчинена поэзии».

<sup>3</sup> *Искусство и религия — «...между ними борьба и противоречие: они стремятся к противоположному. В религии все наше сознание целиком теряется в божественной идее. В красоте, наоборот, божественный принцип до конца погружен в явление, стал реальным...» (Vorl. 92—93).*

<sup>4</sup> Ср. *Платон. Государство, III, 398с — 399е. См.: Лосев А. Ф. История античной эстетики. Высокая классика. М., 1974, с. 129—130.*

<sup>5</sup> О Клопштоке см.: NS 1 705; Зольгер в целом явно не чувствует его возвышенной поэзии.

<sup>6</sup> Молодой Зольгер видел в «Песни о Нибелунгах» «нашего национального Гомера» (NS 1 97) и даже ставил ее по замыслу выше «Илиады» (NS 1 124); это мнение Гегель считал странным (Hegel 447; Гегель 460).

<sup>7</sup> Глубокий взгляд на природу романа выразился в статье Зольгера о романе Гёте «Избирательное сродство» (1809), написанной в год выхода романа, но впервые напечатанной лишь в NS 1 175—185 (перездавалась множество раз). То, что говорил Зольгер о романе в «Лекциях» (Vorl. 294—297), свидетельствует о весьма современном для той эпохи, чуждом какой-либо узости толкования формы романа как формы органической, в обобщенных типических образах снимающей смысл действительности: роман — «эпос реальности» (Vorl. 294; роман как эпос — формула, идущая от «Опыта о романе» Фр. фон Бланкенбурга, 1774); роман «есть развитие характера универсальным способом, так что в особенный характер вкладывается значение человеческой

индивидуальности вообще и этот характер в своем существовании развивается и одновременно снимается, возвращаясь в идею. Существенные требования, предъявляемые к роману, таковы: он должен иметь всеобщее значение, поскольку характер в романе — не случайный, определенный лишь внешним явлением, это представитель человеческой индивидуальности вообще, и тем самым главное в нем — не отдельный характер, а принцип; но, с другой стороны, все в романе заключено в характере и разворачивание его определяет судьбу человека. Характер в романе есть судьба человека, принцип происходящих с ним событий. Поэтому более всего соответствуют роману такие судьбы, которые можно развить на основе личности, почему любовь и оказывается основным его предметом.

Из замеченного выше вытекают еще две характерные черты романа. Всеобщность объясняет, почему поэт может равнодушно относиться к реальному действию, в чем роман сближается с античным эпосом. Поэт возвышается над всем отдельным и не принимает особого участия ни в лицах, ни в событиях. Оттого форма романа ясная, спокойная, прозрачная, без пафоса или особенного подъема в отдельных местах. Особенное в романе влечет за собой иронию, которая может вполне выразиться в романе, поскольку характер здесь — и существенное и ничтожное» (Vorl. 294—295).

<sup>8</sup> *Софокл*. Трахинянки, 130—131. Пер. С. В. Шервинского.

<sup>9</sup> См.: *Винкельман И.-И.* История искусства древности, с. 199.

<sup>10</sup> Подобно Ансельму, Фр. Шлегель и Фр. Крейцер выступают с критикой классического периода искусства Греции.

<sup>11</sup> *Бесцветная, без очертаний, неосязаемая сущность — Платон*. Федр, 247 с. «В каждой прекрасной фигуре, как говорит Цицерон, — пишет Зольгер, — есть некая неисчерпаемая бесконечность и безмерность. На самом деле она происходит из иного мира, и Платон и истинно и прекрасно описывает созерцание прекрасного как воспоминание [Федр, 250 cd]...» (NS 2 426). Ср. Vorl. 130—131 (цит. выше, в примеч. 7 к диалогу третьему).

<sup>12</sup> См. первые параграфы «Критики способности суждения» Канта.

<sup>13</sup> *Трогательность* — об этом и связанных с ним понятиях дает разъяснения В. Прейзенданц (*Preisendanz W. Humor als dichterische Einbildungskraft*. München, 1963, S. 37—39; там же о юморе у Зольгера — с. 38—45).

<sup>14</sup> *Юмор*. «Между особенными впечатлениями и всеобщим чувством должна быть средняя позиция, на которой идея не просто снимает себя, но является как принцип существования и снимает себя с полным сознанием. Такая вполне универсальная позиция чувственности есть юмор — слово это вместе с такой разновидностью искусства появилось в Англии во времена Шекспира. Художник в самом существовании замечает божественное; идея для него — принцип существования, она именно поэтому растворяется в существовании и уничтожается в нем, но всегда с сознанием того, что она остается и пребывает в нем. В юморе идея выступает как деятельная в многообразии существования и потому является себе как свое собственное снятие. Поэтому здесь чувство ничтожества и мизерности соединено с чувством позитивной ценности разворачиваемой в реально наличном идеи. Идея

в совершенно определенных условиях и отношениях постигается индивидуально; она открывает себя в особенном и реальном; поэтому мир тут рассматривается по отдельным, хотя и универсальным направлениям. <...> Но человеческая душа должна проявляться при этом не как индивидуальная, а как универсальная, представляющая идею. Это высказал Жан-Поль в своей «Приготовительной школе эстетики»; у него было сознание, что идею необходимо перенести в реальность, но юмор он понимает односторонне, поскольку берет его преимущественно со стороны комического. Большая часть объяснений новейших эстетиков очень поверхностна» (Vorl. 215—216). Зольгеру, представителю более поздней эпохи по времени своего воспитания, о чем удивительно точно писал Гегель (Hegel 446; Гегель 459), оставался чужд универсально-энциклопедический и механически-произвольный принцип жан-повевского юмора (связанного с остроумием и комическим); его юмор погружен в изначальную серьезность его взгляда на мир, где комическому, остроумию и юмору никогда не может быть предоставлено последнее слово (иначе у Жан-Поля). В. Преизенданц (с. 45) полагает, что зольгеровскому юмору лучше всего отвечают произведения типа гофмановского «Золотого горшка» (это только предположение). Л. Тик разрабатывает в предисловии к тому 11 Собрания сочинений концепцию юмора, переходного от романтизма к вкусам бидермайера и тесно связанного с поэтическими жанрами, их конкретным характером (Tieck L. Schriften. Bd 11. Berlin, 1829, S. LXXXV—LXXXVIII).

<sup>15</sup> См.: Schmidt-Hidding W. (Hrsg.). Humor und Witz. München, 1963.

<sup>16</sup> То есть Жан-Поль. См. § 31 его «Приготовительной школы эстетики» (1804). Книгу эту Зольгер ценит, насколько позволяла ему существенная разница в объективном характере времени (работа Жан-Поля подводит итоги поэтическим дискуссиям рубежа веков).

<sup>17</sup> «Blumenstücke» — роман Жан-Поля «Картины цветов, плодов и шипов, или Женатая жизнь, смерть и бракосочетание адвоката для бедных Ф.-Ст. Зибенкеза» (1796—1797).

<sup>18</sup> Ср. начало § 32 «Приготовительной школы эстетики»: «Юмор, возвышенное наоборот, уничтожает не отдельное, а конечное — уничтожает контрастом его с идеей. Для юмора не существует отдельной глупости и отдельных глупцов, а существует только Глупость и безумный мир» (Jean Paul. Werke. Hrsg. von N. Miller. Bd 5. München, 1967, S. 125).

<sup>19</sup> Связь «Эдипа в Колоне» с «христианскими идеями» — ср. в рецензии на лекции А.-В. Шлегеля (NS 2 530).

<sup>20</sup> Остроумие (Witz). О сложном переходном характере этого понятия см. в комментарии в кн.: Шефтсбери. Эстетические опыты, с. 492—493; Böckmann P. Formgeschichte der deutschen Dichtung. 1. Bd, 2. Aufl. Hamburg, 1965, S. 471—552. Зольгер говорил: «Если отношение между понятием и многообразием должно быть достигнуто в идее, то противоположности должны быть схвачены в моменте единства, где они совершенно гибнут как относительные противоположности и, уничтожаясь как противоположности, именно этим представляют идею. Совпадение противоположностей в одной точке приводит к тому, что идея является как нечто негативное, и такое направление деятельности мы называем остроумием. Можно сказать, что оба этих понятия

[остроумие и наблюдение] никем еще не поняты правильно, особенно остроумие, потому что о нем обычно рассуждали психологически, тогда как оно есть нечто всецело художественное. Даже в обыденной жизни остроумие должно исходить из художественного настроения. Наблюдение и остроумие нельзя строго разделить, поскольку они заключены в средоточии художественного духа. Наблюдение не только символично, и остроумие не только аллегорично, в каждом из них точку зрения символическую можно соединить с аллегорической» (Vorl. 224—225).

<sup>21</sup> *Эллипс* — об «эллипсе красоты» писал Винкельман («История искусства древности», с. 135); Р. Менгс связывал красоту с «кривой линией», Ломатцо — с змееобразной формой (*forma serpentinata*), Хогарт — с «волнообразной линией» (см.: *Waetzoldt W. Deutsche Kunst-historiker. Bd 1. Leipzig, 1921, S. 88—89*). Зольгер издал в 1811 г. латинскую работу «Об объяснении эллипсов...» («*De explicatione ellipsium in lingua graeca*». Frankfurt a. O., 1811). См. у В. Хенкмана (E 506) о расположении главных фигур диалога как бы в фокусах эллипса. Примерно в те же годы об эллипсе писал Краузе: «Эллипс отличается более глубокой красотой (намеренно не говорю — «эллипс красивее», потому что у красоты нет ступеней), нежели круг, но ему присуща некая неполнота, ввиду чего кривая линия может быть более совершенным подобием универсума. Эллипс хотя и представляет нам многообразие, но только такое, в котором одно повторяется несколько раз, ибо обе половины эллипса вполне равны; универсум же действительно состоит как бы из двух миров, из природы и разума, которые совершенно равны, но и столь же различны» (*Krause K. Chr. Fr. Vorlesungen über Aesthetik... Hrsg. von P. Hohlfeld und A. Wünsche. Leipzig, 1882, S. 345*).

<sup>22</sup> Об иронии у Зольгера существует огромная литература; собственно говоря, ей посвящена вся литература о философе. См.: Hegel 438, 445, 464—465, 487—492; Гегель 454, 458—459, 472—473, 487—492. Гегель отличает иронию Зольгера от иронии романтической, «субъективной», но считает само понятие иронии неправомысленным; см.: *Pöggeler O. Hegels Kritik der Romantik. Bonn, 1956, S. 285*. Об иронии у Зольгера Гегель пишет также в неожиданном месте — в длинной сноске к § 140 (f) «Философии права»: заимствуя понятие Фр. Шлегеля, Зольгер «по преимуществу подчеркнул и зафиксировал в нем сторону, относящуюся к собственно диалектическому, к движущему пульсу спекулятивного рассуждения», хотя и не достиг ясности в его экспликации (*Hegel. Werke. Bd 8. Berlin, 1833, S. 201—202*).

В «Лекциях» Зольгер говорил об иронии: «Средоточие искусства, где достигается совершенное единство созерцания и остроумия и которое состоит в снятии идеи самой же идеей, мы называем художественной иронией. Ирония составляет сущность искусства, его внутреннее значение, поскольку она есть такое состояние души, при котором мы сознаем, что нашей действительности не было бы, не будь она откровением идеи, но что именно поэтому идея вместе с действительностью становится чем-то ничтожным и гибнет. Реальность необходима, чтобы существовала идея, но именно с этим извечно связано снятие идеи.

В обыденной жизни иронией называют негативное в таком настроении души, гибель идеи. <...>

Привязанная к обыденному существованию ирония перестала бы быть иронией. А если она удалится от вдохновения, то перестанет

быть иронией и прямо противопоставит себя существенному. Но если бы искусство, напротив, придерживалось одного вдохновения без иронии и было приверженным к одному особенному оформлению идеи и его пересаживало в действительность, то оно перестало бы быть искусством. <...>

Искусство достигает своей цели с тем большим совершенством, чем более слиты в нем ирония и вдохновение. Единство это заявляет о себе той неземной властью, которой обладают произведения искусства, если она присуща им. Подобные колоссальные явления суть истинно классические в искусстве, подлинные средоточия искусства, являющиеся как произведения всемирно-исторические. Таковы в древней поэзии прежде всего Софокл, в новой — Шекспир; в их произведениях тебя охватывает мировой дух. Здесь ирония и вдохновение открываются в наисовершеннейшем взаимопроникновении и непостижимым образом полностью овладевают даже душою тех, кто привык рассматривать произведения искусства под совершенно иным углом зрения.

В других произведениях, где взаимопроникновение не столь совершенно, находишь больше внешних признаков иронии. Вот один такой признак — ощущение, что произведение искусства не сущностное выражение, а только оболочка внутренней идеи. Обыденный рассудок именно поэтому мнит, будто произведение искусства — это простое подражание высшему прообразу, особенное воплощение идеала. Но мы замечаем в произведении искусства, скорее, ничтожность реального присутствия идеи; ведь идея в реальности произведения истрачивается до конца и уничтожается. Поэтому произведение искусства представляется не тем, о чем, собственно, идет речь, а только оболочкой скрытой внутри тайны, явлением сущности. Это признак истинной иронии; но, когда мы замечаем, что художнику важно только само произведение, мы оказываемся в сфере заинтересованного.

С этим связано такое требование: художник должен быть выше своего произведения, сознавая, что оно есть нечто божественное и вместе с тем ничтожное. Мы должны осознать, что художник отнюдь не понимает свое произведение серьезно, если под серьезностью понимать направление к определенной цели. Как бы ни были серьезны с точки зрения обыденной жизни изображаемые события, мы должны так или иначе заметить, что художник не понимает их серьезно, заметить потому, что метод его состоит не в относительных связях, а единственно и исключительно в идее. Отсюда тот светлый дух художника, равнодушные его к особенному содержанию самых наисерьезнейших и даже самых жутких событий, — такое ощущение сообщается и созерцателю, чувства которого выливаются в величайший покой и светлую безмятежность. В искусстве утешаемся, созерцая, что и величайшее, и великопнейшее, и самое ужасное на деле одинаково ничтожны перед идеей. В этом смысле художник должен стоять над своим произведением и в той мере, в какой в произведении этом заключена реальность, должен видеть его в далекой глубине под собою. Такая высокая позиция сказывается особенно в том, что художник, полностью сознавая ничтожество своего творения, все же завершает его с такой любовью, что посвящает его, как жертвоприношение идеи, самой гибели. Вспомним Гомера и его Ахилла, вспомним «Песнь о Нибелунгах» и Зигфрида.

Ирония — не отдельное, случайное настроение художника, а сокровеннейший живой зародыш всего искусства. Поэтому необходимо остерегаться, чтобы не принять подчиненную точку зрения иронии или не

счесть за дерзость художника, если он отбрасывает законы обыденной жизни, например моральные. Перед иронией — целый мир, такой, каким является он наивысшему сознанию, когда оно понимает идею как нечто реальное.

Ложная, мнимая, обыденная ирония возникает из рефлексий обыденного рассудка и может пониматься двояко. Во-первых, она может схватывать простое явление и изображать его в его ничтожестве, придавая ему особую ценность и прилагая ему более высокие понятия, благодаря чему возникает контраст. Во-вторых, она может прилепиться к общим существенным понятиям, изображать их тонушими в обыденной жизни, в неполноте явления — этим у понятий бывает отнято всякое значение. Оба вида ложной иронии происходят от того противоречия, в котором обыденная жизнь находится с самою собою: жизнь есть, с одной стороны, несовершенное многообразное явление, с другой — понятие.

Ирония, сообщающая многообразию более высокое понятие, чтобы показать его ничтожность, может, впрочем, служить искусству, особенно юмору, при изображении отдельного и многообразного. Так часто у Жан-Поля. Но она может именно только служить истинной иронии, и благодаря ей эта последняя доходит до самых отдаленных уголков реального явления. При таком своем применении и эта ложная ирония может оставаться невинной, но если цель ее в том, чтобы осмеивать обыденное, прилепляя к нему высшие понятия, то тут возникает пошлое шутовство, игра низших сил воображения, что для искусства личено какого бы то ни было значения.

Еще сомнительнее второй вид мнимой иронии, когда постигаются существенные понятия, показывается, что и их участь в этой реальности — несовершенство, и сама жизнь понятий подвергается сомнению. Это ирония опасная, вырождающаяся в насмешку над моралью и потому гибельная для нравственности и для искусства. В таком настроении полагают, что ничто так или иначе связанное с прекрасным и благородным не может быть серьезным для людей. Понятия признаются абстрактно, а в реальности их существование отрицается. Если такая ирония в свое оправдание ссылается на признание ею понятий *in abstracto*, то это предательская отговорка и тщеславный самообман. Если есть реальная жизнь у высших нравственных понятий, то они должны воплотиться и выразиться в самой реальности. Стоит отрицать за понятием существование, и оно становится пустой абстрактной схемой. Такая ирония многим поэтам нового времени пришла по душе, и это великое заблуждение; мы говорим сейчас не о снисхождении к слабостям отдельных людей, а о снисходительном отношении к слабостям человеческой природы вообще, а это всегда омерзительно. Кто иронизирует подобным образом, у того воображение совершенно извращено, тот страдает эстетической болезнью.

Наиболее значительные примеры такого осмеяния — Лукиан, а в новое время — Виланд. Лукиан в нравственном отношении заслуживает еще большего порицания, чем Виланд. Он исходит из предпосылки, что в людях нет никакой честности, серьезной нравственности, а это указывает на его внутреннюю извращенность и порочность, достойные всяческого презрения. Ирония Виланда — несмотря на бесконечные его писания, чем нередко доказывается недостаток у него идей, — всегда ограничивается одним. Все его сочинения содержат беспрестанно повторяемый урок: жизнь ради добродетели, ради великого призвания человека — болезненный самообман, и человек чем выше устремляется,

тем ниже падает. Яснее всего выступает такая мораль в «Агатоне» и «Аристиппе».

Подлинная ирония предполагает наивысшее сознание, в силу которого человеческий дух обладает совершенной ясностью о противоположности и единстве в идее и реальности. В поэзии народной преобладает форма связи и материал обрабатывается в соответствии с нею. Встает вопрос, равным ли образом присутствует ирония у обоих художников — именно творящих символически и аллегорически.

Когда творящий символически художник связывает общее и особенное в определенном факте посредством символа, то он и отношение между идеей и реальностью должен постигать лишь в моменте символа, в том факте, который он символически представил. Итак, сознание тут обусловлено материалом и выступает в нем самом. Но у материала всегда есть и совершенно общее значение, ибо идея в противоположность себе самой всегда есть чистая деятельность. Особенный материал должен поэтому возвыситься до всеобщего, в чем и заключено усмотрение всеобщего отношения реальности к идее. Те из произведений античности, которые переводят нас на такую всеобщую позицию, самые совершенные. Прежде всего находим такие произведения у древних трагиков, у Софокла, причем наиболее совершенная и законченная его вещь — «Эдип в Колоне», где определенная фабула одновременно уже доводит до нашего сознания всеобщее отношение.

Аллегорическая, сознательная ирония должна в свою очередь становиться бессознательной и символической, поскольку она должна представить связанные факты типическими для определенной позиции, благодаря чему они становятся всемирно-историческими и значительными для целого универсума. Такое явление (сознательная ирония одновременно становится бессознательной, до конца исчерпываясь в определенном материале) более всего находим у Шекспира, прежде всего в его исторических трагедиях, тогда как психологические слишком обращены на вполне отдельный случай и ради связывания особенного с общим должны прибегать к помощи рефлексии. Потому в этих последних нет той бессознательной иронии, она в отдельном становится более сознательной; самый ясный пример — «Гамлет». Бессознательная ирония в факте, в целом объеме сюжета заключена в исторических пьесах и в некоторых комедиях, где чувственный мир представлен совершенно объективно, близко к «чувственному исполнению».

Третьего момента, в котором совпадала бы сознательное и бессознательное иронии, вообще нет. Всегда будет господствовать то или иное направление. Конечно, само по себе единство противоположностей можно мыслить, но исполнимо ли оно на деле — другой вопрос. Кто приблизился к такой идее, так это Микеланджело: он соединил в своих творениях противоположности древнего и нового искусства. Но, чтобы решить, достиг ли он такого объединения вполне, требуется глубокое изучение всех его произведений» (Vogl. 241—249).

<sup>23</sup> Фр. Шлегель противопоставляет художественной иронии риторически-полемическую, А. Мюллер — сатирическую (В. Хенкман).

<sup>24</sup> Зольгер имеет в виду К.-М. Виланда. Как и ранние романтики, Зольгер не мог оценить художественных намерений Виланда. И в оценке Лукиана он проявляет то моралистическое предубеждение, от которого его, казалось бы, должна была предохранить его эстетическая теория.

---

---

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

---

---

- Агафон* (ок. 448—397 гг. до н. э.) 288  
*Аристотель* (384—322 гг. до н. э.) 262, 288  
*Аристофан* (ок. 445 — ок. 386 гг. до н. э.) 374  
*Баумгартен* Александр Готлиб (1714—1762) 65, 75, 76, 77, 91, 92, 394, 397, 404  
*Бёрк* Эдмунд (1729—1797) 46, 47, 394, 395, 397, 402, 403  
*Вернер* Захария (1768—1823) 262  
*Виланд* Кристоф Мартин (1733—1813) [381], 424, 425  
*Винкельман* Иоганн Иоахим (1717—1768) 113, 146, 268, 324  
*Вольф* Кристиан (1679—1754) 65, 404  
*Геллерт* Кристиан Фюрхтеготт (1715—1769) 34  
*Гёте* Иоганн Вольфганг фон (1749—1832) [45], [225], 242, 263, 296, 299, 300, [346], 365, 401, 402, 404, 414, 416  
*Гиберти* Лоренцо (1378—1455) 239  
*Гомер* (ок. XII в. или VII в. до н. э.) 120, 256, 338, 423  
*Данте* Алигьери (1265—1321) 258, 331, 341, 342  
*Джонсон* Бен (1573—1637) 348  
*Дюрер* Альбрехт (1471—1528) 239  
*Жан-Поль* (псевд. Иоганна Пауля Фридриха *Рихтера*, 1763—1825) 349—351, 412, 423  
*Кальдерон де ла Барка* Педро (1600—1681) 299, 300  
*Кант* Иммануил (1724—1804) 89—95, 338, 395, 405, 406, 412  
*Клопшток* Фридрих Готлиб (1724—1803) 297  
*Корреджо* (Антоннио *Аллегри*) (1494—1534) 239  
*Коцебу* Август фон (1761—1819) 38  
*Леонардо да Винчи* (1452—1519) 239  
*Лессинг* Готхольд Эфраим (1729—1781) 183  
*Лукиан* (ок. 120—180) 381, 424  
*Микеланджело Буонарроти* (1475—1564) 196, 239, 399, 425  
*Одран* Жерар (1644—1703) 71  
*Оссиан* 298  
*Петрарка* Франческо (1304—1374) 196, 296  
*Пиндар* (522—438 гг. до н. э.) 219, 243, 367  
*Платон* (427—347 гг. до н. э.) 34, 202, 249, 335, 414, 419  
*Пуссен* Никола (1594—1665) 71  
*Рафаэль Санти* (1483—1520) 175, 239, 270, 416, 417  
*Рихтер* И.-П.-Ф. см. Жан-Поль  
*Сервантес Сааведра* Мигель де (1547—1616) 367  
*Сократ* (ок. 470—399 гг. до н. э.) 288



- Софокл* (ок. 496—406 гг. до н. э.) 244, 263, 303, 359, 360, 384, 422, 424
- Тик* Людвиг (1773—1853) 130, 242, 262, 264
- Тициан* (1477—1576) 239
- Фидий* (ок. 500—431 гг. до н. э.) 325
- Фихте* Иоганн Готлиб (1762—1814) [78—81], 88, 91, 394, 395, 397, 405
- Флеминг* Пауль (1609—1640) 73
- Фуке* Фридрих де ла Мотт (1777—1843) 108, 262
- Цицерон* Марк Туллий (106—43 гг. до н. э.) 53, 419
- Челлини* Бенвенуто (1500—1571) 34
- Шекспир* Уильям (1564—1616) 72, 264, 288, 299, 300, 367, 384, 412, 419, 422, 424
- Шеллинг* Фридрих Вильгельм Йозеф фон (1775—1854) 406, 407
- Шиллер* Фридрих фон (1759—1805) [116], 170, 243
- Эленслегер* Адам (1779—1850) 262
- Эсхил* (525—456 гг. до н. э.) 244, 334, 374

---

## ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

---

- Аллегория 234, 235, 238, 244, 245, 247, 251, 294, 302—304, 321, 322, 375, 412—414, см. также Символ
- Античность 168, см. также Искусство (древнее и новое)
- Архитектура 273—276, 278—280, 282, 283
- Безобразное (уродливое) 45, 69, 190, 191, 327  
— и прекрасное 191—192
- Бог (божественная сущность) 113, 114, 117, 118, 122, 133, 136, 137, 140, 142, 153, 163, 169, 171, 174, 181, 189, 200, 208, 209, 211, 231, 245, 263, 297, 308, 309, 348, 375, 387  
глаз бога 167  
единство бога 164  
изображение бога в искусстве 145, 176, 237, 239, 240  
переход бога в явление 135, 177, 178, 181, 187, 231, 255, 318  
— в единстве с творением 149, 167, 174, 175, 180, 181, 187, 188  
— в художнике 222  
— в мире 113
- Бытие 205, 206, 208—210, 386, 387  
совершенство бытия 234
- Вдохновение 221, 223, 413  
— и познание 223
- Вечность см. Время
- Влечение 148, 345, 351, 412
- Возвышенное 46, 50, 69, 70, 93, 182, 183, 404  
— и прекрасное 46, 47, 51, 184—187, 190, 193, 194, 245  
— и конечное 183, 186
- Воля свободная 84, 87, 169, 178, 179
- Воображение 61—63, 119, 221, 223, 308, 362, 407, 408  
свобода воображения 62, 63  
простое воображение и фантазия 119, 152  
— и понятие 63
- Воплощение 370, 372
- Восприятие 75  
— чувственное 37, 40, 41, 58, 69, 76, 124, 147, 233
- Время 277, 290  
— и вечность 195
- Вселенная 164, 165, 171, 189, 236  
центр божественной вселенной 387, см. также Искусство (центр), Прекрасное (как центр...)
- Гармония 159, 234, 243, 302, 305, 371—373, 386
- Гений 404, 413
- Грация 183—185
- Действительность 181, 260
- Деятельность 178—180, 184, 209, 213, 223—225, 229, 233, 234, 321  
— в символе 231, 232
- Диалог (разговор) 32, 33, 202
- Добро 100—102, 140
- Достойное, достоинство 182—185
- Драма 257, 259—264, 306

- античная 287, 289, 292, 293  
 — современная 288, 291
- Душа 57, 157, 211, 216—221, 265, 278, 282, 285  
 два пути души 213, 214  
 — как самосознание 153  
 — и тело 51—56, 154—164, 174, 265—267, 283
- Едиичное (и множественное) 59, 64, 66, 67, 69, 73, 74, 76, 83, 84, 132, 134, 149, 150, 155, 159, 167, 205, 256, 357, 370, 371
- Единство противоположностей (противоречий) 57, 58, 64, 149, 152, 153, 161, 171, 176, 177, 197, 355, 375, 420
- Живопись 264, 265, 269—271, 359
- Жизнь 423  
 — и произведение искусства 232, 284
- Звук 71
- Зло 242
- Идеал 36, 37, 99, 110—113, 116, 118, 174, 175, 376
- Идея 33, 38, 77, 78, 102, 110, 117, 129, 140, 209, 226, 233, 247, 254, 281, 284, 301, 307, 310, 328, 329, 331, 360—362, 371, 409  
 — творчества 344  
 изображение ее 102, 110  
 ничтожество ее 381, 422  
 осуществление ее 104, 111, 137, 231, 347, 371, 379—381  
 противоречие ее 374  
 развитие ее в царстве прекрасного 246, 377  
 — в обыденном понимании 120  
 — в понимании романтизма 121  
 — в фантазии и искусстве 358, 359  
 — как единство явления и сущности 152  
 — как зерно познания и произведения искусства 227  
 — и понятие 102—103  
 — и предмет 111  
 — и символ 228  
 — и чувственность 78
- Иероглиф 38
- Изображение 102, 110, 372, 375
- Ирония 381—385, 387, 409, 413, 421—424  
 — в древнем и новом искусстве 384
- Искусство 229, 246, 260, 261, 281, 354, 383, 387  
 — древнее и новое 97, 114, 235—240, 242, 243, 288, 289, 294—300, 302, 303, 324—326, 343, 345, 353, 360, 367, 370, 383, 384, 414, 425  
 — механическое 224  
 — субъективное и объективное, 170, 257  
 виды искусства, их переходы и классификация 248, 264, 265, 269, 271, 277, 282, 283, 287, 305, 306  
 воздействие его 85, 87  
 зрелость его 359  
 изображение души и тела, внутреннего и внешнего в нем 265—267, 269, 272, 283  
 источник его 306, 307  
 организм его 375  
 падение его 326, 327  
 правдивость его 229  
 реальность его 371, 376, 383  
 сущность его 200, 220, 223, 284, 286, 287, 303—306, 324, 331, 332, 354  
 центр его (средоточие) 302, 303, 305, 306, 321, 322, 370, 371, 381, 385  
 — и единичное 256, 257  
 — и идеал 175  
 — и познание 224, 252, 253  
 — и реальная жизнь 222, 260, 261  
 — и религия 100, 418  
 — и символ 229, 232  
 — и современность 114, 115
- История 115
- Комическое (комедия) 192, 197, 198, 247, 263, 287, 288, 294, 300, 365, 373, 374, 411, 413  
 — как элемент прекрасного 235
- Красота 36, 39—41, 52, 53, 56, 78, 100, 117, 129, 134, 139,

- 156, 160, см. также Прекрасное  
 — греческая 168  
 — христианская 167, 168  
 — души 155  
 — лица и тела 43, 44, 49, 53—55, 67—69, 158, 160  
 — природы 48, 49, 56  
 — свободы и необходимости 166, 167  
 гибель и спасение ее 64, 77, 199, ср. Прекрасное (гибель и спасение)  
 — и совершенство 71  
 — и образ 52
- Ландшафт 31, 48, 49  
 Любовь 52, 55, 211
- Маска 162, 163  
 Материя 272, 273, 277  
 Мера 71, 149  
 Мечтательность 99  
 Мир 113, 114, 118, 172  
 — божественный 139, 140  
 — преходящий и вечный 150  
 — сущности 130  
 — явлений 164, ср. Прекрасное (как особый мир)
- Мифология 122  
 — греческая 165, 166
- Моментальное 369, 371
- Музыка 72, 73, 248, 278—282, 288, 292, 295, 296, 418  
 — как единство измеряемого и меры 71
- Мышление 208, 227, 249
- Наивное и сентиментальное 170
- Наука 32
- Невыразимое 250
- Необходимость 169, 171, 207, 236, 343  
 — как судьба 244
- Правственность 84, 85
- Образ 40—42, 60, 69, 111, 234, 328, 330, 386  
 — идеи 102  
 — природы 50, 51  
 — как единство противоположностей 64  
 — и красота 69
- Общине 32
- Округлое 44, 67, 68, см. также Эллипс
- Опера 292
- Остроумие 363—367, 370—372, 374, 375, 420, 421  
 — и наблюдение 421  
 — и размышление, их переход друг в друга 373, 374, 378
- Откровение 130, 131, 133, 145, 150, 175, 188, 189, 228
- Отражение  
 — бога в мире 114  
 — идеала 111—113
- Оценка произведений искусства 226
- Ощущение 72
- Повседневность 106
- Познание 57, 58, 61, 76, 119, 124, 125, 153, 164, 176, 224, 250, 252, 272, 273  
 — само по себе 124  
 — прекрасного 134, 147  
 — сущности 151  
 единство познания 65, 132, 133, 164  
 два мира его 150  
 — как созерцание 307  
 — в фантазии 309, 312
- Понятие 65—67, 70, 74, 75, 102, 140, 149  
 переход его в явление 68
- Поэзия 130, 248—255, 264, 282, 321, 323, 359, см. также Драма  
 — лирическая 257, 258, 300, 301, 386  
 — эпическая 255—258, 386, см. также Эпос  
 — и музыка 290, 291
- Прекрасное 37, 42—46, 58, 60, 61, 65, 69, 73, 88, 89, 95, 98, 99, 101—103, 106, 113, 116, 122—124, 133—135, 139, 141, 144, 145, 148, 149, 151, 159, 168, 173, 177—179, 182, 183, 190—192, 197, 203, 232, 234, 245, 305, 367, 373, 374, 376, ср. Красота  
 божественность его 181  
 влечение к нему 45, 59  
 воздействие его 97—99  
 восприятие его 58, 146  
 гибель и спасение его 76, 104,

- 169, 172, 190, 195—197, 199, 210  
 две сферы его 181  
 движение его 198  
 действительность его 181  
 зерно его 344  
 идея его 141  
 источник его 117  
 непрочность его 195  
 образец, прообраз его 99, 368, 377, 378, 422  
 объективность его 42  
 определение его по Канту 89—93  
 противоречивость его 172, 173  
 сущность его 96  
 творение его 189—190, 199, 200  
 трагедия его 199  
 чудо его 196  
 этимология его 137  
 — как гармония с самим собою 75  
 — как деятельность и переход 142—144, 178, 179  
 — как единство сущности и явления 133, 134, 310  
 — как особый мир 118, 130, 133, 136, 176, 194, 195, 212, 240, 246, 316, 376  
 — как откровение 133  
 — как отражение идеала 113  
 — как реальная вещь 190  
 — как сама идея 247  
 — как своя противоположность 199  
 — как символ 233  
 — как сочетание противоречивого 95  
 — как центр противоречий 181, 190, 194, 198  
 — как явление и деятельность творца 146, 188, 189, 197  
 — и безобразное 191, 192  
 — и божественное 104  
 — и возвышенное 46, 47, 51, 184—187, 190, 193, 194, 245  
 — и зло 82  
 — и истина, блаженство, добро 141—143  
 — и понятие 42, 67—69, 117, 186  
 — и прелестное («грация») 184, 185  
 — и целесообразность 65, 66  
 Природа 31, 41, 48—50, 56, 171, 182, 204, 205, 208, 241, 242  
 эволюция ее 175, 190, 207  
 подражание ей 203, 324, 370  
 Произведение искусства 114, 223, 224, 226, 322  
 моментальность его 369  
 сущность его 227  
 — как символ 232  
 Пропорции 71  
 Пространство 273  
 Противоречие см. Единство противоположностей  
 Равновесие 222  
 Разум 69, 83, 356—359  
 — художественный 357, 359, 363, 366, 368, 369—373, 375, 376, 380, 385, 387  
 — как переход в восприятие 69  
 — как соединение сущности и явления 356, 358  
 Роман 299, 418, 419  
 Романтическое 167  
 Свет (внутренний, божественный; сияние) 99, 137, 145, 167, 181, 182, 214, 216—219, 225, 229, 230, 232, 251, 282, 283, 307, 377  
 центр его 253  
 переход его в бытие 307  
 Свобода 62, 164, 165  
 красота ее 166  
 — и необходимость 79—81, 84, 343, 344  
 Сентиментальность 367  
 Символ 228, 231, 232, 236, 244, 247, 251, 294, 321, 322, 335, 412, 415, ср. Искусство (древнее и новое)  
 — и аллегория 235, 238, 244, 245, 247, 302—304, 322, 413, 414  
 — и деятельность 231  
 — и идея 228, 231  
 — и искусство 232  
 Сказка 230  
 Скульптура 264—267, 325, 326, 330, 359, 386  
 Смех 192, 193, 195, 199, 246  
 Смешное 193, 412  
 Созерцание 307, 308, 310—312,

- 355, 363, 375, 376  
 Сознание обыденное 81, 82  
     — народа 344  
 Сон 131  
 Становление 180, 181  
 Существенное 369  
 Существование 164, 165  
 Сущность 173, 177
- Творение 189, 190  
 Творчество 307, 355, 356  
 Тело 52—56, 153—164, 174, 265—  
     267, 272, 282  
     — само по себе 160, 168  
 Тоска 31, 32, 50, 172  
     — как любовь к прекрасному  
     134  
 Трагическое (трагедия) 197, 198,  
     247, 263, 287, 288, 294, 300, 374  
     — как элемент прекрасного  
     245  
 Трогательность 318, 345, 346, 371,  
     372
- Фантазия 119, 152, 154, 175, 176,  
     200, 210—212, 215, 216, 220,  
     221, 227, 229, 232, 233, 251,  
     253—255, 267, 273, 308—313,  
     316, 319, 343, 344, 353, 354, 362,  
     363, 407—409  
     мир ее 229, 233  
     свет ее 377  
     два направления ее: образ-  
     ность и осмысление 312—314,  
     316—318, 321, 332, 333, 335,  
     342, 343, 345, 360, 361, 369,  
     372, 373, 408  
     фантазия фантазии и чув-  
     ственность фантазии 320, 321,  
     323, 339, 340, 356, 373, 375,  
     408  
     — у древних и новых 333, 342,  
     345
- как высшая форма позна-  
 ния 174  
 — как сущность и явление 154  
 претворение ее в действитель-  
 ность 227, 362, 363  
 Философ 115, 144  
 Философия 115, 125  
     — диалогическая 32  
     — и жизнь 32
- Христианство 166, 167, 238—240  
 Художник 222, 229  
     призвание его 220, 221
- Целесообразность 65, 66, 77, 132  
 Целое 67, 68, 73, 145, 164, 205  
     — как единство явления и  
     сущности 173  
 Цель 83—85  
 Центр см. Искусство (центр),  
     Прекрасное (как центр...)
- Человек 68, 215, 243  
     понятие человека 68  
 Чувственность (чувственный мир)  
     321, 324, 326—330, 337—339,  
     345, 352, 355, см. Фантазия  
     (фантазия фантазии и чув-  
     ственность фантазии)  
 Чудо 145, 175, 359
- Эллипс 377, 421  
 Эпос 297, 298, см. Поэзия (эпиче-  
     ская), Роман
- Юмор 347—352, 354, 361, 419, 420
- «Я» 78—80, 308, 309  
 Явление (предмет) 68, 69, 153, 173  
     понятие его 68  
     — как мера 71  
 Язык 208, 209, 249, 250  
     — поэтический 251

**Зольгер К.-В.-Ф.**

3-81 Эрвин. Четыре диалога о прекрасном и об искусстве. Пер. с нем. Вступит. статья В. П. Шестакова. Комментар. Ал. В. Михайлова. М., «Искусство», 1978.

432 с. (История эстетики в памятниках и документах).

Трактат немецкого эстетика К.-В.-Ф. Зольгера «Эрвин» публикуется на русском языке впервые. Это сочинение, написанное в традициях платоновского диалога, носит характер напряженной философской дискуссии о природе красоты. В споре о прекрасном, возвышенном, комическом, трагическом, в обосновании системы классификации искусств, в характеристике древнего и нового искусства проявился диалектический подход Зольгера к проблемам эстетики, высоко оцененный Гегелем. Особый интерес представляет учение Зольгера об иронии и вдохновении.

3 10507-007  
025(01)-78—15-77

7

---

---

**К.-В.-Ф. ЗОЛЬГЕР**

---

---

**ЭРВИН**

---

---

**История  
эстетики  
в памятниках  
и документах**

---

---

**Редактор  
С. М. АЛЕКСАНДРОВ**

**Художник  
А. Т. ТРОЯНКЕР**

**Художественный редактор  
Э. Э. РИНЧИНО**

**Технический редактор  
Н. С. ЕРЕМИНА**

**Корректор  
И. Н. БЕЛОЗЕРЦЕВА**

---

---

Сдано в набор 28/IV 77 г. Подп. в печать 9/XII 77 г. Формат издания 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бумага тип. № 1. Усл. печ. л. 22,68. Уч.-изд. л. 26,143. Изд. № 17329. Тираж 25 000 экз. Заказ 2723. Цена 2р. 20 к. Издательство «Искусство», 103009. Москва, Собиновский пер., 3. Московская типография № 5 Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва. Мало-Московская, 21.