Георг
Вильгельм
Фридрих
Гегель

ЭСТЕТИКА

том
первый

Георг
Вильгельм
Фридрих
Гегель

ЭСТЕТИКА



Георг
Вильгельм
Фридрих
Гегель

ЭСТЕТИКА

В четырех томах

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИСКУССТВО»
МОСКВА 1968

Георг
Вильгельм
Фридрих
Гегель

ЭСТЕТИКА

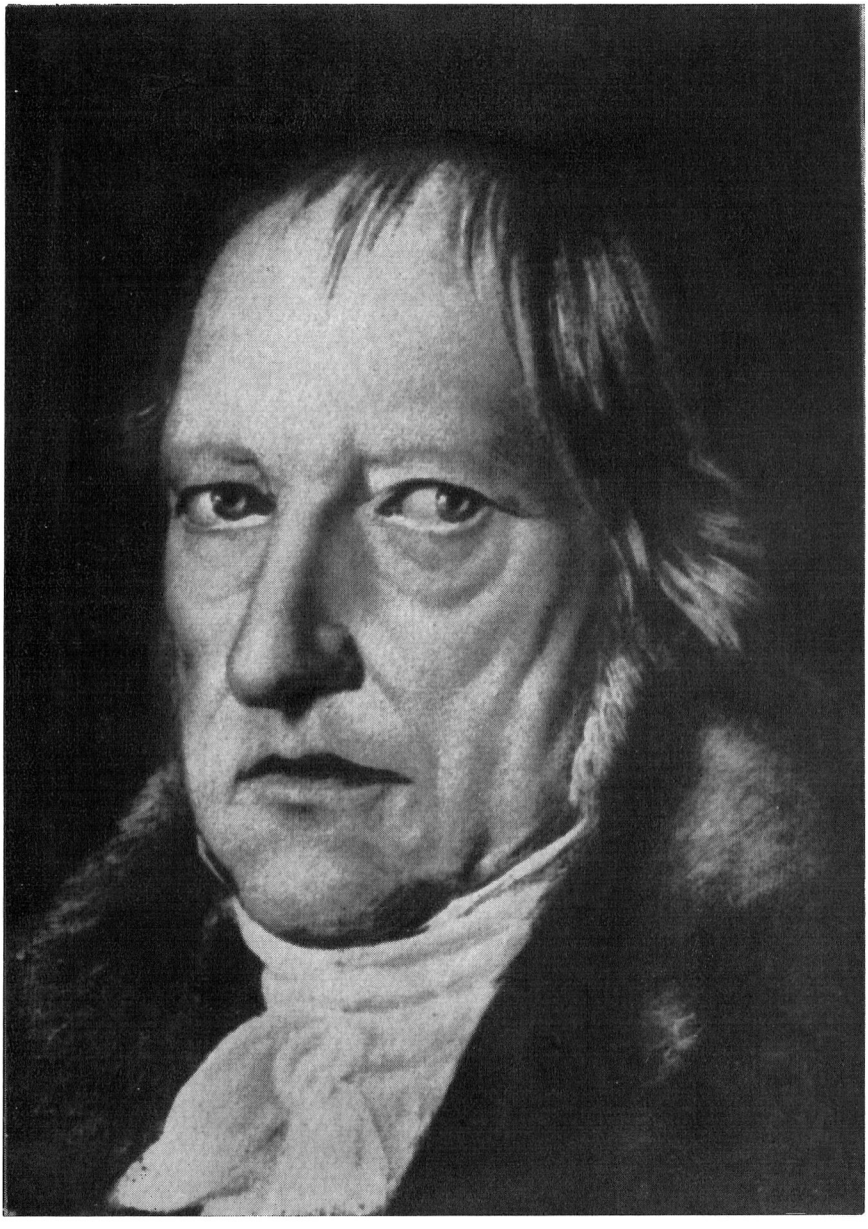
Том первый

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИСКУССТВО»
МОСКВА 1968

7
Г27

Под редакцией и с предисловием Мих. Лифшица

© Скан и обработка: glarus63



ЛЕКЦИИ ПО ЭСТЕТИКЕ

ВВЕДЕНИЕ

Часть первая

ИДЕЯ ПРЕКРАСНОГО В ИСКУССТВЕ, ИЛИ ИДЕАЛ

Перевод Б. Г. Столпнера

Том сверен и подготовлен к печати Ю. Н. Поповым

ПРЕДИСЛОВИЕ

Советуя Конраду Шмидту изучать Гегеля, Энгельс обращает его внимание прежде всего на «Малую логику» из «Энциклопедии философских наук», которую можно и даже необходимо дополнить лекциями по истории философии, поскольку в гегелевском понимании дела каждая логическая категория представляет собой также историческую ступень. «Для отдыха, — пишет Энгельс, — могу Вам порекомендовать «Эстетику». Когда Вы уже несколько вработаетесь в нее, то будете поражены» *.

Совет хорош. Единственный его недостаток состоит в том, что воинствующим бездарностям, нередко примыкающим к большому движению, чтобы занять в нем видное место, такие советы не нужны. Зная дальнейший путь Конрада Шмидта, его «ревизию» марксизма, можно сказать, что Энгельс нарушил евангельское правило: «Не давайте святыни псам и не бросайте жемчуга вашего перед свиньями, чтобы они не попрали его ногами и, обратившись, не растерзали вас». Но как часто самые выдающиеся люди на земле делали подобные ошибки!

В остальном Энгельс прав. Что касается «Эстетики», то она действительно самое доступное и живое произведение Гегеля, если можно назвать произведением курс лекций, записанный и обработанный учениками философа. Эта доступность коренится не только в предмете лекций, не только в особом интересе Гегеля к явлениям искусства и литературы, не только в таланте издателя «Эстетики» — Карла Густава Гото. Она коренится в самом содержании идей великого немецкого мыслителя. Эстетика есть необходимое и не последнее звено его философской теории, отдушина в суровом здании системы абсолютного идеализма. Своей волшебной иллюзией она заменяет действительный выход из противоречий скованной мысли и вместе с тем рисует необходимость такого выхода. Среди других произведений Гегеля «Эстетика» ближе к земле, к реальной действительности, доступной нашим чувствам, к материализму.

---

* К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 38, стр. 177.

Тяжелое странствование по скалистому горному хребту гегелевской логики полезно для воспитания строгой теоретической мысли. Нельзя быть научно образованным марксистом, держась только плоских равнин. Но в чем-то это странствование и бесплодно, как бесплоден всякий идеализм.

Сам Энгельс указывал на произвольность некоторых переходов от одной категории к другой в логической системе Гегеля. И действительно, не следует искать необходимые связи, отражающие реальный ход вещей, там, где их нет и где конкретное содержание мысли, вообще говоря, очень богатое у Гегеля, хотя и выраженное на странном для нашего уха наречии, заменяют условные фразы, похожие на обязательные формулы средневековой схоластики.

Таковы, например, у Гегеля громкие, но все менее полно звучащие аккорды в финалах его философских симфоний, которые никак не могут закончиться, ибо равному себе и пришедшему к полной разгадке своей мировой тайны абсолютному духу нечего больше сказать. Остаются слова, необходимые в общем расчете этого механизма, но действующие только своим мертвым весом. Подобных слов и так немало в языке XX века, чтобы нужно было еще заимствовать их из школьного обихода устаревшей традиции.

Зато эстетика — не только отдых. Это другой полюс гегелевской философии по сравнению с чистой логической абстракцией, возвращение к живым формам конкретного мира природы и человека, условно представленным в движении категорий. А если эстетика — отдых, то в самом высоком смысле слова. Ведь отдых бывает необходим не только отдельной личности, но и целому народу после героического, требующего иногда настоящего аскетизма напряжения сил, как это хорошо понимал великий революционный полководец Ленин. Необходимость отдыха напоминает о том, что человек есть реальное существо природы, и любая, самая развитая, самая всеобщая, самая напряженная или самая тонкая общественная форма превращается в ничто без этой основы.

Есть высшее единство сверхчеловеческого порыва и возвращения к матери-земле. Вот основная тема «Лекций по эстетике» Гегеля. Если сравнить их с другими разделами его системы, то окажется, может быть, что в эстетике он глубже и человечнее. Здесь чаще происходит то великое, что Энгельс по отношению к Бальзаку назвал «победой реализма». Большой ум находит дорогу к действительности, даже не зная этого и вопреки однажды принятой им ложной системе.

Эстетика Гегеля — это повесть о том, что, несмотря на жестокий ход исторического процесса, в котором всякое приобретение ведет к утрате и за все нужно платить, есть некая точка схода, где в тесном единстве соприкасаются история и природа, всеобщий процесс накопления абстрактных форм цивилизации и конкретная самодеятельность личности, напряжение человеческой воли и свободная игра сил, царство необходимости

и царство свободы. А если такое «умное место», как говорили древние греки, есть или по крайней мере возможно, то мир действительный не лишен ни сердца, ни разумного смысла.

В своей известной книге о Гегеле Кэрд говорит, что свет этой философии падает главным образом на «первые и последние вещи» — на общие идеи, с которых начинается философия, и на ту высшую идеализацию, которой она кончается. «Средние области природы и человеческой жизни, поскольку она всего ближе связана с природой, только кратко очерчены и в целом остаются пробелом, требующим восполнения. Несмотря на свое энциклопедическое трудолюбие, Гегель не имел беспристрастной всеисчерпывающей любознательности Аристотеля и предпочитал направлять свою мысль на те предметы, в которых идеальный смысл и значение могут быть легче прочитаны. Поэтому его умозрение, подобно умозрению Платона, было преимущественно руководимо — по крайней мере там, где оно выходило за пределы отвлеченной метафизики, — практическими инстинктами высшей духовной жизни человека, желанием восстановить нравственную и религиозную основу человеческого существования, разрушенную революционным скептицизмом» *.

Если в очень общих чертах по отношению к идеализму Гегеля Кэрд прав, то с более конкретной точки зрения его суждение далеко от истины. Имея в виду только эти общие черты, легко пройти мимо подлинной мысли немецкого философа, имеющей свой внутренний смысл, часто противоположный формально взятому внешнему смыслу. В такой двойственности не вина Гегеля, а беда его — неустранимый след тех исторических условий, которые взяли с него дорогую пошлину за провоз ценного груза. Другим путем этот груз дойти не мог, и так как у нас нет выбора, то мы должны научиться читать Гегеля, если хотим добра самим себе. Привести же его философские выводы к общему знаменателю платоновского идеализма не составляет труда, но это была бы, пользуясь выражением Энгельса, работа школьника.

Именно лекции по эстетике яснее всего показывают, что Гегель не равнодушен к «средним областям природы и человеческой жизни». Напротив, этот средний мир, отвечающий понятию истинной середины в энциклопедии Аристотеля, или понятию меры (μεσοτης), которая вместе с тем есть и *вершина* (ἀκροτης), является тайным средоточием гегелевской философии. Как многие толкователи Гегеля, Кэрд не придает достаточного значения тому факту, что идеальное начало как бы делится в этой философии на два расходящихся луча. С одной стороны, это идеальность общих форм в духе логико-математических *идей* Платона, с другой — *идеал* или форма жизни, наиболее близкой к своему назначению, своей истине.

---

* Э. Кэрд, Гегель, М., 1898, стр. 239.

Любой человек, будь он трижды материалист, не может отказаться от представления о такой форме жизни, ибо это представление не лишено реальности. Даже в обыденной речи мы говорим, например, о «настоящем друге», хотя ненастоящие друзья — тоже настоящие, то есть принадлежат реальному миру и существуют в нем. Так незаметно для себя мы становимся на почву идеала, как господин Журден говорил прозой, не имея об этом понятия.

Подробный анализ гегелевской эстетики требует целой книги. Здесь же следует только заметить, что разработка этой философской дисциплины в последний период деятельности великого идеалиста вышла далеко за свои пределы. Философия искусства открывает у Гегеля переход к логике высших ступеней жизни и является попыткой нащупать единство духа и природы, формального развития и материального основания.

Конечно, это противоречит общей схеме Гегеля, взятой в ее догматическом содержании. Но такой человек, как Чернышевский, понял скрытую внутреннюю мысль «Лекций по эстетике», и его знаменитое определение *прекрасное есть жизнь* примыкает именно к Гегелю. Этот факт долгое время мог оставаться незамеченным лишь потому, что цензорский карандаш Никитенко старательно удалил из печатного текста диссертации Чернышевского все упоминания немецкого мыслителя, считавшиеся в те времена неудобными для печати.

«Проводить в подробности по различным царствам природы мысль, что прекрасное есть жизнь, — пишет Чернышевский, — и ближайшим образом, жизнь, напоминающая о человеке и о человеческой жизни, я считаю излишним потому, что [и Гегель, и Фишер постоянно говорят о том], что красоту в природе составляет то, что́ напоминает человека (или, выражаясь [гегелевским термином], предвозвещает личность), что прекрасное в природе имеет значение прекрасного только как намек на человека [великая мысль, глубокая! О, как хороша была бы гегелевская эстетика, если бы эта мысль, прекрасно развитая в ней, была поставлена основною мыслью вместо фантастического отыскивания полноты проявляемой идеи!]» *.

Немного ниже Чернышевский выразил свою точку зрения еще яснее: «Можно даже вообще сказать, что, читая в эстетике Гегеля те места, где говорится о том, что́ прекрасно в действительности, приходишь к мысли, что бессознательно принимал он прекрасным в природе говорящее нам о жизни, между тем как сознательно поставлял красоту в полноте проявления идеи» **. Место это было целиком вычеркнуто цензором.

Вопрос о «полноте проявления идеи», который, по мнению автора «Эстетических отношений искусства к действительности», является глав-

---

* Н. Чернышевский, Полное собрание сочинений в 15-ти томах, т. II, стр. 13. В квадратные скобки взяты вычеркнутые места.

** Там же.

ным пунктом его расхождения с гегелевской эстетикой, также требует внимательного анализа, но несомненно, что Чернышевский видел не только расхождение, но и родство эстетики Гегеля с материализмом. Не случайно Ленин назвал Чернышевского «великим русским гегельянцем и материалистом» *.

Эстетика Гегеля, как логика высших проявлений жизни, содержит в себе важное дополнение и поправку к общей логической схеме его философии. Здесь получает более полное развитие один момент, едва намеченный им в линейном порядке категорий. Если говорить о логике Гегеля, то в ней преобладает принцип нарастающего потенциального ряда. Но с точки зрения общих форм развития всего сущего возможен и другой порядок, выдвигающий на первое место актуальную бесконечность «средних областей природы и человеческой жизни», по выражению Кэрда.

Гегель здесь ближе к Гёте, ближе к морфологии, чем к чистой логике. Мысль о «полноте проявления идеи» становится у него более реальной в органическом порядке ступеней развития, имеющем свою вершину, свой продуктивный расцвет, «то, ради чего», по выражению Аристотеля. В каждом цикле движения есть классическая форма единства противоположностей. В каждой набегающей волне достигается идеальный момент, «полнота проявления идеи», и снова уходит от нас в бесконечную неопределенность. Классической ступени предшествует символика богатого смутным потенциальным содержанием начала. За полным расцветом, который Гегель рассматривал скорее как гребень волны, чем как устойчивое состояние, следует ступень перехода к высшему, чреватая внутренней дисгармонией и разложением данной формы жизни.

Три ступени художественного развития человечества, изображенные Гегелем в его эстетике с таким проникновением в неповторимое своеобразие и внутренний мир каждой из них, могут служить образцом морфологического процесса в любой области и на любом уровне действительности. Понятие классической формы как высшего развития самобытной жизни предмета, его бытия не только in concreto, но также in individuo, найдет себе применение во всей области исторических наук, не исключая истории хозяйственных форм. Оно, вероятно, будет нелишним и в естествознании.

Порядок ступеней, изложенный в «Эстетике», является гениальной переработкой типологических схем эпохи Просвещения, мыслителей круга Гёте и немецкой романтической школы. В более широком смысле, с точки зрения истории диалектики он представляет собой известное сочетание идеи прогресса, присущей новому времени, с теорией «возвращения всех человеческих вещей», по известному выражению Вико, — теорией цикла, берущей начало в стихийном материализме древности.

---

* В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 18, стр. 381.

Конкретное изучение предыстории этой диалектической парадигмы Гегеля, так неожиданно на первый взгляд проявившей себя именно в его лекциях по эстетике, еще впереди. Не менее важен был бы анализ ее с точки зрения порядка и связи категорий в гегелевской логике. Нетрудно показать, что эта версия диалектического закона оставила глубокий след в мировоззрении Маркса и Энгельса. Иначе, конечно, и не могло быть.

В 40-х годах прошлого века, накануне мартовской революции 1848 года, влияние эстетики Гегеля было тесно связано с идеей общественного переворота, способного обновить мир, вернув человечеству надежду его юности, его порыв к великому синтезу общественных сил. При всех утопических чертах этого идеала *новой классики* без него не были бы понятны ни Генрих Гейне, ни Людвиг Фейербах, ни Рихард Вагнер. Общее направление философии искусства Гегеля и даже самый материал ее играют большую роль в демократической публицистике Бруно Бауэра и молодого Маркса. Даже либеральный Фридрих Теодор Фишер в многотомной «Эстетике», которая начала выходить накануне 1848 года, поворачивает идею высшего развития жизни лицом к революционному будущему.

Понятие *идеала* в различных его оттенках существовало и до Гегеля, а самый термин, как многие наши философские обозначения, восходит к латинской литературе средних веков. Гегель не выдумал его, особенная заслуга нашего философа в другом. Один историк философии верно сказал о нем: «Гегель — прирожденный реалист» *. Действительно, этот душеприказчик абсолютной идеи не жаловал отвлеченной идеальности. Мерцание лучшей формы жизни, обозначаемой старомодным, а иногда и вовсе ненужным словом «идеал», он видит не в бесконечном отдалении всегда ускользающего от нас, недостижимого мира вещей в себе, не в романтическом царстве голубого цветка, а в центре самой исторической реальности, там, где полнота жизни ближе всего к ее осуществлению.

Однако возможно ли что-нибудь подобное в действительном мире? Голос поэзии убеждает нас в том, что это возможно. Гегель с волнением указывал на «эпическое мировое состояние» — эпоху энергичной самодеятельности народов, известную в современной этнографии под именем «века героев». Если капитал теоретического знания не убывает, а растет вместе с разложением данной формы жизни, и сова Минервы вылетает только вечером, то *полнота жизни* требует других условий. В масштабе всемирной истории Гегель видел их там, где старое, архаическое рабство (в первобытную идиллию он не верит) *уже* разложилось, а новая, цивилизованная «система всеобщей физической зависимости» *еще* не успела подчинить себе человека и поток лучей мирового солнца, пробившись сквозь эту щель, освещает все еще скудную, но не лишенную свободного развития жизнь. Такими историческими просветами, заключающими в себе

---

* H. Glockner, Hegel, Bd I, Stuttgart, 1929, S. 411.

великий намек и обещание, Гегель считал период расцвета греческой культуры и «золотое время позднего средневековья».

Но было бы варварской несправедливостью понимать эту мысль как изгнание из рая других эпох. Никто больше немецкого мыслителя не сделал для приобщения к закономерному ходу истории искусства восточных культур или буржуазной эпопеи нового времени. Гегель не знал пещерной живописи, бронзовой пластики царства Бенин и многих других явлений искусства, которые не были и не могли быть известны образованному европейцу его времени. Но в принципе для него нет эпохи, лишенной всякой возможности проявления единства природы и человеческого духа — в своеобразном движении форм, в особом повороте субъективной энергии человека-творца или в новом чувственном материале. Его эстетика объемлет все исторические эпохи, роды и виды искусства, оставляя достаточно места для еще не известных возможностей. Все явления идеала художественно прекрасного едины в своей основе.

Конечно, эти явления Гегель рассматривал не как простой калейдоскоп случайных фактов, подлежащих ученой регистрации или привлеченных для подтверждения абстрактных эстетических истин, не как великое множество субъективных стилей, выражающих совершенно различные или подчиненные известным типам «формы видения». Для человека, создавшего первую общую картину диалектической логики, это было бы мышлением дикаря. Он располагает исторические явления художественной культуры в закономерный ряд ступеней развития, который, согласно идее, знакомой еще Винкельману, является также системой научных понятий и гибкой, но объективной мерой оценки.

Все ценности относительны, все однажды возникшее, как бы ни было оно прекрасно, в силу собственных противоречий должно уступить место другому. Все обладает своей индивидуальной определенностью. Но это не замкнутый горизонт отдельных культур, в котором уже не помогут никакие «коммуникации». Абсолютное начало, начало правды сохраняет свою таблицу мер и весов для всех явлений искусства. Не все одинаково, но все связано между собой развитием всеобщего содержания. И это развитие происходит даже в явлениях отрицательных. Поэтому разница между белым и черным есть, несмотря на любые смешения красок и глубокую историческую светотень.

С этой точки зрения художественная форма — не случайность, не простой *факт* истории искусства. Она не зависит от чисто субъективного напряжения «художественной воли», как не зависит также от школьного мастерства художника. Ее индивидуальное своеобразие и подлинная ценность определяются достоинством самого содержания, взятого в историческом смысле, как реальная сила, выражающая себя в потоке форм, а не как личный замысел, подтвержденный более или менее удачным исполнением.

Те виды художественного творчества, которые заключают в себе много странного и внутренне противоречивого, Гегель рассматривал в свете противоречий общественной природы человека, имеющих свое объективное содержание. За пределами школы, на уровне истории искусства слабости формы — тоже явления духа, коренящиеся в реальных отношениях, хотя сами эти отношения описаны Гегелем как ступени и стороны развития духовного начала.

Таким образом, великой заслугой нашего философа является *исторический характер* его эстетики, без перехода в обычный для последующей буржуазной науки бессодержательный историзм, то есть простое нагромождение внешних фактов, лишенных всякого внутреннего смысла, и без напряженного до крайности представления об относительности стилей и вкусов, ведущей к абсурду субъективного произвола. В отдельных своих оценках Гегель уплатил дань иллюзиям времени (таково, например, у него чрезмерное преклонение перед Рафаэлем), но в целом эта «диалектическая поэма», по выражению Энгельса, дышит правдой.

На Западе уже не ново стремление истолковать философию Гегеля в духе современного иррационализма. Стараются открыть в ней трагедию безвыходного существования и тождество конкретного с бессмысленным, разумного с неразумным *. А в наших палестинах чаще встречается другая фальшивая монета. Гегеля, как и Белинского, упрекают в подчинении художественного творчества научному познанию мира. Этот упрек находится в связи с распространенным мнением о том, что думать вредно, особенно для художника.

В действительности то, что вредно для художника, вредно и для всякой конкретной философской мысли. Обыватель смешивает разум с рассудочной целесообразностью или с пустой рефлексией, столь же рассудочной, поскольку она ставит себе абстрактную цель уклониться от всякой обязательной цели. Ни деревянный схематизм, ни развязная игра ума, сочиняющего те же схемы, сдвинутые набок, под именем собственных «концепций», не обещают философии ничего хорошего, но они развращают и талант художника.

Что касается исключительных прав художественной эмоциональности, то давно замечено, что об этом часто хлопочут люди, мало способные к истинному чувству. Поразительно также, с каким постоянством в качестве главного зла выступает Гегель. То он «аристократическая реакция», то воплощение отвлеченности, мешающей свободному течению жизни...

Зачем же так неблагосклонно
Вы отзываетесь о нем?
За то ль, что мы неугомонно

---

* На эту иррационализацию Гегеля уже давно указывал Георг Лукач (см. его книгу «Die Zerstörung der Vernunft», Berlin, 1954; см. также критический обзор Байера «Hegel-Bilder. Kritik der Hegel Deutungen», Berlin, 1964, S. 141—151 u. a.)

Хлопочем, судим обо всем,
Что пылких душ неосторожность
Самолюбивую ничтожность
Иль оскорбляет, иль смешит,
Что ум, любя простор, теснит,
Что слишком часто разговоры
Принять мы рады за дела,
Что глупость ветрена и зла,
Что важным людям важны вздоры,
И что посредственность одна
Нам по плечу и не странна?

Так или иначе, но известный еще со времен Маркса и Энгельса поход вульгарной демократии (во всех ее превращениях) против Гегеля есть поход обывателя против живой души марксизма — против диалектики. Он инстинктивно чувствует в ней подрыв своего «существования».

Однако вернемся к нашей теме. По словам Фридриха Геббеля (в предисловии к драме «Мария Магдалина»), искусство есть «реализованная философия, как мир есть реализованная идея» *. Геббель писал эти слова с полным сочувствием к гегелевской эстетике, но такое понимание дела можно найти и у поверхностных критиков Гегеля, желающих самым легким способом доказать свое превосходство над ним.

На самом же деле если искусство является при известных условиях реализацией философии, то для Гегеля это *частный случай* большого мира явлений прекрасного в человеческом творчестве — случай, возможный только на очень высокой ступени развития субъективной мысли, например в поэзии Шиллера. Но там, где роль художника сводится к изложению *теоретического знания* в образной форме, само искусство стоит перед выходом из своих границ, и лишь посредством страстной убежденности, которая другим путем создает род чувственного *пафоса,* художник может отчасти справиться с трудностью этого положения. Нужно даже признать, что Гегель слишком строго судит о промежуточных формах творчества, близких к науке и публицистике, хотя они имеют свои права и свидетельствуют о революционном кризисе художественной культуры на пороге будущего.

Искусство для него является *реализацией идеи* (так же как и сам объективный мир), а не *реализацией философии.* Здесь разница громадная, и непонимание ее сразу ставит нас в положение «вне игры». Как идеалист, Гегель заблуждался, но в своей ошибке он не был настолько мелок, чтобы считать философию движущим началом мирового процесса или хотя бы только истории общества. Философия является для него самораскрытием объективного содержания в человеческой голове, и с этой точки зрения, согласно истинной мысли гегелевской эстетики, можно, скорее, утверждать, что философия есть реализация искусства, ибо она раскрывает его объективное содержание, как раскрывает она содержание других практических форм духовной жизни людей и самого окружаю-

* Hebbels Werke, hrsg. von G. Fricke. Leipzig, Bd 4, S. 283.

щего мира. Поскольку «идея», в понимании Гегеля, это не субъективная мысль, а независимое от нас абсолютное начало известного круга жизни, его эстетика доступна переводу на язык материализма, и уже русские мыслители XIX века сделали многое в этом направлении.

Вообще, несмотря на умозрительный характер гегелевской эстетики, в ней нет именно философского умничанья, которое часто раздражает при чтении многих наших современников, считающих себя ближе к жизни. Если великий немецкий философ говорил об искусстве, он знал, о чем говорит, и знал это практически, из первых рук. Так, путешествуя по Нидерландам, он был одним из ранних ценителей искусства старых мастеров, высказывая суждения самостоятельные, еще не навеянные готовой литературной традицией. Поэзия молодого Гегеля, примыкающая к лирике Гёльдерлина, но не лишенная самобытности, свидетельствует о том, что при наличии других, более сильных наклонностей его натура была открыта непосредственному чувству.

И эта натура, способная к самой напряженной абстракции, не заключала в себе ничего книжного. Громадная работа мысли, лежавшая в основе гегелевской системы, была честным трудом, имеющим свои исторические границы, свои недостатки, как все великое, но далеким от манерности, присущей Грушницким всех времен, с их желанием выставить напоказ свое ощущение жизни, свое преклонение перед ее мнимой бессмыслицей и свой дешевый радикализм.

При самых больших недостатках его философской позиции Гегель был *человеком дела,* в том смысле, который придавали этому понятию наши выдающиеся соотечественники — Белинский, Бакунин и другие деятели революционной России, испытавшие на себе влияние его диалектического метода. Как человек дела, которому исторические условия открыли только дело мысли, Гегель с видимым увлечением переходит от самой глубокой дедукции философских понятий к более практическим литературным занятиям — журналистике, политическим сочинениям на темы дня и так далее, не исключая даже «паршивой полемики», которая причинила ему столько неприятностей.

Переписка и журнальные статьи Гегеля показывают нам, что его постоянный интерес к искусству и поэзии принимает в зависимости от обстоятельств очень конкретный характер*. Так, в приложении к берлинской газете «Schellpost» философ, стоявший в центре умственных интересов современной ему Европы, является перед нами в роли театрального критика (небольшая статья о пьесе Раупаха «Обращенные», напечатанная в январе 1826 года, вошла в четвертый том настоящего издания). Но, разумеется, наиболее важную часть его наследства в области эстетики об-

---

* См. статью Георга Лассона в «Beiträge zur Hegelforschung», H. 2, 1910, S. 35 ff., а также H. Glockner, Hegel, Bd I, S. 408—429.

разуют идущие со времен первого наброска системы (Франкфурт, сентябрь 1800 года) попытки включить идею прекрасного в общий порядок философской теории и ее педагогическое изложение. Ибо Гегель, по его собственным словам, был прежде всего «школьным учителем».

Он выражает желание читать курс эстетики в Гейдельбергском университете еще в 1805 году (в виде cours de littérature) *. Но приглашение в этот университет последовало лишь десять лет спустя, и здесь, в Гейдельберге, во время летних семестров 1817 и 1818 года Гегель действительно прочел небольшой курс этой философской дисциплины, ставшей отныне существенным ответвлением его энциклопедии, впервые набросанной и опубликованной также в гейдельбергский период жизни философа.

Общие идеи его учения уже сложились в строгую систему, и теперь предстояло применить их к отдельным видам знания. Эстетика также подверглась энергичной философской разработке в эти годы, что привело к возникновению первого письменного текста, служившего Гегелю конспектом для чтения с кафедры. Гото предполагает, что был еще более ранний конспект, относившийся к периоду пребывания Гегеля на посту директора нюрнбергской гимназии Эгидия, то есть к 1808—1816 годам.

Все это послужило основой для дальнейшего расширения курса эстетики в берлинский период деятельности философа. Переработка прежних конспектов, начатая в 1820 году, постоянно возобновлялась, и так как Гегель читал курс эстетики в Берлине четыре раза (зима 1820/21 года, лето 1823 и 1825 годов и зима 1828/29 года), то новому манускрипту требовалось множество дополнений и заметок на отдельных листах. Каким образом Гегелю удавалось разбираться в этом на кафедре, кажется Гото удивительным. «Никакие другие лекции Гегеля не свидетельствуют так явно о живом интересе, с которым он стремился при каждом повторении курса все глубже проникнуть в свой предмет, сделать его деление в философском смысле более основательным, а изложение и законченность целого более отвечающим содержанию дела, или бросить новые лучи света на ранее установленные главные опорные пункты и отдельные дополнительные стороны, чтобы представить все это с еще большей ясностью. Никакие другие лекции не свидетельствуют о столь ревностном стремлении к цели, вытекавшем не просто из неудовлетворенной жажды лучшего, а из углубления в ценность самого предмета» **.

По свидетельству Гото, больше всего трудился Гегель над курсом эстетики в 1823 и 1826 годах. Но хотя в эти годы теоретическая разработка предмета была доведена до конца, при подготовке к чтению лекций зимнего семестра 1828/29 года он продолжал еще совершенствовать свое

---

* Письмо к И.-Г. Фоссу, май 1805 года.— «Briefe von und an Hegel», Bd I, S. 99 (Hegel, Sämtliche Werke, Neue kritische Ausgabe, hrsg. v. J. Hoffmeister, Bd XXVII, Hamburg, 1952).

** G.-W.-Fr. Hegel, Sämtliche Werke, Bd X, Vorlesungen über die Aesthetik. Erster Band. Mit einem Vorwort von Heinrich Gustav Hotho, 1835, S. VIII.

изложение, стремясь придать ему более ясный порядок и сделать его более доступным.

К сожалению, этот более чем десятилетний труд не получил такой законченной формы, как сочинения, изданные самим Гегелем. Здание его философии искусства было еще в лесах, когда великий мыслитель умер, умер, по словам Куно Фишера, не пережив самого себя. Издание трудов покойного взяли на себя друзья и ученики. При подготовке к печати лекционных курсов они пользовались собственноручными конспектами философа, записями слушателей и своими воспоминаниями.

Первое издание сочинений Гегеля появилось в 1832—1845 годах. За ним тотчас же последовало второе, улучшенное издание, начатое уже в 1840 году. «Лекции по эстетике» занимают в обоих изданиях X том, состоящий из трех книг. К столетней годовщине со дня смерти Гегеля издание друзей покойного было повторено фотомеханическим способом *. Эстетика занимает в нем тома XII, XIII и XIV.

Таким образом, Гегель, подобно Сократу, живет, по крайней мере отчасти, в изложении своих учеников. Это были люди часто незаурядные, хотя и не столь значительные, как Платон и Ксенофонт. Но, так же как Платон и Ксенофонт, они видели свою главную цель в том, чтобы распространить учение Гегеля среди людей, а не в том, чтобы точно передать его слова. Как апостолы новой веры, ученики Гегеля считали себя после смерти философа последней инстанцией и, завершив свой издательский труд, не слишком заботились о сохранении его источников. Так получилось, что рукописи, относящиеся к эстетике, и большая часть записок слушателей, которыми пользовался Гото при подготовке своего издания, впоследствии были утрачены.

Пишущему эти строки пришлось держать в руках экземпляр «Лекций по философии религии» Гегеля с корректурами Бруно Бауэра для второго издания этой книги (1841). С нашей современной точки зрения его исправления были, конечно, далеки от всякой «текстологии». Редакция, в лице старика Маргейнеке, ссылалась на привлечение рукописей Гегеля и новых записок слушателей, но, видимо, Бауэр, сильно уже «полевевший» в эти годы, делал из книги то, что соответствовало его понятию о более передовых тенденциях философии Гегеля. И в настоящее время трудно сказать — хорошо это или плохо.

Что касается «Эстетики», то, принимая во внимание условия времени, ей несомненно повезло. Правда, сам Гото сообщает, что некоторые соединительные, посредствующие звенья он должен был создавать заново в процессе своего редакторского труда. Сравнивая текст, вышедший из мастерской Гото, с теми записками слушателей, которые ему удалось найти, в том числе и с тетрадью самого Гото, известный исследователь Гегеля

* G.-W.-Fr. Hegel, Sämtliche Werke, Jubiläumsausgabe in zwanzig Bänden, hrsg von Hermann Glockner, Stuttgart, 1927—1930.

Георг Лассон пришел к выводу, что разница слишком велика. С этой точки зрения участие редактора в подготовке лекций по эстетике к печати вышло за пределы допустимого *.

Однако издание Гото давно и прочно заняло свое место в лучшей философской литературе, и если его нельзя назвать *критическим* в современном смысле слова, то перед нами, во всяком случае, живой и неповторимый документ истории философии — оригинал, отраженный не в чуждом зеркале, а как бы в самом себе.

Попытка Лассона разделить записи лекций разных лет (принцип, не выдержанный им до конца) бесспорно заслуживает внимания с точки зрения специальных исследований в области истории философии. И все же эта попытка не может заменить вдохновенного создания Гото. Ибо последнее заключает в себе, может быть, слишком свободную, по нашим современным понятиям, но не лишенную жизни, но эклектически мертвую картину движения мысли великого немецкого философа. И если со временем возникнет что-то более заслуживающее имени научного издания «Эстетики», чем все имеющееся до сих пор в наших библиотеках, труд Гото по-прежнему будет не лишним как литературное произведение, конгениальное устной речи Гегеля и потому классическое в своем роде.

Куно Фишер справедливо говорит о нем: «Следует тотчас же заметить, что из всех лекций Гегеля «Эстетика» издана лучше всего. Согласно своему художественному складу мышления и духа, сочетающему в себе дух Гегеля и Зольгера-Тика, Гото относился к своей задаче как реставратор, точно воспроизводящий старую картину, совершенно погруженный в свою работу, полный стремления не обнаружить при восстановлении себя самого, не сделать своих дополнений и изменений. В собственноручных записях Гегеля он видел эскиз, сделанный рукой самого мастера, а в записках слушателей — лишь подражания учеников, в которых черты и пульс жизни исчезли, которые относятся к картине действительных лекций Гегеля, как маска мертвеца к портрету» **.

Нужно сказать, что копии, которыми пользовался Гото для восстановления оригинала, также были не суздальской работой. Он опирался на записи таких слушателей Гегеля, как знаменитый впоследствии историк эпохи эллинизма Дройзен, поэт Штиглиц, историк раннего христианства, выдающийся публицист левого крыла гегелевской школы — Бруно Бауэр.

Объясняя принципы своего издания, Гото ссылается на глубокую разницу между устной и письменной речью. Лекции, напечатанные в виде книги, легко могли превратиться в безжизненный слепок, способный пе-

---

* G.-W.-Fr. Hegel, Sämtliche Werke, hrsg. von Georg Lasson, Bd Xa. Vorlesungen über die Aesthetik I Halbband, Leipzig, 1931 («Philosophische Bibliothek», Bd 164). Vorbemerkung des Herausgebers, S. XI, XII.

**Куно Фишер, Гегель. Его жизнь, сочинения и учение. (Первый полутом), М. — Л., 1933, стр. 158.

редать только слова, а не мысли. Чтобы восстановить истинное впечатление реальности, нужно было внести в сохранившиеся письменные источники некоторые изменения, отвечающие общему смыслу эстетических взглядов Гегеля. Это, конечно, возлагало на плечи редактора большую ответственность и могло вызвать суждения неодобрительные. В предвидении возможной критики Гото указывал на свое тридцатилетнее близкое знакомство с философией Гегеля, продолжительные дружеские отношения с ним и живые воспоминания о малейших оттенках его изложения эстетики в аудитории Берлинского университета.

Действительно, Гото был лично близок к Гегелю. В его лице философ имел скромного и преданнейшего ученика. Те описания внешности Гегеля, его кабинета, его манеры чтения на кафедре, которые содержатся в предисловии к «Лекциям по эстетике» и в одновременно вышедшем сочинении Гото «Vorstudien für Leben und Kunst» (1835), давно уже переходят из книги в книгу. Эти свидетельства достоверны, как может быть достоверна лишь истинная любовь.

Кроме того, Гото был человеком, способным понимать своего учителя в его единоборстве с громадным материалом художественного развития человечества. Выдающийся историк искусства, специалист по живописи, долгие годы работавший в берлинском музее, он писал также о литературе и музыке. Одна его служебная бумага, адресованная министру Альтенштейну, гласит: «Я поставил себе высшей научной целью рассматривать эстетику лишь в теснейшей внутренней связи с историей искусства, чтобы таким образом оправдать и подтвердить общие эстетические принципы историческим развитием искусства» *. Это вполне соответствует главному в эстетике Гегеля — ее исторической точке зрения или, еще точнее, присущему ей сочетанию истории и системы. В своих «Vorstudien» и в позднейших работах по истории нидерландской живописи Гото дает описания картин, живо напоминающие гегелевскую феноменологию художественного сознания разных эпох и народов.

При первом знакомстве с лекциями Гегеля, рассказывает Гото, его ораторская манера казалась странной. Лишь постепенно привычка к этой стесненной речи входила в свои права и открывалось суровое величие целого, согретое «внутренней теплотой, ощущаемой во всем». Работая над «Лекциями по эстетике», Гото хотел передать дыхание мысли, с трудом находящей верные слова для выражения существенных сторон предмета.

К счастью, это ему удалось. В эстетике меньше абстрактных формул, упрощающих конкретное содержание дела, больше реального материала и проницательного анализа художественного сознания — самой «пневмы» искусства, взятой в ее противоречиях и переходах, ее историческом свое-

* Из личного дела Гото в управлении берлинских музеев, которым пользовался Вильгельм Ветцольдт («Deutsche Kunsthistoriker», Bd II, Von Passavant bis Justi, Leipzig, 1924, S. 54).

образии. И мы действительно чувствуем «постоянное присутствие творчества», воспринимаем «тончайшие различия, грандиознейшие воззрения, богатейшие подробности как бы в беседе духа с самим собой» — словом, все, что пишет Гото о лекциях Гегеля.

В отдельных частях опытный взгляд может заметить некоторые внутренние несоответствия, следы работы художника-реставратора. Об этом расскажет со временем подробный историко-философский анализ текста «Эстетики». Но каковы бы ни были методы ее издателя с точки зрения современной филологии, у нас нет ничего лучшего. Большую роль в достоинствах книги, созданной трудолюбием и талантом Гото, сыграло, видимо, то обстоятельство, что сам редактор обладал живым чувством языка, конечно, в рамках общего стиля эпохи, с его немного старомодной для современного читателя важностью и глубиной.

Второе издание «Эстетики» появилось в 1842—1843 годах и отличалось от первого только некоторыми уточнениями текста и литературными поправками. В юбилейном собрании сочинений 1927 года Глокнер воспроизвел без изменений первое издание. Напротив, вышедшее в ГДР издание Бассенге повторяет с небольшими изменениями текст 1842—1843 годов *.

В России перевод «Эстетики» Гегеля появился уже в 1849—1860 годах. Но перевод В. Модестова сделан не с оригинала, а с французского изложения Бенара. Научное издание «Лекций по эстетике» было осуществлено только в советское время в рамках собрания сочинений Гегеля, подготовленного Институтом философии Академии наук СССР. Первый том «Эстетики» вышел в 1938 году, уже после смерти ее переводчика — Б. Г. Столпнера. Этот ученый-энтузиаст, вложивший в перевод сочинений Гегеля громадный труд, заслуживает здесь благодарного упоминания. Второй том перевода Столпнера, сверенный и дополненный Б. С. Чернышевым, появился в 1940 году, третий (перевод П. С. Попова) — только в 1958. В целом это издание образует XII, XIII и XIV тома сочинений Гегеля.

Потребность в новом издании «Эстетики» слишком очевидна. Не говоря о постоянном росте массы читателей философской литературы, следует также отметить, что перевод Гегеля — задача громадной трудности, и нет ничего удивительного в том, что работа наших предшественников нуждается в продолжении.

Б. Г. Столпнер был образованным переводчиком, хорошо понимавшим сложный текст Гегеля. Его добросовестный труд создал основу для всех последующих изданий «Эстетики» на русском языке. Но увлечение, с которым он относился к своему делу, как всякое достоинство, имело и свою обратную сторону. Желая как можно точнее передать оттенки мысли немецкого философа, Б. Г. Столпнер слишком близко следовал за языком

---

* G.-W.-Fr. Hegel, Aesthetik. Mit einem einführenden Essay von Georg Lukacs, hrsg. von Friedrich Bassenge, Berlin, 1955.

оригинала, перевод его сугубо темен. Между тем даже в изложении сложных философских понятий русская литература требует бóльшей ясности и простоты. Таков дух нашего языка. Вот почему, загромождая перевод тяжелыми оборотами речи, мы, в сущности, не приближаемся к оригиналу, а удаляемся от него, и Гегель более доступен людям, читающим его по-немецки, чем в переводах, застрявших, как гроб Магомета, между двумя языками.

Философский язык Гегеля и его школы имеет свою параллель в языке Белинского, Герцена и других деятелей нашего XIX века, писавших не без влияния классической немецкой философии. Их революционная энергия не повредила этой философской традиции со стороны ее содержания, не говоря уже о литературной форме. В идеале «Эстетику» Гегеля следовало бы перевести языком Белинского и Герцена.

Но об этом можно только мечтать. Было бы слишком самонадеянно с нашей стороны стремиться к достижению подобной цели, да и время, отведенное для подготовки рукописи к печати, не позволяло работать над переводом слишком долго. В основном пришлось ограничиться исправлением ранее изданного текста, хотя эта редакционная работа зашла так далеко, что, по существу, читатель имеет теперь совершенно новую книгу.

Нашей задачей было улучшить передачу на русском языке общего хода мысли Гегеля и ее мельчайших оттенков, не забывая при этом, что превратить живое воспроизведение лекций, в котором сильная сторона издания Гото, обратно в гипсовую маску — это значит испортить все. И если первый редактор «Эстетики» во имя лучшего понимания Гегеля разбил его слишком длинные фразы на более короткие и упростил местами его синтаксис, то, руководствуясь правом русского языка, мы продолжали эту работу в том же направлении. О результатах, конечно, не нам судить. Во всяком случае, редакция стремилась к устранению всякой ненужной темноты.

В основу этого издания положена вторая редакция Гото с учетом тех небольших уточнений, которые вошли в немецкий текст 1955 года. Редакционная работа по первому тому выполнена Ю. Н. Поповым, по второму — А. П. Огурцовым. Текст третьего тома «Лекций по эстетике», как и материалы дополненного четвертого тома, состоящего из статей и фрагментов, относящихся к вопросам искусства и литературы, отчасти переведены заново.

Мих. Лифшиц

ВВЕДЕНИЕ

Эти лекции посвящены *эстетике;* ее предметом является обширное *царство прекрасного,* точнее говоря, область *искусства* или, еще точнее,— *художественного творчества.*

Правда, термин «эстетика» не совсем подходит к нашему предмету, ибо «эстетика» означает, скорее, науку о чувстве, *чувствовании.* Понятая таким образом, эстетика возникла в школе Вольфа в качестве новой науки, или по крайней мере в качестве зачатка будущей философской дисциплины. Тогда в Германии было принято рассматривать художественные произведения в связи с теми чувствами, которые они должны вызывать,— например, чувством приятного, чувством восхищения, страха, сострадания и т. д.

Так как название «эстетика» неудачно и носит поверхностный характер, возникли попытки создать другой термин. Предлагали, например, слово *каллистика* *. Однако это название также представляется неудовлетворительным, ибо наука, о которой идет речь, рассматривает не прекрасное вообще, а только прекрасное в *искусстве.* Поскольку слово само по себе нас не интересует, мы готовы сохранить название «эстетика», тем более что оно утвердилось в обычной речи. И все же единственное выражение, отвечающее содержанию нашей науки, это — *«философия искусства»* или, еще более определенно,— *«философия художественного творчества».*

---

* От греч. καλλος (каллос) — красота.

I. УСТАНОВЛЕНИЕ ГРАНИЦ И ЗАЩИТА ЭСТЕТИКИ

1. ПРЕКРАСНОЕ В ПРИРОДЕ И ПРЕКРАСНОЕ В ИСКУССТВЕ

Приняв указанное определение, мы тем самым сразу исключаем из нашего предмета *прекрасное в природе*. Такое ограничение может отчасти показаться произвольным — ведь принято считать, что каждая наука имеет право определять границы своей области по собственному усмотрению. Однако не в этом смысле следует понимать ограничение эстетики сферой художественно прекрасного. В обычной жизни люди привыкли говорить о *красивом* цвете, *красивом* небе, *красивой* реке, *красивых* розах, *красивых* животных и еще чаще — о *красивых* людях. Не углубляясь пока в споры о том, в какой мере допустимо приписывать подобным предметам качество прекрасного и ставить тем самым прекрасное в природе рядом с красотой искусства, мы уже сейчас можем отметить, что художественно прекрасное *выше* природы. Ибо красота искусства является красотой, *рожденной и возрожденной на почве духа,* и насколько дух и произведения его выше природы и ее явлений, настолько же прекрасное в искусстве выше естественной красоты.

Более того: *формально* говоря, какая-нибудь жалкая выдумка, пришедшая в голову человеку, *выше* любого создания природы, ибо во всякой фантазии присутствует все же нечто духовное, присутствует свобода. Конечно, по своему *содержанию* солнце, например, является *абсолютно необходимым* моментом, а вздорная выдумка как что-то *случайное* и преходящее быстро исчезает. Но такой образец природного существования, как солнце, взятый с точки зрения для-себя-бытия, есть нечто безразличное, не свободное внутри себя и лишенное самосознания. Когда же мы рассматриваем солнце в его необходимой связи с другими подобными существованиями, мы не берем его с точки зрения для-себя-бытия и тем самым не рассматриваем его как нечто прекрасное.

Высказав ту общую истину, что дух и связанное с ним художественно прекрасное выше красоты в природе, мы, разумеется, еще ничего или почти ничего не сказали, ибо «выше» — это совершенно неопределенное выражение. Оно предполагает, что прекрасное в природе и прекрасное в искусстве находятся как бы в одном и том же пространстве представления, так что между ними существует лишь количественное и, следовательно, внешнее различие. Однако *высшее* в смысле превосходства духа (и порожденной им красоты художественного произведения) над

природой не есть чисто относительное понятие. Только дух представляет собой *истинное* как всеобъемлющее начало, и все прекрасное лишь постольку является истинно прекрасным, поскольку оно причастно высшему и рождено им. В этом смысле прекрасное в природе — только рефлекс красоты, принадлежащей духу. Здесь перед нами несовершенный, неполный тип красоты, и с точки зрения его *субстанции* он сам содержится в духе.

Прибавим к этому, что ограничение предмета эстетики прекрасным в искусстве будет вполне уместно, так как при всех разговорах о красоте природы (древние говорили об этом меньше нашего) до сих пор еще никому не пришла в голову мысль взяться за изучение предметов естественного мира под углом зрения их *красоты* и создать науку, дающую систематическое изложение этих красот. Руководствуясь точкой зрения *полезности,* создали, например, науку о предметах природы, помогающих нам в борьбе с болезнями, науку о materia medica — описание минералов, химических продуктов, растений и животных, полезных для лечения болезней. Но никто не объединил в одно целое и никогда не рассматривал различные царства природы с точки зрения *красоты.* Мы чувствуем, что наши представления о красоте природы слишком *неопределенны,* что в этой области мы лишены *критерия,* и потому объединение предметов природы с точки зрения красоты не имело бы особого смысла.

Эти предварительные замечания о прекрасном в природе и красоте искусства, об отношении между ними и об исключении первого из области нашего предмета в собственном смысле необходимы для того, чтобы устранить возможное представление, будто границы эстетики зависят только от произвольного выбора, от нас самих. Взаимоотношение между двумя типами красоты еще не может быть здесь обосновано, так как рассмотрение его относится к внутреннему содержанию науки и, следовательно, подлежит более подробному разбору и доказательству лишь в дальнейшем.

2. ОПРОВЕРЖЕНИЕ НЕКОТОРЫХ ДОВОДОВ, ВЫДВИНУТЫХ ПРОТИВ ЭСТЕТИКИ

Сделав такое ограничение, чтобы уже на этой предварительной стадии говорить только о прекрасном в искусстве, мы тотчас же встречаем новые трудности.

Во-первых, может явиться сомнение в том, *достойно* ли художественное творчество научного анализа. Правда, искусство и красота, как добрый гений, дают себя знать во всех наших жиз-

ненных начинаниях; украшая внешний и внутренний мир человека, они придают среде, в которой мы живем, более светлый и радостный характер. Искусство смягчает серьезность обстоятельств и сложный ход действительной жизни, оно разгоняет скуку наших праздных часов, и даже там, где не может быть ничего доброго, оно по крайней мере становится на место зла, а это ведь лучше, чем зло. Но если искусство с его привлекательными формами можно найти во всем — от грубого убора дикарей до великолепия богато украшенного храма,— то сами по себе эти формы остаются как бы за пределами подлинных конечных целей жизни. И хотя образы художника не мешают серьезности этих целей, а временами даже способствуют им, удерживая нас по крайней мере от дурного, нужно признать, что искусство имеет отношение к минутам внутреннего *облегчения, расслабленности* духа, тогда как субстанциальные интересы требуют, скорее, духовного напряжения. Попытка рассматривать со всей научной серьезностью то, что само по себе несерьезно, может показаться странным педантством.

С подобной точки зрения, если даже принять, что *смягчение* души, которое может возникнуть на почве интереса к прекрасному, не переходит в дурную *изнеженность,* искусство представляется каким-то *излишеством.* Отсюда не раз возникала потребность в защите художественного творчества от тех, кто считал его роскошью по отношению к *практической* необходимости вообще и особенно по отношению к морали и набожности. А так как доказать безвредность искусства с подобной точки зрения невозможно, то оставалось по крайней мере представить дело так, что *выгоды,* связанные с этой роскошью духа, превышают *ущерб,* приносимый ею.

Перед лицом этой проблемы самому искусству часто приписывали серьезные цели. Его старались представить в качестве посредника между разумом и чувственностью, между склонностью и долгом — как примирителя этих элементов, сталкивающихся друг с другом в суровой борьбе и взаимном противодействии. Но если даже принять, что искусство имеет более серьезные цели, разум и долг, пожалуй, ничего не выиграли бы от этой попытки найти посредствующее звено, ибо они по своей природе не терпят никакой примеси и не могли бы вступить в подобную сделку, требуя той же чистоты, которой они обладают в самих себе. И притом все это еще не сделало бы художественное творчество более достойным научного освещения. Здесь речь идет о двойной службе, в которой искусство наряду с более высокими целями может способствовать также праздным занятиям

и фривольности, выступая во всем этом служении только как средство, а не как самоцель.

Что касается, наконец, самой формы этого средства, то она всегда представляется заключающей в себе некоторый изъян. Ибо если искусство действительно подчиняет себя более серьезным целям, а влияние его приводит к более серьезным результатам, то достигается это посредством *обмана:* ведь искусство живет в *видимости.* Но все легко согласятся с тем, что истинная в себе конечная цель не должна достигаться посредством обмана. Если в том или другом случае обман способствует достижению цели, то лишь в очень ограниченной мере, а верным средством для достижения цели он не может считаться и здесь. Ибо средство должно соответствовать достоинству цели; не видимость и обман — только правда рождает правду. Так и наука должна рассматривать подлинные интересы духа в свете истинного хода действительности и согласно истинной форме представления о нем.

В этой связи может возникнуть иллюзия, будто искусство недостойно научного рассмотрения, так как оно остается приятной игрой и, даже преследуя более серьезные цели, противоречит самой природе этих целей. В общем, назначение его чисто служебное — как в серьезном, так и в игре; мало того, жизненный элемент искусства и те средства, которыми оно пользуется в своем воздействии на людей,— это видимость и обман.

Во-вторых, еще легче представить себе, что искусство — хотя и доступное философской мысли — не является все же подходящим предметом для научного исследования в собственном смысле слова. Ибо красота в искусстве обращается к *чувству,* ощущению, созерцанию, воображению; у нее другая область, чем у мысли, и постижение художественной деятельности и ее продуктов требует иного органа, отличного от научного мышления. Далее, красота в искусстве доставляет нам наслаждение именно *свободным* характером творчества и образных форм. Создавая произведения искусства или созерцая их, мы как бы далеки от всяких оков, налагаемых правилами. Устав от строгой силы законов и мрачной сосредоточенности мысли, мы ищем покоя и свежести жизни в художественных образах; в противовес царству теней, где правит идея, мы обращаемся к радостной, полнокровной действительности.

Наконец, источником художественных произведений является свободная деятельность фантазии, которая в создании своих воображаемых образов еще более свободна, чем сама природа. Искусство владеет не только всем богатством естественных форм,

сияющих своим красочным многообразием. Оно идет еще дальше и черпает из творческой фантазии, *неистощимой* в своих *собственных* созданиях. Перед лицом неизмеримого богатства фантазии и ее свободных произведений мысль как бы теряет мужество и готова отказаться от своей претензии *полностью* уяснить себе эти образы фантазии, произнести свой приговор над ними и подвести их под всеобщие формулы.

Что же касается науки, то по своей *форме,* как полагают, она связана с абстрактным мышлением, отвлекающим нас от массы подробностей. Поэтому наука, с одной стороны, исключает воображение, всегда несущее на себе печать случайности и произвола, то есть исключает орган художественной деятельности и художественного наслаждения. С другой стороны, если согласиться с тем, что искусство должно оживить черствую сухость понятия, дополнить его бесцветные абстракции действительной жизнью и примирить понятие с действительностью, покончив с этим разладом, то анализ искусства с точки зрения *одной лишь* мысли вновь устранит, уничтожит это созданное искусством средство взаимного дополнения и вернет понятие к его бескровной простоте и призрачной абстрактности.

Далее, по своему *содержанию* наука занимается чем-то в самом себе *необходимым.* А так как эстетика оставляет в стороне красоту природы, то может показаться, что в этом отношении мы не только ничего не выиграли, но, скорее, даже отдалились от необходимого. Ибо слово *«природа»* уже само по себе вызывает в нас представление о *необходимости* и *закономерности,* то есть об отношениях, более подходящих для научного анализа, доступных ему. Что же касается *духа* вообще и особенно фантазии, то по сравнению с природой здесь представляется более обычным явлением произвол и отсутствие любого закона, другими словами — то, что ускользает от всякого научного обоснования.

Следовательно, во всех этих отношениях, как по источнику своему, так и по своему влиянию и границам, искусство кажется чем-то обособленным от науки, а не благодарной почвой для ее применения. Художественное творчество как бы противится регулированию со стороны мысли, и можно подумать, что этот предмет *не отвечает* требованиям научного анализа в собственном смысле слова.

Такие (и другие в том же роде) сомнения в возможности подлинно научной трактовки художественного творчества имеют своим началом обыденные представления, взгляды и домыслы, подробным развитием которых можно досыта насладиться в ста-

рых, особенно французских, сочинениях о прекрасном и разных художествах. Факты, приведенные в таких сочинениях, отчасти справедливы, а соображения, высказанные по этому поводу, также с первого взгляда похожи на правду. Справедливо, например, что формы прекрасного столь же многообразны, как сама распространенность явления красоты, которое мы встречаем повсюду. При желании из этих фактов можно сделать вывод о существовании в человеческой природе общего всем людям инстинкта прекрасного, а затем прийти к заключению, что не может быть никаких *всеобщих* законов красоты и вкуса, так как представления о прекрасном бесконечно многообразны и, следовательно, носят *частный характер.*

Прежде чем от общих рассуждений перейти к самому предмету, мы должны кратко, в предварительном порядке отвести возможные здесь критические доводы и сомнения.

Прежде всего коснемся вопроса о том, *достойно* ли художественное творчество научного анализа. Разумеется, искусством можно пользоваться и для легкой игры, оно может служить источником забавы и развлечения, может украшать обстановку, в которой живет человек, делать более привлекательной внешнюю сторону жизни и выделять другие предметы, украшая их. На этом пути искусство действительно является не самостоятельным, не свободным, а служебным искусством. *Мы* же хотим говорить об искусстве *свободном* как с точки зрения цели, так и с точки зрения средств для ее достижения. Не одно лишь искусство может служить чужеродным целям в качестве побочного средства — это свойство оно разделяет с мыслью. Ведь и науку в качестве служебного рассудка можно применять для достижения ограниченных целей и случайных средств, и тогда она не сама определяет свое назначение, а получает его от других предметов и обстоятельств. Но, освобождаясь от этой подчиненной роли, мысль, свободная и самостоятельная, восходит к истине, в сфере которой она становится независимой и наполняется только своими собственными целями.

Лишь в этой свободе художественное творчество впервые становится подлинным искусством, и оно лишь тогда разрешает свою *высшую* задачу, когда вступает в один общий круг с религией и философией и является только одним из способов осознания и выражения *божественного,* глубочайших человеческих интересов, всеобъемлющих истин духа. В произведения искусства народы вложили свои самые содержательные внутренние созерцания и представления, искусство часто служит ключом, а у некоторых народов единственным ключом, для понимания их

мудрости и религии. Такое назначение искусство имеет наравне с религией и философией, однако своеобразие его заключается в том, что даже самые возвышенные предметы оно воплощает в чувственной форме, делая их ближе к природе и характеру ее проявления, к ощущениям и чувствованиям. Проникая в глубину *сверхчувственного* мира, мысль сначала противопоставляет его непосредственному сознанию и наличному ощущению как нечто *потустороннее;* именно свобода мыслящего познания высвобождается из-под власти *посюстороннего,* носящего название чувственной действительности и конечности. Но этот *разрыв* с посюсторонним, эту рану, которую дух наносит себе в своем поступательном движении, он сам же и лечит; он порождает из самого себя произведения искусства как первое посредствующее звено, примиряющее явления только внешние, чувственные, преходящие с чистой мыслью, природу и конечную действительность с бесконечной свободой постигающего мышления.

Далее, что касается утверждения, будто *стихия искусства* есть нечто недостойное, представляет собой *видимость* и *обман,* то это возражение было бы несомненно правильно при допущении, что видимость есть нечто, не имеющее права на существование. Однако сама *видимость* существенна для сущности. Истина не существовала бы, если бы она не становилась видимой и не являлась бы нам, если бы она не существовала *для* кого-то, как *для* самой себя, так и для духа вообще. Предметом упрека можно сделать не вообще *видимость,* а лишь особый характер той видимости, посредством которой искусство сообщает действительность истинному внутри самого себя содержанию.

Если видимость, посредством которой искусство осуществляет свои создания, мы определим как *обман,* то этот упрек имеет смысл лишь при сравнении произведений искусства с *внешним миром* явлений и их непосредственной материальностью, а также при сравнении с нашим собственным ощущаемым миром, то есть с *внутренним чувственным* миром. В нашей эмпирической жизни мы привыкли давать этим обоим мирам название действительности, реальности и истины в противоположность искусству, которому якобы не хватает такой реальности и истинности. Но как раз вся эта сфера внутреннего и внешнего эмпирического мира не является миром истинной действительности, а в более строгом смысле, чем искусство, может быть названа голой видимостью и жестоким обманом. Лишь по ту сторону непосредственности ощущения и внешних предметов мы найдем подлинную действительность. Ибо истинно действительным является лишь сущее в себе и для себя, субстанциальное начало природы и духа. При-

нимая форму наличного бытия, оно остается, однако, в этом бытии сущим в себе и для себя и лишь таким образом поистине действительно.

Господство этих всеобщих сил как раз и обнаруживается и раскрывается искусством. Правда, сущность проявляется также и в обычном внутреннем и внешнем мире. Однако здесь она обнаруживается в виде хаоса беспорядочных случайностей, будучи искажена непосредственностью чувственной стихии и произвольными чертами состояний, событий, характеров и т. д. Искусство освобождает истинное содержание явлений от видимости и обмана, присущих этому дурному, преходящему миру, и сообщает ему высшую, порожденную духом действительность. Таким образом, искусство не только не представляет собой голой видимости, но мы должны признать за его произведениями более высокую реальность и более истинное существование, чем за обыденной действительностью.

Изображения, даваемые искусством, нельзя назвать обманчивой видимостью и по сравнению с якобы более истинными изображениями историографии. Историография также имеет элементом своих изображений не непосредственное существование, а его духовную видимость. Кроме того, ее содержание обременено случайными особенностями действительности, ее событий, перипетий и индивидуальностей, тогда как художественное произведение показывает нам властвующие в истории вечные силы без побочных черт непосредственно чувственного существования и его бессодержательной видимости.

Если способ, каким являются нам художественные образы, называют обманом по сравнению с философской мыслью, с религиозными и нравственными принципами, то это верно постольку, поскольку форма, в которой проявляется содержание в области мысли, несомненно представляет собой самую истинную реальность. Однако по сравнению с видимостью историографии и чувственного непосредственного существования видимость искусства обладает тем преимуществом, что сама выводит нас за пределы, указывает на нечто духовное, которое благодаря ей должно стать предметом нашего представления. Напротив, непосредственное явление выдает само себя не за обманчивое, а за действительное и истинное, тогда как на самом деле непосредственно чувственное лишь затемняет и скрывает истину. Жесткая кора природы и мира повседневной жизни более затрудняет духу проникновение в идею, чем произведение искусства.

Однако, отводя искусству такое высокое место, мы должны вспомнить и о том, что искусство ни по своей форме, ни по свое-

му содержанию не составляет высшего и абсолютного способа осознания духом своих истинных интересов. Вследствие своей формы искусство ограничено также и определенным содержанием. Лишь определенный круг и определенная ступень истины могут найти свое воплощение в форме художественного произведения. Для того чтобы данная истина могла стать подлинным содержанием искусства, требуется, чтобы в ее собственном определении заключалась возможность адекватного перехода в форму чувственности. Такого рода истиной были, например, греческие боги. В противоположность этому существует более глубокое понимание истины, когда она уже не является столь родственной и дружественной чувственности, чтобы чувственный материал мог принять ее в себя и дать ей соответственное выражение. Таково, например, христианское понимание истины; дух нашего современного мира, точнее говоря, дух нашей религии и нашей основанной на разуме культуры, поднялся, по-видимому, выше той ступени, на которой искусство представляет собой высшую форму осознания абсолютного.

Своеобразный характер художественного творчества и его созданий уже не дает больше полного удовлетворения нашей высшей потребности. Мы вышли из того периода, когда можно было обожествлять произведения искусства и поклоняться им, как богам. Впечатление, которое они теперь производят на нас, носит более рассудительный характер: чувства и мысли, вызываемые ими в нас, нуждаются еще в высшей проверке и подтверждении, получаемом из других источников. Мысль и рефлексия обогнали художественное творчество. Если кому нравится сетовать и порицать такое положение вещей, то он может считать это явление признаком порчи и приписывать его преобладанию в наше время страстей и эгоистических интересов, отпугивающих как требуемое искусством серьезное отношение, так и доставляемую им радость. Он может обвинить в этом тяжелые условия нашего времени, запутанное состояние гражданской и политической жизни, не позволяющее, по его мнению, душе, находящейся в плену у мелких интересов, освободиться от них и подняться к высшим целям искусства. По его мнению, сам ум человека поставлен на службу этим тяжелым условиям и мелким интересам дня; сам интеллект всецело предался наукам, полезным лишь для достижения подобного рода практических целей, впал в соблазн и обрек себя на добровольное изгнание в эту безотрадную пустыню.

Как бы ни обстояло дело, искусство теперь уже не доставляет того духовного удовлетворения, которого искали в нем прежние эпохи и народы и которое они находили лишь в нем. Это удовлетворение, по крайней мере со стороны религии, было тесней-

шим образом связано с искусством. Прошли прекрасные дни греческого искусства и золотое время позднего средневековья. Наша современная, основанная на рефлексии культура делает для нас потребностью придерживаться общих точек зрения как по отношению к воле, так и по отношению к суждению и регулировать наши отдельные мысли и поступки согласно этим точкам зрения. Общие формы, законы, обязанности, права, максимы определяют наше поведение и управляют нашей жизнью. Интерес же к искусству и художественное творчество требуют такой жизненности, когда всеобщее существует не в качестве закона и максимы, а проявляется как нечто тождественное с душевными настроениями и эмоциями, и когда фантазия содержит в себе всеобщее и разумное в единстве с конкретным чувственным явлением.

Поэтому наше время по своему общему состоянию неблагоприятно для искусства. Сам художник не просто заражен громко звучащим вокруг него голосом рефлексии, общей привычкой рассудочно судить об искусстве, побуждающими его вносить больше мыслей в свои работы, но вся духовная культура нашего времени носит такой характер, что художник находится внутри этого рефлектирующего мира и его отношений, будучи не в состоянии ни абстрагироваться от него усилием воли и принятием решения, ни достигнуть искусственно уединения, замещающего потерянное с помощью особого воспитания и удаления от условий современной жизни.

Во всех этих отношениях искусство со стороны его высших возможностей остается для нас чем-то отошедшим в прошлое. Оно потеряло для нас характер подлинной истинности и жизненности, перестало отстаивать в мире действительности свою былую необходимость и не занимает в нем своего прежнего высокого положения, а, скорее, перенесено в мир наших представлений. Теперь художественное произведение сразу вызывает в нас не только непосредственное удовольствие, но и оценку, так как мы подвергаем суду нашей мысли его содержание, средства изображения и соответствие или несоответствие обоих друг другу. *Наука* об искусстве является поэтому в наше время еще более настоятельной потребностью, чем в те эпохи, когда искусство уже само по себе доставляло полное удовлетворение. Искусство приглашает нас мысленно рассмотреть его, но не для того чтобы оживить художественное творчество, а чтобы научно познать, что такое искусство.

Желая последовать этому приглашению, мы встречаемся с сомнением, которого уже коснулись выше. Если даже допускают, что искусство вообще является подходящим предметом философ-

ской рефлексии, то сомневаются, является ли оно таковым для систематического научного изучения. В этом возражении содержится прежде всего ложное представление, будто философское рассмотрение может быть и ненаучным. Относительно этого пункта я должен лишь вкратце сказать, что, каковы бы ни были представления других о философии и философствовании, я считаю, что философствование совершенно неотделимо от научности. Ибо философия должна рассматривать предмет со стороны его необходимости, и притом не только субъективной необходимости, внешнего порядка, классификации и т. д., но она должна раскрыть и доказать этот предмет согласно необходимости его собственной внутренней природы. Лишь это выявление и составляет научный характер всякого исследования. Но, поскольку объективная необходимость предмета лежит в его логико-метафизической природе, можно и даже должно при изолированном изучении искусства несколько отступить от научной строгости, так как в искусстве имеется много предпосылок, касающихся частью самого содержания, частью его материала и стихии, в силу которых искусство всегда граничит со случайностью. Поэтому мы должны выдвигать аспект необходимости лишь в отношении существенного внутреннего развития его содержания и выразительных средств.

Что же касается того возражения, будто художественные произведения не поддаются освещению научной мысли, так как имеют своим источником беспорядочную фантазию и настроение и, необозримые по числу и разнообразию, действуют только на чувство и воображение, то это затруднение представляется и теперь еще не утратившим своей силы. Ибо красота в искусстве выступает в форме, которая явно противоположна мысли, и, чтобы действовать на свой лад, мысль вынуждена разрушить эту форму. Это представление связано с мнением, будто постижение в понятиях искажает и умерщвляет внешнюю реальность, жизнь природы и духа, и лишь отдаляет ее от нас, вместо того чтобы приблизить эту реальность посредством мышления, соответствующего понятию. Человек будто бы благодаря мышлению как *средству* достижения жизни сам лишает себя достижения этой *цели.* Здесь не место говорить об этом исчерпывающим образом, а мы должны лишь указать ту точку зрения, исходя из которой можно было бы устранить это затруднение или, иначе говоря, эту невозможность, это несоответствие.

Прежде всего с нами согласятся, что дух способен рассматривать сам себя, обладать сознанием, и именно *мысленным* сознанием о самом себе и обо всем том, что из него проистекает.

Ибо мышление составляет сокровеннейшую, существенную природу духа. Если дух подлинно присутствует в этом мысленном сознании себя и своих созданий, то, сколько бы ни было в них свободы и произвола, он все-таки ведет себя соответственно своей существенной природе. Искусство же и его произведения, возникнув из духа и будучи созданы им, сами носят духовный характер, хотя художественное изображение и вбирает в себя чувственную видимость, одухотворяя чувственный материал. В этом отношении искусство ближе к духу и его мышлению, чем внешняя неодухотворенная природа; в художественных произведениях он имеет дело лишь со своим достоянием.

Хотя создания искусства представляют собой не мысль и понятие, а развитие понятия из самого себя, его переход в чуждую ему чувственную сферу, все же сила мыслящего духа заключается в том, что он постигает самого себя не только в собственно своей форме, в мышлении, но узнает себя и в своем *внешнем* и *отчужденном* состоянии, в чувстве и чувственности, постигает себя в своем инобытии, превращая отчужденное в мысли и тем возвращаясь к себе. Занимаясь своим инобытием, мыслящий дух не изменяет этим себе, не забывает и не отрекается от себя; он и не столь бессилен, чтобы не постичь то, что отлично от него, но он постигает и себя и свою противоположность. Ибо понятие есть всеобщее, сохраняющееся в своих обособлениях, возвышающееся как над собой, так и над своим инобытием. Оно является силой и деятельностью, способной вновь устранить то отчуждение, к которому оно приходит в своем поступательном движении. Таким образом, хотя в художественном произведении мысль и отчуждается от самой себя, оно также принадлежит области мышления в понятиях, и дух, делая это произведение предметом научного изучения, удовлетворяет этим лишь потребность своей собственной природы. Так как сущностью и понятием духа является мышление, то он испытывает полное удовлетворение лишь после того, как постигнет мыслью все продукты своей деятельности и таким образом сделает их действительно своими. Искусство же, как мы это более определенно увидим дальше, не является высшей формой духа, но получает свое подлинное подтверждение лишь в науке.

Точно так же нет в искусстве такого беспорядочного произвола, вследствие которого оно не поддавалось бы философскому освещению. Мы уже указали на то, что истинной задачей искусства является осознание высших интересов духа. Из этого сразу же следует, что, поскольку речь идет о *содержании,* художественное творчество не может отдаваться безудержной фантазии;

эти духовные интересы устанавливают определенные точки опоры для его содержания, сколь многообразными и неисчерпаемыми ни были бы его формы и образы. То же касается и самих форм — они также не предоставлены полному произволу. Не всякое формообразование способно выразить и воплотить эти интересы, воспринять их в себя и передать их, но определенное содержание определяет также и соответствующую ему форму.

И с этой стороны мы можем мысленно ориентироваться в кажущихся необозримыми многочисленных художественных произведениях и формах.

Таким образом, мы указали здесь содержание нашей науки, изложением которого мы намерены ограничиться, и убедились, что как искусство достойно стать предметом философского исследования, так и философское исследование способно понять сущность искусства.

II. СПОСОБЫ НАУЧНОГО ИЗУЧЕНИЯ КРАСОТЫ И ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

Если теперь мы поставим вопрос *о характере научного анализа искусства,* то и здесь встретим два противоположных способа исследования, каждый из которых, по-видимому, исключает другой и не позволяет нам прийти к какому бы то ни было *истинному выводу.*

С одной стороны, мы видим, что наука об искусстве лишь как бы извне подходит к реально существующим художественным произведениям, распределяет их согласно требованиям истории искусства, высказывает суждения об имеющихся произведениях или набрасывает теории, которые должны устанавливать общие точки зрения для оценки и создания художественных произведений.

С другой стороны, мы видим, что наука об искусстве предается самостоятельным размышлениям о прекрасном и создает лишь общее учение, абстрактную философию прекрасного, вовсе не затрагивающую художественного произведения в его своеобразии.

1. ЭМПИРИЧЕСКОЕ НАЧАЛО КАК ИСХОДНЫЙ ПУНКТ ИССЛЕДОВАНИЯ

Что касается первого способа исследования, имеющего своим исходным пунктом *эмпирическое* изучение, то он является необходимым для того, кто готовится быть *ученым искусствоведом.* Подобно тому как в наше время каждый, даже если он и не яв-

ляется специалистом-физиком, хочет обладать хотя бы самыми существенными познаниями по физике, так для каждого образованного человека признается более или менее необходимым, чтобы он обладал некоторыми познаниями по искусству, и притязание быть любителем и знатоком искусства является довольно распространенным.

a) Но для того чтобы мы действительно признали эти познания ученостью, они должны быть многообразны и обширны. Первое требование, предъявляемое нами к ученому, состоит в том, что он должен быть точно знаком с необозримой областью отдельных художественных произведений древнего и нового времени, с произведениями, которые отчасти уже погибли в действительности, отчасти находятся в отдаленных странах или частях света и которые вследствие неблагоприятно сложившихся обстоятельств жизни ученому не пришлось видеть собственными глазами. Кроме того, каждое художественное произведение принадлежит *своему времени, своему народу,* своей среде и зависит от особых исторических и других представлений и целей. Вследствие этого ученость искусствоведа требует обширного запаса *исторических,* и притом весьма *специальных,* познаний, так как индивидуальная природа художественного произведения связана с единичными обстоятельствами и его понимание и объяснение требуют специальных познаний.

Наконец, эта ученость, как и всякая другая, требует не только хорошей памяти, но и острого воображения, чтобы искусствовед мог отчетливо представлять себе характер художественных произведений во всех их различных особенностях и вызывать их перед своим умственным взором для сравнения с другими художественными произведениями.

b) Уже в пределах этого исторического рассмотрения возникают различные точки зрения, из которых мы должны исходить в наших критических суждениях о художественных произведениях. Выделенные и систематизированные, эти точки зрения образуют в искусствоведении, как и других эмпирических науках, всеобщие критерии и принципы, а в своем дальнейшем формальном обобщении они образуют *теории* искусств. Здесь не место приводить посвященную их изложению литературу, достаточно напомнить о некоторых произведениях в самых общих чертах, например об аристотелевской «Поэтике», теория трагедии которой представляет интерес и поныне. Еще более точное общее представление о характере подобного рода теоретизирования у древних может дать «Поэтическое искусство» Горация и сочинение «О возвышенном» Лонгина. Формулируемые в этих про-

изведениях общие определения должны были служить нормами и правилами, которыми следует руководствоваться при создании художественных произведений, в особенности в эпохи упадка поэзии и искусства. Однако эти лекари прописывали для излечения искусства рецепты еще менее действенные, чем те, которые прописываются врачами для восстановления здоровья.

Относительно теорий этого рода я замечу лишь, что хотя в *деталях* они содержат много поучительного, однако их общие положения абстрагированы от очень узкого круга художественных произведений, которые эти авторы признают подлинно прекрасными, но которые составляют лишь ограниченную часть области искусства. С другой стороны, эти общие положения представляют собой частью весьма тривиальные размышления, которые вследствие своего слишком *общего* характера не дают возможности перейти от них к пониманию *особенного,* постижение которого и является, собственно, целью науки. Указанное выше послание Горация полно таких размышлений и является книгой для всех и каждого, но именно потому и содержит в себе много ничего не говорящих положений: omne tulit punctum и т. д.*. Это похоже на многие нравоучительные правила: «Оставайся там, где живешь, и честно зарабатывай хлеб свой насущный». В общем виде это правильно, но здесь нет той конкретной определенности, с которой человек как раз и сообразует свои действия.

Другая цель теорий этого рода состояла не в содействии созданию истинно художественных произведений, а в том, чтобы способствовать образованию правильных суждений об уже созданных произведениях и вообще *развивать вкус* читателей. Именно благодаря этому «Основания критики» Хома, сочинения Батте и «Введение в изящные искусства и науки» Рамлера очень усердно читались в свое время. Вкус в этом смысле означает правильное расположение частей, художественную трактовку материала и вообще надлежащую обработку всего того, что составляет внешнюю сторону художественного произведения. К этим принципам вкуса прибавляли, далее, психологические воззрения того времени, полученные в результате эмпирических наблюдений над способностями и деятельностью души, страстями и их вероятным нарастанием, последовательностью и т. д. Но всегда и везде каждый человек оценивает художественные произведения или характеры, действия и события в меру своего понимания и

---

* «Всех голоса съединит, кто мешает приятное с пользой, занимая читателя ум и тогда ж поучая» (*латин.,* перевод М. Дмитриева).

душевной глубины. И так как эта культура вкуса занималась лишь внешними и незначительными моментами, а предписываемые ею нормы и правила черпались из очень узкого круга художественных произведений и столь же ограниченной умственной и эмоциональной культуры, то сфера, охватываемая этой культурой, оказывалась неудовлетворительной и неспособной как уловить внутреннюю истинную сущность искусства, так и обострить восприятие этой сущности.

В общем, метод рассуждения в подобных теориях таков же, как и в прочих нефилософских науках. Рассматриваемое ими содержание заимствуется из круга наших представлений как нечто данное. Затем ставится вопрос о характере этих представлений, так как появляется потребность в более точных определениях, которые также берутся из наших представлений и после этого фиксируются в дефинициях. Вследствие этого мы сразу оказываемся на зыбкой, спорной почве. Ибо сначала может казаться, что прекрасное является совершенно простым представлением. Однако скоро выясняется, что в нем можно находить многообразные стороны, и один подчеркивает одну сторону, другой — другую, а если даже и исходят из одних и тех же точек зрения, возникает спор о том, какую сторону следует рассматривать как существенную.

Обыкновенно считают требованием научной полноты, чтобы авторы, пишущие об эстетике, приводили и подвергали критическому анализу различные определения прекрасного. Разбирая ниже такие определения, мы не стремимся при этом ни к исторической *полноте,* чтобы познакомиться со всеми тонкостями многообразных определений, ни к удовлетворению *исторического* интереса; мы приводим лишь в качестве иллюстрации некоторые из новейших, наиболее интересных способов рассмотрения, приближающихся к истинному пониманию идеи прекрасного. Для этой цели мы напомним гётевское определение прекрасного, включенное Мейером в его «Историю пластических искусств в Греции»; в этой связи он, не называя *Гирта,* излагает также и его понимание прекрасного.

В своей статье о прекрасном в искусстве («Оры», 1797, тетрадь седьмая) Гирт, один из величайших среди современных истинных знатоков искусства, сначала говорит о прекрасном в отдельных искусствах и затем приходит к тому выводу, что основой для правильной оценки прекрасного в искусстве и развития эстетического вкуса служит понятие *характерного.* Он определяет прекрасное как «совершенное, которое может стать или является предметом восприятия для глаза, уха или воображения». Совер-

шенное же он затем определяет как «соответствующее той цели, которую ставили себе природа или искусство при образовании предмета по его роду и виду». Поэтому, желая составить себе суждение о красоте предмета, мы должны наибольшее внимание обратить на конституирующие его индивидуальные признаки, ибо эти признаки как раз и являются тем, что в нем характерно. Под характером как законом искусства он понимает «ту определенную индивидуальность, благодаря которой отличаются друг от друга формы, движения и жесты, выражение лица, локальный колорит, свет и тени, оттенок и поза, и притом отличаются друг от друга именно так, как этого требует задуманный предмет».

Это определение носит более четкий характер, чем предлагавшиеся другие дефиниции. Если же мы спросим далее, что такое характерное, то оно предполагает, *во-первых,* некое *содержание,* например, определенное чувство, ситуацию, событие, поступок, индивида; *во-вторых,* тот способ, каким это содержание изображается. К этому способу изображения и относится художественный закон характерного, требующий, чтобы все частное и особенное в способе выражения служило определенному выявлению его содержания и составляло необходимое звено в выражении этого содержания.

Это абстрактное определение характерного касается той целесообразности, благодаря которой частные и особенные черты художественного образа действительно выделяют содержание, которое они должны изобразить. Если мы хотим объяснить эту мысль совершенно популярно, то укажем следующее заключенное в ней ограничение. В драматической области, например, содержанием является некое действие; драма должна изобразить, как совершается это действие. Но люди делают много вещей: разговаривают друг с другом, в промежутках—едят, спят, одеваются, произносят те или другие слова и т. д. Из этого должно быть исключено все, что не связано непосредственно с определенным действием, составляющим собственное содержание драмы, так что не должно оставаться ничего, не имеющего значения по отношению к этому действию. Точно так же в картину, охватывающую лишь один момент этого действия, можно было бы включить множество обстоятельств, лиц, положений и всяких других событий, которые составляют сложные перипетии внешнего мира, но которые в этот момент никак не связаны с данным определенным действием и не служат его характеристике. Согласно же требованию характерности в произведение искусства должно входить лишь то, что относится к проявлению и выражению именно данного определенного содержания, ибо ничто не должно быть лишним.

Это очень важное определение, и в известном отношении оно может быть оправдано. Однако Мейер в указанном выше сочинении утверждает, что взгляд этот не оказал никакого влияния — по его мнению, к вящей пользе искусства, ибо воззрение Гирта привело бы к господству карикатурности. В основе этого мнения Мейера лежит ложная мысль, будто в таких определениях прекрасного речь идет о том, чтобы дать руководство для художника. Но задача философии искусства — не предписывать художникам, как им творить, а выяснить, что такое прекрасное и как оно проявилось в существующих произведениях искусства; она не имеет никакого желания давать правила для художников.

Помимо этого мы должны сказать по поводу мейеровской критики, что определение Гирта включает в себя также и карикатурное, ибо и карикатурное изображение может быть характерным; однако в карикатуре определенный характер необычайно преувеличен и представляет собой как бы характерное, доведенное до излишества. Но излишество не является тем, что действительно требуется для характерного, а представляет собой обременительное повторение, благодаря которому может извратиться и само характерное. К тому же само карикатурное оказывается характеристикой безобразного, а последнее является, во всяком случае, неким искажением. Со своей стороны, безобразное более тесно связано с содержанием, так что вместе с принципом характерного принимается в качестве одного из основных определений безобразное и изображение безобразного. Гиртовское определение не дает нам точных указаний о содержании прекрасного, о том, что должно и что не должно быть охарактеризовано в искусстве. В этом отношении оно дает лишь чисто формальное определение, которое, однако, содержит в себе истину, хотя и совершенно абстрактную.

Но здесь возникает вопрос, что противопоставляет Мейер гиртовскому принципу искусства, что он предпочитает? Он говорит лишь о принципе античных художественных произведений, который, по его мнению, содержит в себе определение прекрасного вообще. В связи с этим он разбирает определение идеала, данное Менгсом и Винкельманом, и говорит, что он не хочет ни отвергнуть, ни целиком принять этот закон прекрасного, однако без колебания примыкает к мнению просвещенного ценителя искусства (Гёте), так как оно является решающим и, по-видимому, ближе всего стоит к решению загадки прекрасного.

Гёте говорит: «Высшим принципом древних было *значимое*, но высшим достижением удачной художественной *практики* являлось *прекрасное*». Вдумываясь в мысль, заключенную в этом

афоризме, мы и здесь обнаруживаем два момента: содержание, суть дела, — и способ изображения. При рассмотрении художественного произведения мы начинаем с того, что нам непосредственно дается в нем, и лишь после этого мы задаемся вопросом, в чем состоит смысл или содержание этого произведения. Не признавая непосредственной значимости за внешней стороной произведения, мы ищем скрытого в ней смысла, внутреннего содержания, которым одухотворяется внешнее явление. Внешнее указывает нам на эту его душу. Ибо явление, которое что-то означает, представляет не само себя в качестве внешнего явления, а нечто иное. Например, значением символа и в еще большей мере басни является мораль и поучение.

Более того, уже любое слово указывает на значение и не является чем-то существующим само по себе. Сквозь человеческий глаз, лицо, мускулы, кожу, сквозь весь облик человека просвечивает дух, душа, и здесь смысл представляет собой нечто иное, чем то, что обнаруживается в непосредственной действительности. Именно такая осмысленность должна быть присуща художественному произведению. Оно не должно казаться исчерпывающимся данными линиями, кривыми, поверхностями, впадинами, углублениями камня, данными красками, звуками, словами, вообще каким бы то ни было используемым материалом. Но оно должно выявить внутреннюю жизнь, чувство, душу, содержание, дух, то есть все то, что мы и называем смыслом художественного произведения.

Этим требованием омысленности художественного произведения вряд ли сказано нечто иное и большее, чем то, что имеет в виду гиртовский принцип характерного.

Согласно этому пониманию мы имеем в качестве элементов прекрасного некое внутреннее содержание и нечто внешнее, обозначающее и характеризующее это содержание. Внутреннее просвечивает во внешнем и дает распознать себя посредством него, внешнее через себя указывает на внутреннее.

Однако мы не можем дальше входить здесь в подробности.

с) Эта прежняя манера теоретизирования и установления практических правил уже круто отброшена и в самой Германии (главным образом благодаря появлению подлинно живой поэзии), и против дерзких притязаний этих наперед установленных законов и широкого потока теорий стали выдвигать на первый план права гения, его произведения и оказываемое ими влияние. На основе этого подлинно духовного искусства, а также сопереживания и глубокого усвоения его родились та восприимчивость и свобода, благодаря которым стали ценить и понимать давно су-

ществующие великие художественные произведения нового времени, средних веков или даже совершенно чуждых нам древних народов (например, индийского). Эти произведения вследствие их древности или принадлежности не похожим на нас народам имеют в себе нечто нам чуждое и необычное. Однако, принимая во внимание их общечеловеческое *содержание,* перекрывающее их чужеродные для нас элементы, приходится признать, что лишь предубежденная теория могла назвать их порождениями дурного варварского вкуса. Это признание художественных произведений, выпадающих из круга и форм тех произведений, которые преимущественно служили основой теоретических абстракций, привело к признанию своеобразного вида искусства — *романтического искусства,* и стало необходимым глубже постигнуть понятие и природу прекрасного, чем это могли сделать прежние теории. Это вызывалось также и тем, что понятие само по себе, мыслящий дух глубже познали себя в философии, что непосредственно привело их и к более основательному проникновению в сущность искусства.

Уже благодаря этим моментам общей эволюции мысли тот тип мышления и теоретизирования об искусстве, который был описан нами выше, устарел как по своим принципам, так и по их разработке. Лишь *ученость* в области истории искусства сохранила свою прежнюю ценность, и тем в большей степени, чем больше расширился ее кругозор в результате прогресса духовной восприимчивости. Ее дело и задача состоят в эстетической оценке индивидуальных произведений искусства и в знании исторических обстоятельств, внешне обусловливающих художественное произведение. Лишь такая глубокая и осмысленная оценка, опирающаяся на знание истории, в состоянии проникнуть во всю глубину индивидуального художественного произведения. Гёте, например, много написал в этом роде об искусстве и художественных произведениях. Теоретизирование не является целью этого способа изучения искусства, хотя он часто оперирует абстрактными принципами и категориями и может бессознательно впадать в такого рода теоретизирование. Однако если мы не будем задерживаться на этих ошибках и будем иметь в виду только конкретное изложение, то этот способ рассмотрения доставляет философии искусства те наглядные иллюстрации и подтверждения, историческими подробностями которых философия не может заниматься.

Таков первый способ анализа искусства; он исходит из частных особенностей уже существующих художественных произведений.

Существенно отличен от него противоположный способ изучения искусства — теоретическое размышление, стремящееся, исходя из самого прекрасного, познать его как таковое и проникнуть в его *идею*.

Как известно, Платон первый предъявил к философии требование, чтобы она познавала предметы не в их *особенности*, а в их всеобщности, в их *роде*, в их в-себе-и-для-себя-бытии, так как он утверждал, что истинное — это не *отдельные* хорошие поступки, истинные мнения, прекрасные люди или художественные произведения, *а само добро, красота, истина*. Если же прекрасное должно быть познано согласно его сущности и понятию, то это может быть достигнуто лишь посредством мысленного понятия, с помощью которого мыслящему сознанию раскрывается логико-метафизическая природа *идеи вообще*, равно как и особой *идеи прекрасного*. Однако это рассмотрение прекрасного в его для-себя-бытии, в его идее может снова стать абстрактной метафизикой, и если и взять Платона в качестве основы и руководителя, то платоновская абстракция уже не может удовлетворить нас даже по отношению к идее прекрасного. Мы должны глубже и конкретнее понять эту идею, ибо бессодержательность, свойственная платоновской идее, перестала удовлетворять более богатую философскую потребность современного духа. Таким образом, и мы должны исходить в философии искусства из идеи прекрасного, но мы не должны ограничиться той абстрактностью платоновских идей, которая свойственна начальному периоду философствования о прекрасном.

3. ОБЪЕДИНЕНИЕ ЭМПИРИЧЕСКОГО ПОДХОДА К ИСКУССТВУ С ТОЧКОЙ ЗРЕНИЯ ИДЕИ

Чтобы наметить истинную природу философского понятия прекрасного, следует указать, что оно должно объединить и содержать в себе опосредствованными обе эти крайности — метафизическую всеобщность и определенность реальной особенности. Лишь таким образом оно постигается в себе и для себя, в своей истине. Ибо тогда оно, в противоположность бесплодию односторонней рефлексии, плодотворно изнутри самого себя, так как оно согласно его собственному понятию должно развиться в целостность определений и содержит в себе необходимость своих особенностей, их дальнейшего движения и перехода друг в друга. Особенности же, к которым совершается переход, несут в себе

всеобщность и существенность понятия, являясь его собственными особенностями. Обеих этих черт недостает тем способам изучения, которых мы коснулись раньше, и лишь это полное понятие ведет к субстанциальным, необходимым и целостным принципам.

III. ПОНЯТИЕ ПРЕКРАСНОГО В ИСКУССТВЕ

Сделав эти предварительные замечания, мы приблизились теперь к собственному предмету нашего исследования — к философии художественно прекрасного, и, приступая к научному его освещению, мы должны начать с выяснения его понятия. Лишь установив это понятие, мы сможем изложить деление и план нашей науки как целого. Ибо деление, если оно не производится чисто внешним образом, как это происходит при нефилософском способе изучения, должно найти свой принцип в понятии самого предмета.

При таком требовании перед нами возникает вопрос: откуда мы заимствуем это понятие? Если мы начнем с понятия прекрасного в искусстве, то это понятие сразу же станет *предпосылкой* и простым допущением. Но философский метод не допускает голых предпосылок; истина того, что притязает на признание, должна быть доказана, то есть должна быть обнаружена его необходимость.

Скажем несколько слов о характере этого затруднения, встречаемого нами при введении в любую самостоятельную философскую дисциплину.

Относительно предмета каждой науки мы должны сначала ответить на два вопроса: *существует ли,* во-первых, такой предмет и *что,* во-вторых, он собой представляет?

Первый вопрос не вызывает особых затруднений в обыкновенных науках. Могло бы даже показаться смешным, если бы кто-нибудь потребовал, чтобы в астрономии и физике доказывалось, что существуют солнце, звезды, магнетические явления и т. д. В этих науках, имеющих дело с чувственно наличными явлениями, предметы берутся из внешнего опыта, и, вместо того чтобы *доказывать* их существование, считается достаточным *указать* на них.

Однако уже в пределах нефилософских дисциплин могут возникать сомнения относительно существования их предметов. Так, например, в психологии, учении о духе, может возникнуть сомнение, *существует* ли дух, душа, то есть отличная от матери-

ального, самостоятельная субъективность; в теологии может возникнуть сомнение, существует ли *бог*. Далее, если предметы носят субъективный характер, то есть существуют лишь в духе, а не как внешние чувственные объекты, то мы знаем, что в духе имеется лишь то, что он произвел своей деятельностью. Но здесь сразу же вступает в силу случайность, то есть существование предметов духа зависит от того, произвели ли люди в себе эти внутренние представления и созерцания или нет, а если это даже и произошло, то возникает вопрос, не устранили ли их люди вновь, не низвели ли их до чисто *субъективного представления*, содержание которого не обладает самостоятельным бытием. Так, например, прекрасное часто рассматривалось не как обнаруживающееся в представлении необходимое начало в себе и для себя, а лишь как чисто случайное чувство, как субъективное «нравится». Уже наши внешние созерцания, наблюдения и восприятия часто обманчивы и ошибочны, в еще большей мере являются таковыми внутренние представления, хотя бы они и обладали величайшей жизненностью и вызывали в нас страсти с непреодолимой силой.

Именно это сомнение, существует ли вообще предмет нашего представления и созерцания, не порождает ли субъективное сознание его в себе случайно и соответствует ли произведенный им предмет тому, как он существует в его в-себе-и-для-себя-бытии,— это сомнение как раз и вызывает в человеке высшую научную потребность показать или доказать предмет согласно его необходимости, даже если нам представляется, что он существует или имеется перед нами.

Это доказательство, проведенное с подлинно научной строгостью, одновременно дает ответ и на вопрос о том, что такое тот или иной предмет. Развитие этой темы завело бы нас здесь слишком далеко, ограничимся лишь следующими краткими замечаниями.

Если бы от нас потребовали показать необходимость нашего предмета, художественно прекрасного, то мы должны были бы доказать, что искусство, или прекрасное, есть результат предшествующей ступени, которая в соответствии со своим истинным понятием приводит с научной необходимостью к понятию искусства. Но так как мы исходим из *искусства, его* понятия и реальности, и не собираемся рассматривать то, что предшествовало искусству и содержится в сущности последнего, то для нас искусство как особый научный предмет имеет предпосылку, лежащую за пределами нашего исследования и составляющую по своему содержанию предмет другой философской дисциплины.

Поэтому остается лишь принять понятие искусства в качестве *леммы,* как это делается во всех *особых* философских науках, когда они рассматриваются отдельно друг от друга, ибо лишь вся философия есть познание вселенной как *единой* органической целостности, которая развивается из своего собственного понятия и, возвращаясь в себя в силу содержащейся в ней необходимости стать целым, смыкается с собою как *единый* мир истины. На вершине этой научной необходимости каждая отдельная часть есть столь же возвращающийся в себя круг, сколь и находится в необходимой связи с другими областями. Она указывает как назад, на ту область, из которой она выводится, так и вперед, на область, к которой она устремляется, вновь порождая из себя другой предмет научного познания.

Мы не ставим себе задачей доказать идею прекрасного, то есть с необходимостью вывести ее из предшествующих предпосылок, в недрах которых она зародилась. Это дело энциклопедического развертывания всей философии и ее отдельных дисциплин. Для нас же понятие прекрасного и искусства есть предпосылка, данная системой философии. Так как мы не можем изложить здесь эту систему и связь искусства с нею, то перед нами пока что не *научное* понятие, а лишь элементы и стороны этого понятия, как мы находим их в различных представлениях обыденного сознания о прекрасном или как они понимались раньше. Исходя из них, мы перейдем затем к более основательному рассмотрению самих этих воззрений. Благодаря этому мы достигнем того преимущества, что сначала получим общее представление о нашем предмете, а краткая критика даст возможность предварительно познакомиться с теми высшими определениями, с которыми нам впоследствии придется иметь дело. Последняя часть введения будет, таким образом, как бы возвещать начало изложения самого предмета, концентрируя и направляя на него наше внимание.

А. ОБЫДЕННЫЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ОБ ИСКУССТВЕ

Известные нам ходячие представления о произведениях искусства можно свести к следующим трем положениям:

1. Художественное произведение не есть продукт природы, а создано деятельностью человека.

2. Оно создано *для* человека, обращено к его *внешним чувствам* и в большей или меньшей степени заимствовано из некоторой чувственной среды.

3. Оно обладает в себе некоторой *целью.*

Что касается первого пункта, гласящего, что художественное произведение является продуктом человеческой деятельности, то из этого воззрения

а) был сделан вывод, что эта деятельность как *сознательное* продуцирование некоего внешнего предмета может быть постигнута и продемонстрирована, что другие могут научиться и подражать ей. То, что делает один, кажется, мог бы делать и другой, и если бы все были знакомы с правилами художественной деятельности, то каждый при желании мог бы выполнять эту работу и создавать художественные произведения. Так возникли те содержащие правила теории и их рассчитанные на практическое применение предписания, о которых мы говорили выше.

Следуя таким правилам и указаниям, можно создать лишь нечто формально правильное и механическое. Ибо только механическое носит такой внешний характер, что для усвоения его нашим представлением и практического осуществления нужна лишь бессодержательная волевая деятельность и сноровка и не требуется ничего конкретного, ничего такого, чему не могли бы научить общие правила. Яснее всего это обнаруживается в тех случаях, когда подобные предписания не ограничиваются чисто внешними и механическими явлениями, а распространяются на содержательную духовную художественную деятельность. В этой области правила дают лишь неопределенные общие указания, вроде того, например, что тема должна быть интересна, что в художественном произведении каждый должен говорить языком, соответствующим его сословию, возрасту, полу, положению. Чтобы удовлетворять своему назначению, эти предписания должны быть столь определенными, что их можно было бы выполнить в том виде, как они сформулированы, не прибегая к помощи самостоятельной духовной деятельности. Но такие правила абстрактны по своему содержанию и неуместны в своем притязании заполнить собою сознание художника, ибо художественное творчество не является формальной деятельностью по заданным правилам. В качестве духовной деятельности оно должно черпать из собственного богатства и ставить перед духовным взором более богатое содержание и более многосторонние индивидуальные создания, чем те, которые могут быть предусмотрены правилами. В лучшем случае эти правила, поскольку в них содержится нечто определенное и практически полезное, могут найти применение в совершенно внешних сторонах художественного творчества.

b) В результате эта точка зрения была совершенно оставлена, но при этом впали в противоположную крайность. Перестав рассматривать художественное произведение как продукт *общей всем людям* деятельности, стали видеть в нем создание *своеобразно одаренного* ума, который должен предоставить действовать *лишь* своему особому дарованию как специфической силе природы и отказаться как от следования общезначимым законам, так и от вмешательства сознательного размышления в его инстинктообразное творчество. Более того, считали даже, что он должен остерегаться подобного вмешательства, чтобы не испортить и не исказить свои создания.

Исходя из этого, стали признавать художественные произведения продуктом *таланта* и *гения* и подчеркивать те стороны, которыми талант и гений обладают от природы. Отчасти это было совершенно правильно. Ибо талант является специфической, а гений всеобщей способностью, которые человек не может приобрести только посредством самосознательной деятельности; далее нам придется говорить об этом подробнее.

Здесь мы должны лишь обратить внимание на содержащийся в этом воззрении ложный взгляд, будто в художественном творчестве всякое сознание собственной деятельности является не только излишним, но даже и вредным. При таком понимании талант и гений оказываются неким *состоянием,* и притом состоянием *вдохновения.* Утверждали, что такое состояние вызывается в гении каким-нибудь предметом, отчасти же он может сам по своему произволу приводить себя в это состояние, причем не забывали даже указать на бутылку шампанского, которая может при этом сослужить хорошую службу.

В Германии это мнение возникло и получило преобладание в так называемый *период гениев,* начало которому положили первые поэтические произведения Гёте; влияние, оказанное Гёте, усилилось благодаря произведениям Шиллера. Эти поэты отбросили в своих первых произведениях все фабриковавшиеся тогда правила, намеренно нарушая их, и стали творить так, как будто до них не было никакой поэзии. Пришедшие вслед за ними другие поэты еще далее превзошли их в этом отношении.

Я не хочу здесь более подробно рассматривать господствовавшие тогда путаные воззрения относительно понятия гения и вдохновения и то господствующее в наше время представление, будто одно вдохновение может всего достигнуть. Нам важно только установить, что, хотя талант и гений художника имеют в себе элемент природной одаренности, последняя нуждается для своего развития в культуре мысли, в размышлении о способе ее

осуществления, а также в упражнении и приобретении навыков. Ибо одной из главных сторон художественного творчества является внешняя работа, так как в художественном произведении есть чисто техническая сторона, доходящая даже до ремесленности; больше всего ее в архитектуре и скульптуре, меньше в живописи и музыке и меньше всего в поэзии. Никакое вдохновение не поможет достичь этой умелости, но лишь размышление, прилежание и упражнения. И художник нуждается в такой умелости, чтобы овладеть внешним материалом и преодолеть его неподатливость.

Чем выше стоит художник, тем основательнее он должен изображать в своих произведениях глубины души и духа, которые неизвестны ему непосредственно, и он может постигнуть их, лишь направив свой умственный взор на внутренний и внешний мир. И здесь только посредством *изучения* художник осознает это содержание и приобретает материал для своих замыслов.

Правда, одни искусства более других нуждаются в осознании и познании этого содержания. Музыка, например, имеет дело лишь с носящими неопределенный характер внутренними духовными движениями, как бы со звучанием не перешедших в мысль эмоций, и она мало или вовсе не нуждается в присутствии духовного материала. Поэтому музыкальный талант большей частью и проявляется в ранней молодости, когда голова еще пуста и душа мало пережила, иногда он может даже достигнуть значительной высоты раньше, чем художник приобрел какой-нибудь духовный и жизненный опыт. По той же причине мы часто встречаем значительную виртуозность в музыкальной композиции и исполнении рядом с большой скудостью духовного содержания и характера.

Иначе обстоит дело в поэзии. В ней имеет важное значение содержательное, богатое мыслью изображение человека, его глубочайших интересов и движущих сил. Поэтому ум и чувство гения сами должны быть обогащены и углублены душевными переживаниями, опытом и размышлением, прежде чем он будет в состоянии создать зрелое, богатое содержанием и завершенное произведение. Первые произведения Гёте и Шиллера являются ужасающе незрелыми и даже, можно сказать, грубыми и варварскими. Тот факт, что в большинстве этих ранних поэтических опытов преобладают насквозь прозаические, отчасти холодные и банальные элементы, более всего опровергает обычное мнение, будто вдохновение связано с юношеским пылом и возрастом. Лишь в зрелом возрасте эти два гения, которые, можно сказать, первыми дали нашему народу подлинно поэтические произведе-

ния, лишь в зрелом возрасте эти наши национальные поэты подарили нам глубокие и совершенные по форме произведения, порожденные истинным вдохновением. И точно так же лишь старец Гомер вдохновился и создал свои вечно бессмертные поэмы.

с) *Третье* воззрение, связанное с представлением о художественном произведении как продукте человеческой деятельности, касается отношения художественного произведения к внешним явлениям природы. Здесь обыденное сознание легко приходило к мысли, будто произведение человеческого искусства стоит *ниже* продукта природы. Ибо художественное произведение не обладает в себе чувством и не является живым существом; рассматриваемое как внешний объект, оно мертво. А живое ставится нами обыкновенно выше мертвого.

Что художественное произведение не обладает в самом себе движением и жизнью — с этим нельзя не согласиться. Живые продукты природы представляют собой как изнутри, так и извне целесообразно устроенные организмы, между тем как произведения искусства достигают видимости жизни лишь на своей поверхности, а внутри являются обыкновенным камнем, деревом, холстом или, как в поэзии, представлением, проявляющимся в речи и буквах.

Но не эта сторона внешнего существования делает произведение продуктом искусства. Произведением искусства оно является лишь в той мере, в какой порождено человеческим духом и принадлежит ему, получило его крещение и изображает лишь то, что созвучно с духом. Человеческие интересы, духовная ценность, которой обладают некое событие, индивидуальный характер, поступок в своих перипетиях и исходе, изображаются и выделяются в художественном произведении чище и прозрачнее, чем это возможно в обыденной нехудожественной действительности. Благодаря этому произведение искусства стоит выше любого продукта природы, не подвергшегося этой переработке духом. Так, например, благодаря чувству и пониманию, в атмосфере которых создается в живописи ландшафт, это произведение духа занимает более высокое положение, чем чисто природный ландшафт. Ибо все духовное лучше какого бы то ни было продукта природы, не говоря уже о том, что никакое создание природы не изображает божественных идеалов, как это делает искусство.

Всему тому, что дух извлекает из своих глубин и вкладывает в произведения искуства, он сообщает длительную *продолжительность* даже со стороны внешнего существования. Отдельные живые продукты природы преходящи, их наружный вид

изменчив, тогда как произведение искусства устойчиво сохраняется, хотя и не продолжительность его существования, а отчетливость запечатлевшейся в нем духовной жизни составляет его подлинное преимущество перед природной действительностью.

Это более высокое положение произведения искусства оспаривается и на основании другого представления обыденного сознания. Говорят: природа и ее продукты являются творением божиим, созданным его благостью и премудростью; продукт же искусства является *лишь* произведением человека, сделанным человеческими руками по человеческому разумению. Это противопоставление продуктов природы как результата божественного творчества человеческой деятельности как чему-то конечному основано на недоразумении, будто бог *не* действует в человеке и через человека, а ограничивает круг своей деятельности лишь областью природы.

Это ложное мнение должно быть отвергнуто, если мы желаем достигнуть истинного понятия искусства. Более того, мы должны противопоставить ему противоположное воззрение, согласно которому бог прославляется больше тем, что творит дух, чем продуктами и созданиями природы. Ибо божественное начало не только присутствует в человеке, но и действует в нем в другой, более соответствующей сущности бога форме, чем в природе. Бог есть дух, и среда, через которую проходит божественное, только в человеке носит форму сознательного, деятельно порождающего себя духа. В природе же этой средой является бессознательное, чувственное и внешнее, далеко уступающее по своей ценности сознанию. В художественном творчестве бог так же деятелен, как и в явлениях природы, но в произведениях искусства божественное, будучи порождено духом, приобрело для своего существования соответствующую его природе форму проявления, каковой не является его существование в бессознательной чувственности природы.

d) Чтобы из предшествующих рассуждений сделать более глубокий вывод, необходимо поставить следующий вопрос. Если произведение искусства как порождение духа является созданием человека, то какая *потребность* побуждает людей создавать художественные произведения? С одной стороны, художественное творчество может рассматриваться как простая игра случая, как нечто продиктованное капризом, так что занятие им предстает чем-то не имеющим особого значения, ибо существуют другие и даже лучшие средства осуществить те цели, которые ставит себе искусство, и человек носит в себе более важные и высокие интересы, чем искусство. Но, с другой стороны, искусство имеет

своим источником более возвышенные влечения и потребности, а временами оно удовлетворяет высшие и абсолютные потребности, будучи связано с наиболее общими проблемами мировоззрения и с религиозными интересами целых эпох и народов. На вопрос о том, в чем состоит эта не случайная, а абсолютная потребность в искусстве, мы пока не можем ответить полностью, так как вопрос носит более конкретный характер, чем ответ, который мы могли бы здесь дать. Мы должны поэтому удовлетвориться следующими замечаниями.

Всеобщая и абсолютная потребность, из которой проистекает (с его формальной стороны) искусство, заключена в том факте, что человек является *мыслящим* сознанием, то есть что он творит из самого себя и *для себя* то, что он есть и что вообще есть. Вещи, являющиеся продуктами природы, существуют лишь *непосредственно* и *однажды,* но человек как дух *удваивает* себя: *существуя* как предмет природы, он существует также и *для себя,* он созерцает себя, представляет себе себя, мыслит, и лишь через это деятельное для-себя-бытие он есть дух.

Этого сознания себя человек достигает двояким образом: *во-первых, теоретически,* поскольку он в своей внутренней жизни должен осознать самого себя, осознать все то, что движется и волнуется в человеческой груди. И вообще, он должен созерцать себя, представлять себя, фиксировать для себя то, что мысль обнаруживает как сущность, и как в порожденном им из себя, так и в воспринятом извне познавать лишь самого себя. *Во-вторых,* человек достигает такого сознания себя посредством *практической* деятельности. Ему присуще влечение порождать самого себя в том, что ему непосредственно дано и существует для него как нечто внешнее, и познавать самого себя также и в этом данном извне. Этой цели он достигает посредством изменения внешних предметов, запечатлевая в них свою внутреннюю жизнь и снова находя в них свои собственные определения. Человек делает это для того, чтобы в качестве свободного субъекта лишить внешний мир его неподатливой чуждости и в предметной форме наслаждаться лишь внешней реальностью самого себя.

Уже первое влечение ребенка содержит в себе практическое изменение внешних предметов. Мальчик бросает камни в реку и восхищается расходящимися по воде кругами, созерцая в этом свое собственное творение. Эта потребность проходит через многообразнейшие явления вплоть до той формы самопроизводства во внешних вещах, которую мы видим в произведениях искусства. И не только с внешними вещами человек поступает таким образом, но и с самим собой, со своей природной формой,

которую он не оставляет такой, какой находит, а намеренно изменяет ее. В этом причина всех украшений и мод, сколь варварскими, безвкусными, безобразными или даже вредными они бы ни были, каковы, например, ножки китаянок или обычай прокалывать уши и губы. Ибо лишь у образованных людей изменение фигуры, способа держать себя и других внешних проявлений имеет своим источником высокую духовную культуру.

Всеобщая потребность в искусстве проистекает из разумного стремления человека духовно осознать внутренний и внешний мир, представив его как предмет, в котором он узнает свое собственное «я». Эту потребность в духовной свободе он удовлетворяет, с одной стороны, тем, что он внутренне осознает для себя то, что существует, а с другой стороны, тем, что он внешне воплощает это для-себя-бытие и, удваивая себя, делает наглядным и познаваемым для себя и для других то, что существует внутри него. В этом состоит свободная разумность человека, из которой проистекает как искусство, так и всякое действие и знание. Ниже мы увидим, в чем заключается специфическая потребность в искусстве в отличие от потребности в политических и моральных действиях, религиозных представлениях и научном познании.

2. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ КАК ПРЕДНАЗНАЧЕННОЕ ДЛЯ ЧУВСТВЕННОГО ВОСПРИЯТИЯ ЧЕЛОВЕКА И ЗАИМСТВОВАННОЕ ИЗ ЧУВСТВЕННОЙ СРЕДЫ

Рассмотрев искусство с той его стороны, что оно творится человеком, мы должны перейти теперь к рассмотрению другой его черты, состоящей в том, что оно производится для *чувственного восприятия* человека и потому более или менее заимствуется из чувственного мира.

а) Размышляя об этой черте искусства, пришли к мнению, что искусство предназначено вызывать в нас чувства, и притом нужные нам, то есть приятные чувства. Исходя из этого, исследование об искусстве превратили в исследование о чувствах и спрашивали, какие чувства должно вызывать искусство. Если оно, например, вызывает страх и сострадание, то каким образом эти чувства оказываются приятными, каким образом созерцание несчастья может доставлять удовлетворение? Это направление эстетической мысли восходит к временам Моисея Мендельсона, и в его сочинениях мы можем найти много подобных размышлений.

Однако исследования такого рода вели недалеко, ибо чувство представляет собой неопределенную, смутную область духа.

Чувствуемое нами остается в форме абстрактнейшей единичной субъективности, и различия между чувствами носят совершенно абстрактный характер и не являются различиями самого предмета. Страх, например, тревога, опасение, ужас — все это модификации одного и того же чувства, отчасти его количественные видоизменения, отчасти — формы, не имеющие никакого отношения к их содержанию и безразличные для него. При страхе, например, имеется существо, в котором субъект заинтересован, одновременно он видит приближение отрицательной силы, грозящей разрушить это существо, и оба переживания непосредственно отражаются в противоречивом характере его эмоциональных движений. Но такой страх еще не предполагает какого-либо определенного содержания, а может иметь самое различное и противоположное содержание.

Чувство как таковое есть совершенно пустая форма субъективной аффекции. Эта форма иногда может быть многообразной в самой себе, каковы, например, надежда, печаль, радость, удовольствие; она может охватывать различные содержания: существует правовое чувство, нравственное чувство, возвышенное религиозное чувство и т. д. Но, присутствуя в многообразных формах чувства, это содержание еще не обнаруживает свою существенную и определенную природу, а чувство остается моей, чисто субъективной аффекцией, в абстрактной характеристике которой исчезает конкретная суть дела.

Исследование тех чувств, которые вызывает или должно вызывать искусство, не идет дальше неопределенных выводов, абстрагируясь от подлинного содержания и конкретной сущности искусства. Ибо размышление о чувствах ограничивается наблюдением субъективных эмоциональных состояний и их особенностей, вместо того чтобы погрузиться в подлинный предмет исследования, в художественное произведение, и оставить в стороне голую субъективность и ее состояния. В чувстве же эта бессодержательная субъективность не только сохраняется, но и является главным; потому-то люди так охотно предаются чувствам. Вследствие своей неопределенности и бессодержательности подобное исследование искусства становится скучным, а концентрируя внимание на мелких субъективных особенностях, оно становится и противным.

b) Но художественное произведение должно не только вызывать чувства — ибо тогда у него не было бы специфической цели, отличной от цели красноречия, историографии, религиозного назидания и т. д.,— а является произведением искусства лишь постольку, поскольку оно прекрасно. Исходя из этого,

стремились отыскать для прекрасного *своеобразное чувство красоты* и найти соответствующую *способность восприятия*. При этом скоро обнаружилось, что такая способность восприятия не представляет собой раз навсегда прочно установленного и слепого инстинкта, который сам по себе был бы способен различать прекрасное; стали требовать *культуры* как предварительного условия такого восприятия, и изощренное культурой чувство прекрасного получило название *вкуса*. Последний, хотя и образован культурой, все же сохраняет характер непосредственного чувства.

Мы уже говорили о том, что абстрактные теории пытались изощрить этот вкус и что он остался внешним и односторонним. Неудовлетворительны прежде всего *общие* принципы этих теорий. Кроме того, в эпоху их господства *частная* критика *отдельных художественных произведений* стремилась не столько обосновать *определенное суждение* — для этого еще не хватало сил,— сколько вообще способствовать развитию вкуса. Эта культура вкуса не шла дальше неопределенных высказываний и лишь старалась посредством размышления так изощрить чувство красоты, чтобы оно было в состоянии непосредственно находить прекрасное, где бы и когда бы последнее ни появлялось.

Действительная глубина предмета оставалась для вкуса книгой за семью печатями, ибо такая глубина нуждается не только в способности восприятия прекрасного и в абстрактных размышлениях, но и в полноте разума и силе духа. Вкус же ограничивался лишь внешней поверхностью, вокруг которой разыгрываются различные чувства и к которой можно применять односторонние определения. Поэтому так называемый хороший вкус страшится всяких более глубоких воздействий, оказываемых произведениями искусства, и молчит там, где начинает говорить сама суть художественного произведения и исчезают его внешние и второстепенные черты. Ибо там, где перед нами открываются великие страсти и движения глубокой души, речь уже не идет о тонких различиях вкуса и его мелочной возне с деталями. Вкус чувствует, что гений выходит за пределы этой области, ему не по себе перед гигантской мощью гения, и он отступает, не имея ничего сказать.

с) Вследствие этого при обсуждении художественных произведений стали заботиться не только о воспитании вкуса и о том, чтобы обнаружить хороший вкус. Место обладающего вкусом критика занял теперь *знаток*.

Мы уже говорили выше о необходимости и положительной роли такого знания в области искусства, заключающегося в осно-

вательном знакомстве со всей совокупностью индивидуальных черт определенного художественного произведения. Произведение искусства вследствие его материальной и индивидуальной природы обусловлено многообразнейшими частными фактами, из которых наиболее важными являются время и место возникновения произведения, затем — определенная индивидуальность художника и степень технического совершенства искусства. Для основательного понимания и знания определенного художественного произведения и даже просто для полного наслаждения им необходимо принять во внимание все эти стороны, которыми преимущественно и занимается знаток, и мы должны принять с благодарностью все то, что он дает в этой области.

Однако, хотя такая ученость и имеет право считаться чем-то существенным, она не может рассматриваться как единственный и важнейший способ отношения духа к художественному произведению и к искусству вообще. Ибо знаток — и в этом его недостаток — может ограничиться изучением лишь внешних сторон, техники, исторических условий и т. д. и слабо представлять или даже вовсе не знать истинной природы художественного произведения. Он может даже пренебрежительно судить о более глубоких исследованиях, признавая их менее ценными, чем чисто положительные, технические и исторические познания. Правда, сведения знатока, если только они носят подлинный характер, и в этом случае сохраняют свою ценность. Ведь знаток стремится к приобретению определенных познаний, чтобы образовать на их основе разумное суждение; в связи с этим анализ знатока более строго разграничивает отдельные, хотя и внешние, стороны художественного произведения, что ведет к более правильной оценке последнего.

d) После этих замечаний о способах изучения художественного произведения, взятого как чувственный объект в его отношении к человеку как чувственно воспринимающему существу, мы рассмотрим этот аспект в его отношении к самому искусству: α) отчасти в связи с художественным произведением как объектом, β) отчасти в связи с субъективностью самого художника, с его гением, талантом и т. д. При этом мы не будем касаться того, что может быть получено только из познания искусства в его всеобщем понятии. Ибо здесь мы еще не находимся на подлинно научной почве, а остаемся в области внешних определений.

α. Художественное произведение обращается к чувственному восприятию. Оно, подобно окружающей нас внешней природе или нашей собственной ощущающей и чувствующей внутренней природе, дано для чувственного ощущения, внешнего или внутреннего,

для чувственного созерцания и представления. Речь, например, также может быть обращена к чувственному представлению или ощущению. Однако художественное произведение обращается не только к *чувственному* восприятию в качестве чувственного предмета, а, будучи чувственным, оно вместе с тем обращается к *духу*. Дух должен подвергнуться его действию и найти в нем какое-то удовлетворение.

Из этого назначения художественного произведения нам сразу становится ясно, что оно не должно быть продуктом природы и обладать со стороны своего естественного бытия естественной жизненностью, независимо от того, будем ли мы продукт природы ставить выше или ниже *«всего лишь»* художественного произведения, как обычно пренебрежительно выражаются.

Чувственный элемент в художественном произведении имеет право на существование лишь постольку, поскольку он существует для человеческого духа, а не как чувственное само по себе.

Рассматривая ближе, как чувственное начало существует для человека, мы увидим, что оно может находиться в различных отношениях к духу.

аа. Самым дурным, менее всего подходящим для духа отношением между ним и художественным произведением является чисто чувственное восприятие этого произведения. Оно состоит в том, что мы только смотрим художественное произведение, слушаем, ощупываем его и т. д. Так, например, в часы отдыха после духовного напряжения для некоторых людей может служить приятным препровождением времени бродить, ни о чем не думая, там и сям что-то слушать, смотреть и т. д. Дух не останавливается на одном лишь восприятии внешних предметов посредством зрения и слуха, он превращает их в свое внутреннее достояние, которое в свою очередь стремится реализовать себя в вещах в чувственной форме и относится к ним как *вожделение*.

В этом отношении желания к внешнему миру человек как чувственно единичный противостоит чувственно единичным вещам. Он не обращается к ним как мыслящее существо, со всеобщими определениями, а руководится по отношению к единичным объектам единичными же влечениями и интересами. Он сохраняет себя в них тем, что потребляет и пожирает их и находит свое удовлетворение в жертвовании этими объектами. В этом отрицательном отношении вожделение требует для себя не только поверхностной видимости внешних предметов, но и их самих в их чувственно-конкретном существовании.

Одно лишь изображение дерева, которое оно хотело бы употребить, животного, которое оно хотело бы съесть, ничего не дало

бы вожделению. Вожделение не может дать предмету существовать свободно, ибо его влечение заставляет его уничтожить эту самостоятельность и свободу внешних предметов и показать, что они существуют лишь для того, чтобы быть разрушенными и потребленными. В то же время субъект, находящийся в плену у единичных, ограниченных и ничтожных интересов своего вожделения, не свободен ни в самом себе (ибо он не определяет себя, исходя из всеобщности и разумности своей воли), ни в отношении к внешнему миру (ибо вожделение определяется предметами и соотносится с ними).

Человек не находится в таком отношении вожделения к художественному произведению. Он предоставляет ему существовать свободно как предмету в его для-себя-бытии и относится к нему без всякого вожделения, как к объекту, существующему лишь для теоретической стороны духа. И хотя художественное произведение обладает чувственным существованием, оно, однако, не только не нуждается в чувственно-конкретном бытии и в природной жизни, но, более того, и не должно оставаться на этой почве, поскольку оно должно удовлетворять лишь духовные интересы и удалять от себя всякое вожделение. Поэтому практическое вожделение и ставит органические и неорганические предметы природы, которые могут служить ему, выше произведений искусства, оказывающихся непригодными для его целей и доступными лишь другим формам духа.

ββ. Вторым способом, в котором внешне наличное бытие может существовать для духа, способом, противоположным чувственному созерцанию и практическому вожделению, является чисто теоретическое отношение *интеллекта.*

Теоретическое рассмотрение вещей заинтересовано не в том, чтобы потребить их в их единичности и тем чувственно удовлетворить и сохранить себя, а в том, чтобы познать их в их *всеобщности,* найти их внутреннюю сущность и закон и постигнуть их согласно их понятию. Теоретический интерес оставляет вещи такими, каковы они есть в их чувственной единичности, рассмотрение которой не входит в задачи интеллекта. Ибо разумный интеллект принадлежит не отдельному субъекту как таковому, подобно вожделению, а субъекту, который, будучи единичным, заключает в себе вместе с тем и всеобщее начало. Когда человек относится к вещам в соответствии с этой всеобщностью, то именно его всеобщий разум стремится найти самого себя в природе и тем восстановить внутреннюю сущность вещей, которую чувственное существование не может непосредственно обнаружить, хотя она и составляет его основу.

Удовлетворение этого теоретического интереса является делом *науки,* и искусство так же мало разделяет этот интерес в его научной форме, как мало общего у искусства с влечениями практического вожделения. Ибо наука может, правда, исходить из чувственного в его единичности и обладать представлением о том, каково непосредственно это единичное в его единичном цвете, форме и т. д., однако это изолированное чувственное явление не имеет прямого отношения к духу, поскольку интеллект направлен на отыскание всеобщего, закона, мысли и понятия предмета. Покидая предмет в его непосредственной единичности, интеллект преобразует его в своем внутреннем мире, превращает его из чувственно-конкретного объекта в нечто существенно иное, абстрактное, мыслимое. Этого не делает искусство, и тем оно отличается от науки. Художественное произведение остается внешним объектом, непосредственно определенным и чувственно единичным со стороны своего цвета, формы, звука, или, иначе говоря, остается единичным созерцанием и т. д. Подобно этому и художественное восприятие не выходит так далеко за пределы данной ему непосредственной предметности, как наука не стремится постигнуть понятие этой объективности как всеобщее понятие.

От практического интереса вожделения художественный интерес отличается тем, что он оставляет свой предмет существовать свободно в его для-себя-бытии, тогда как вожделение разрушает его, извлекая из него пользу. От теоретического же, научного изучения художественное осмысление отличается тем, что оно интересуется предметом в его единичном существовании и не стремится превратить его во всеобщую мысль и понятие.

γγ. Из этого следует, что, хотя художественное произведение и не может обойтись без чувственного материала, он должен выступать лишь как оболочка и *видимость* чувственного. Ибо дух не ищет в чувственном элементе художественного произведения ни конкретного материального вещества, эмпирической внутренней полноты и экспансии организма, которых требует вожделение, ни всеобщей мысли, целиком находящейся в сфере идеи, а хочет чувственной данности, которая, оставаясь чувственной, должна быть, однако, в то же время освобождена от ее лесов, от голой материальности.

В отличие от непосредственного существования предметов природы чувственное в художественном произведении возводится созерцанием в чистую *видимость*, и художественное произведение находится *посредине* между непосредственной чувственностью и принадлежащей области идеального мыслью. Оно *еще не* является чистой мыслью, но, вопреки своему чувственному ха-

рактеру, *уже не* представляет собой голого материального существования, подобного камням, растениям и живым организмам. Само чувственное в художественном произведении принадлежит сфере идеального, но, в отличие от научной мысли, это идеальное существует вместе с тем внешне в форме вещи.

Для духа эта видимость чувственности выступает как образ, вид или звучание вещей. Это происходит потому, что дух, сохраняя предметы в их свободном существовании, не опускается в глубины их внутренней сущности (благодаря чему они совершенно перестали бы существовать для него вовне как единичные предметы). Чувственное в искусстве адресуется лишь к *теоретическим* внешним чувствам, к *зрению* и *слуху*, между тем как обоняние, вкус и осязание не участвуют в художественном наслаждении. Обоняние, вкус и осязание имеют дело с материальным как таковым и его непосредственно чувственными качествами: обоняние — с материальными частицами, исчезающими в воздухе, вкус — с растворяющимися материальными предметами, а осязание — с теплом, холодом, гладкостью и т. д. Эти внешние чувства не могут поэтому воспринимать предметов искусства, которые должны сохранять свою реальную самостоятельность и не допускают чисто чувственного отношения. Приятное для этих внешних чувств не есть прекрасное в искусстве.

Со своей чувственной стороны искусство намеренно дает нам лишь призрачный мир образов, звуков и созерцаний, и не следует думать, что, создавая художественные произведения, человек вследствие своего бессилия и ограниченности фиксирует лишь оболочку вещей, лишь схемы. Ибо эти чувственные образы и звуки выступают в искусстве не только ради себя и своего непосредственного выявления, а с тем чтобы в этой форме удовлетворить высшие духовные интересы, так как они обладают способностью пробудить и затронуть все глубины сознания и вызвать их отклик в духе. Таким образом, чувственное в искусстве *одухотворяется*, так как *духовное* получает в нем чувственную форму.

β. Поэтому произведение искусства является таковым лишь постольку, поскольку оно прошло через дух и возникло в результате его продуктивной деятельности. Это приводит нас к другому вопросу, на который мы теперь должны дать ответ, а именно, каким образом необходимая для искусства чувственная сторона проявляется в художнике как в творческой субъективности.

Субъективная деятельность художника характеризуется теми же определениями, которые мы нашли объективно существующими в произведении искусства. Она должна быть такой духовной деятельностью, которая одновременно обладает в себе моментом

чувственности и непосредственности. Однако она не является ни механической работой, бессознательной сноровкой в чувственных приемах или формальной деятельностью по твердо заученным правилам, ни научным творчеством, переходящим от чувственного к абстрактным представлениям и мыслям или же совершающимся всецело в стихии чистой мысли. В художественном творчестве духовное и чувственное должны слиться воедино.

Так, например, при создании поэтических произведений можно было бы попытаться сначала воплотить мысль в прозаической форме, а затем облечь ее в образы, выразить в рифмованной речи и т. д., так что образная форма служила бы лишь украшением и внешним нарядом абстрактных размышлений. Однако таким способом можно было бы создать лишь плохую поэзию, ибо здесь совершалось бы в качестве *раздельных* деятельностей то, что в подлинно художественном творчестве осуществляется в нераздельном единстве.

Это подлинное творчество составляет деятельность художественной *фантазии*. Она представляет начало разума, духа, поскольку она активно пролагает себе путь к сознанию, однако то, что она носит в себе, она выявляет в чувственной форме. Эта деятельность, следовательно, имеет духовное содержание, воплощаемое ею в чувственной форме, потому что лишь таким способом она может осознать его.

Можно сравнить это с характером высказываний человека, обладающего житейским опытом и вместе с тем глубокомысленного и остроумного, который, хотя и знает в совершенстве, чего требует жизнь, что является субстанцией, связывающей людей между собой, той силой, которая движет ими и проявляется в них, все же не может ни сформулировать для себя всеобщие принципы этого содержания, ни передать его другим в общих размышлениях, а рассказами о частных случаях, действительно ли имевших место или вымышленных, адекватными иллюстрациями и т. д. уясняет себе и другим то, что наполняет его сознание. В его представлении все получает форму конкретных, определенных по месту и времени образов с именами и прочими внешними обстоятельствами. Однако такой вид воображения покоится, скорее, на воспоминании о пережитом, о прошлом опыте, но само оно не является творческим. Воспоминание сохраняет и воспроизводит отдельные детали и внешний характер таких событий со всеми сопровождавшими их обстоятельствами и вследствие этого не выявляет всеобщего самого по себе. Творческая же фантазия художника является фантазией человека великого ума и сердца, она схватывает и порождает представления и образы, раскрывая са-

мые глубокие и всеобщие человеческие интересы в образном, вполне определенном чувственном воплощении.

Из этого вытекает, что фантазия несомненно основывается на природном даровании, на таланте, так как ее творчество имеет в себе чувственные стороны. Говорят, правда, и о научных талантах. Однако наука предполагает только наличие общей способности к мышлению, которое, в отличие от фантазии, не проявляется как нечто природное, а как раз абстрагируется от всякой природной деятельности, так что будет более правильным сказать, что не существует специфически научного таланта в смысле определенного природного дарования. Творчество же фантазии наряду с интеллектуальными чертами носит характер инстинктообразной деятельности, так как существенные черты художественного произведения, образность и чувственность, должны субъективно иметься в художнике как природные задатки и влечения. В качестве бессознательной деятельности они относятся к природной стороне человека. Природная способность, правда, не исчерпывает сущности таланта и гения, так как художественное творчество является также духовной, самосознательной деятельностью. Однако эта духовная сторона должна заключать в себе природную способность к образному формированию. Почти каждый может до известной степени преуспеть в том или ином искусстве, но, для того чтобы вступить в пределы той области, где, собственно, и начинается искусство, требуется большой врожденный художественный талант.

В качестве природной способности такой талант обнаруживается большей частью уже в ранней юности и проявляется в беспокойстве, побуждающем обладающего этой способностью живо и настойчиво заниматься образным формированием определенного чувственного материала и видеть в этом самопроявлении и высказывании единственную или главную и наиболее соответствующую ему деятельность. Таким образом, ранняя техническая сноровка, достигаемая в известной степени без всякого труда, является признаком врожденного таланта. Для скульптора все превращается в фигуры, и уже с раннего возраста он берется за глину, чтобы придать ей форму, и вообще все, что волнует такие таланты, что они представляют себе, тотчас же становится фигурой, рисунком, мелодией или стихотворением.

γ. В-третьих, в известном отношении и *содержание* искусства заимствуется из области чувственного, природы, а если даже содержание и носит духовный характер, его осваивают таким образом, чтобы имеющийся в нем духовный элемент, например человеческие отношения, был воплощен в форме внешней реальности.

Поставим теперь вопрос, какой интерес руководит человеком, какую *цель* он ставит себе, создавая это содержание в форме художественных произведений? Это — третья точка зрения, с которой мы предполагали подойти к художественному произведению, и тщательное рассмотрение этого пункта приведет нас к истинному понятию самого искусства.

Обратившись к ходячим представлениям относительно этого пункта, мы сразу же наталкиваемся на

а) принцип подражания природе.

Согласно этому воззрению, главной целью искусства является подражание, под которым понимают умение адекватно копировать образы природы в том виде, в каком они действительно существуют. Считают, что удачное выполнение этого соответствующего природе изображения должно дать полное удовлетворение.

α. Согласно этому определению, человек ставит себе формальную цель воспроизвести во второй раз в соответствии с имеющимися у него средствами то, что уже существует во внешнем мире, и в той форме, в какой оно существует. Но это повторение мы можем сразу же признать

αα. *излишним* делом, так как то, чему подражают в своих изображениях картины, театральные представления и т. д.,— животные, виды природы, события человеческой жизни,— мы уже имеем перед собой в наших садах, или дома, или в кругу наших близких и далеких знакомых, и все это подражание можно рассматривать как самонадеянную игру, так как

ββ. оно все же отстает от природы. Ибо искусство ограничено в своих изобразительных средствах и может создать лишь обманчивую видимость действительности, и притом лишь для *одного* внешнего чувства. И действительно, искусство, если оно не идет дальше формальной цели одного лишь *подражания,* дает вместо подлинной жизни лишь ее оболочку. Турки, будучи магометанами, и не допускают никаких изображений, портретов и т. д.; когда Джемс Брюс на своем пути в Абиссинию показал турку нарисованных рыб, тот сначала изумился, но скоро ответил: «Когда эта рыба выступит против тебя в день страшного суда и скажет: ты дал мне тело, но не дал живой души, что скажешь ты тогда в свое оправдание?» Сам пророк, как повествует сунна, изрек своим обеим женам Омми Хабибе и Омми Сельме, рассказавшим ему об изображениях в эфиопских церквах: «Эти образы выступят с обвинением против их создателей в день страшного суда».

Существуют, правда, примеры совершенно обманчивых изображений. Нарисованные Зевксисом виноградные лозы, к которым устремлялись живые голуби, чтобы клевать их, издавна приводились как пример триумфа искусства и принципа подражания природе. К этому старому примеру можно добавить обезьяну Бютнера, изгрызшую нарисованного майского жука в «Развлечениях насекомых» Резеля. Хотя она и испортила прекрасный экземпляр ценной книги, ее хозяин все же простил ее за это наглядное доказательство превосходного выполнения иллюстраций. Однако в подобных примерах нам должна прийти в голову следующая мысль: вместо того чтобы хвалить художественные произведения за то, что они обманули *даже* голубей и обезьян, следовало бы лишь порицать тех, кто, думая возвысить художественное произведение, утверждает, что такое произведенное им жалкое действие является его высшей и последней целью. В целом можно сказать, что при одном лишь подражании искусство не выдерживает состязания с природой и уподобляется червяку, который хочет поспеть за слоном.

γγ. При такой неизменной неудаче копии по сравнению с данным природой оригиналом единственной целью искусства остается лишь удовольствие, получаемое от самого умения создать нечто похожее на произведение природы. Человек может радоваться своему умению воспроизвести собственной работой и старанием то, что уже существует в природе. Но и эта радость, это восхищение остывают тем больше и даже превращаются в пресыщение и отвращение, чем более похожа копия на данный природой оригинал. Как было остроумно сказано, существуют портреты до отвратительности похожие. Кант, говоря об удовольствии от подражания, замечает, что нам скоро надоедает человек, который в совершенстве умеет подражать пению соловья (есть такие), и, как только мы обнаруживаем, что поет человек, а не соловей, мы вскоре пресыщаемся этим пением. Мы не видим в этом ни свободного творчества природы, ни художественного произведения, ничего, кроме фокуса. Ибо от свободной продуктивной способности человека мы ожидаем чего-то совершенно иного, а не такой музыки, которая непроизвольно исторгается из человеческой груди, подобно пению соловья, и в этой своеобразной жизненности уподобляется звукам, выражающим человеческие чувства.

Вообще эта радость, доставляемая ловкостью в подражании, может быть лишь очень незначительной, и человеку больше подобает радоваться тому, что он порождает из самого себя. В этом отношении изобретение любого, хотя бы и самого незначительного технического приспособления имеет бо́льшую ценность, и человек

может испытывать бо́льшую гордость тем, что он изобрел молот, гвоздь и т. д., чем тем, что он умеет показывать фокусы и так хорошо подражать. Ибо это абстрактное состязание в подражании можно сравнить с фокусом человека, научившегося без промаха бросать зерна чечевицы через узкое отверстие. Он продемонстрировал свою ловкость Александру Македонскому, но Александр и дал ему в награду за такое бесполезное и бессодержательное искусство четверик чечевицы.

β. Так как принцип подражания носит совершенно формальный характер, то, когда его превращают в цель, в нем совершенно исчезает само *объективно прекрасное*. Ибо мы заботимся тогда лишь о том, чтобы *правильно* подражать, и не спрашиваем о природе того, *чему* следует подражать. Предмет и содержание прекрасного рассматриваются как нечто совершенно безразличное. А если помимо этого и говорят о прекрасных и безобразных животных, людях, местностях, поступках, характерах, то все же, если принципом искусства признается абстрактное подражание, различие между прекрасным и безобразным остается различием, несущественным для искусства. Но когда отсутствует критерий красоты и безобразия, который мы могли бы применять к бесконечным формам природы при выборе предметов изображения, нам остается руководствоваться лишь *субъективным вкусом,* которому нельзя предписывать правила и о котором нельзя спорить.

В самом деле, если при выборе предметов изображения будем исходить из вкусов людей, из того, что́ *люди* считают прекрасным и безобразным и в соответствии с этим достойным для подражания в искусстве, то мы можем брать какие угодно предметы природы, так как каждый из них имеет своего любителя. Ибо что касается индивидуальных вкусов людей, то если не каждый супруг находит красивой свою жену, то по крайней мере каждый жених считает таковой свою невесту и находит ее, может быть, даже исключительно красивой. То обстоятельство, что субъективный вкус лишен твердых правил в отношении этой красоты, можно считать счастьем для обоих партнеров.

Оставив в стороне отдельных людей с их случайными индивидуальными вкусами и перейдя к вкусу целых *народов,* мы убедимся, что и последний имеет необычайно различный и даже противоположный характер. Как часто нам приходится слышать, что европейская красавица не понравилась бы китайцу, а тем более готтентоту, так как у китайцев совершенно другое представление о красоте, чем у негров, а у последних, в свою очередь, другое представление, чем у европейцев. И если мы будем рассматривать произведения искусства этих неевропейских народов, напри-

мер образы богов, которые возникли в их фантазии как возвышенные и достойные поклонения, то они могут представиться нам отвратительнейшими идолами, а их музыка будет звучать для наших ушей ужаснейшей какофонией. Они же, со своей стороны, будут считать наши изваяния, картины, музыкальные произведения чем-то неосмысленным или даже безобразным.

γ. Но если мы даже откажемся от поисков объективного принципа искусства и признаем, что основой прекрасного должен служить субъективный и частный вкус отдельных людей, то скоро на примере самого искусства мы убедимся, что подражание природе, которое, казалось бы, является всеобщим принципом, упроченным великими авторитетами, не может быть признано в этой всеобщей совершенно абстрактной форме. Обратившись к отдельным искусствам, мы не преминем заметить, что если *живопись* и *скульптура* изображают нам предметы, похожие на предметы природы или по своему типу взятые у нее, то произведения *архитектуры,* которая ведь тоже является *художественным* творчеством, а также и *поэтические произведения,* поскольку они не ограничиваются простым описанием, нельзя назвать подражаниями природе. А если бы мы все же захотели считать их таковыми, нам пришлось бы сделать значительные оговорки и ограничения и, кроме того, признать принцип подражания не истинным, а всего лишь вероятным. Но здесь возникают затруднения при определении того, что вероятно и что невероятно, да и помимо этого никто ведь не захочет и не сможет исключить из области поэзии ее произвольные, совершенно фантастические вымыслы.

Цель искусства должна поэтому состоять в чем-то другом, чем одно только формальное подражание существующему, которое может создать лишь *искусно* сделанные вещи, а не произведения *искусства.* Правда, для искусства существенно то, что в его основе лежат формы природы, потому что оно творит в форме внешних и тем самым естественных явлений. Для живописи, например, имеет важное значение изучение цветов в их взаимоотношении, световых эффектов, отражений и т. д., точное знакомство с формами и образами предметов вплоть до мельчайших нюансов, а также умение их копировать. С этой стороны и возродился в новейшее время принцип подражания природе и естественности. Искусству, ставшему расслабленным и туманным, заблудившемуся в произвольной искусственности и условностях, одинаково далеких как от искусства, так и от природы, искусству этот принцип должен был вернуть силу и определенность природы, ее закономерную, непосредственную и твердую последовательность. Хотя в этом стремлении и есть нечто верное, однако требуемая от искус-

ства естественность не является тем существенным и главным, что лежит в его основе. И хотя естественность внешнего изображения составляет одну из характерных черт искусства, все же существующая в природе естественность не является для него *правилом,* а одно лишь подражание внешним явлениям как таковым не составляет *цели* искусства.

b) Волнения души

Мы должны поэтому поставить дальнейший вопрос — что является подлинным *содержанием* искусства, и почему искусство должно воплощать это содержание? Тут мы встречаемся с обычным мнением, будто искусство призвано довести до наших внешних и внутренних чувств, до наших переживаний все то, что происходит в человеческом духе. Искусство должно осуществить в нас известное изречение nihil humanum a me alienum puto *. Его цель видят в том, чтобы будить дремлющие в нас *всевозможные* чувства, склонности и страсти, *наполнять* сердца и давать человеку, развитому или еще не развитому, перечувствовать все то, что человеческая душа может содержать, переживать и создавать в своих сокровеннейших и таинственнейших глубинах, все то, что способно глубоко волновать человеческое сердце и выявлять его многообразные возможности и стороны. Искусство должно доставить чувству и созерцанию наслаждение тем великолепием благородного, вечного и истинного, всем тем существенным и возвышенным, чем дух обладает в своем мышлении и в идее.

И точно так же искусство должно сделать понятным несчастье и бедствия, зло и преступления, должно внутренне познакомить нас со всем ужасным и отвратительным, равно как со всяким наслаждением и блаженством, и, наконец, оно должно предоставить полный простор фантазии, праздной игре воображения, чтобы мы могли беспрепятственно отдаться очарованию чувственно-пленительных образов и ощущений. Искусство должно овладеть этим всесторонне богатым содержанием, чтобы дополнять естественный опыт нашего внешнего бытия и вызывать в нас указанные страсти, дабы мы не оставались незатронутыми этими душевными переживаниями и приобрели восприимчивость ко всем явлениям.

Но эти чувства вызываются здесь не действительным опытом, а лишь его видимостью, то есть теми обманчивыми созданиями искусства, которыми оно заменяет действительность. Искусство

---

* Ничто человеческое мне не чуждо *(латин.)*.

получает возможность обманывать нас этой видимостью благодаря тому, что всякая действительность, прежде чем проникнуть в чувство и волю человека, должна пройти через его созерцание и представление. При этом безразлично, проникает ли внешняя действительность непосредственно или это происходит иным путем, через посредство образов, знаков и представлений, которые несут в себе и изображают содержание действительности. Человек может представить себе вещи, не существующие в действительности, как будто бы они действительно существуют. Поэтому доводится ли до нашего сознания какое-либо отношение и жизненное содержание самой внешней действительностью или ее видимостью, оно производит одинаковое действие на нашу душу: и в том и в другом случае в зависимости от содержания оно нас печалит или радует, трогает или потрясает и заставляет нас переживать чувства и страсти гнева, ненависти, сострадания, тревоги, страха, любви, уважения и восхищения, чести и славы.

Таким образом, своеобразную силу искусства видят в том, что оно пробуждает в нас все чувства, наполняя нашу душу различными жизненными содержаниями, и вызывает эти переживания посредством обманчивого сходства с действительностью.

Но так как искусство может вызывать в нашей душе и воображении как хорошие, так и дурные чувства, может укреплять в нас благородные побуждения, равно как и внушать нам чувственные и эгоистические вожделения, то этим ему ставится еще совершенно формальная задача, и если бы у него не было другой, самостоятельной твердой цели, то оно доставляло бы лишь пустую форму для любого содержания и материала.

c) Высшая субстанциальная цель

В искусстве имеется и эта формальная сторона, оно может доводить до созерцания и чувства и украшать самый различный материал, подобно тому как резонирующая мысль может заниматься любыми предметами и способами действия, находя для них основания и оправдания. Ввиду такого многообразия содержания сразу же напрашивается замечание о том, что различные представления и чувства, которые должно вызывать или укреплять искусство, противоречиво переплетаются и взаимно уничтожают друг друга. Можно даже сказать, что искусство, вызывая в нас противоположные чувства, лишь увеличивает противоречивость страстей и заставляет нас кружиться в вакхическом опьянении или скатываться, как резонирующий ум, к софистике и скептицизму.

Само разнообразие материала побуждает нас не удовлетворяться таким формальным определением, ибо разум, проникая в это пестрое многообразие, требует усмотреть в этих столь противоречивых элементах высшую, всеобщую внутри себя цель и осознать, как она достигается. Так, например, конечной целью человеческого общежития и государства признают развитие и проявление *всех* человеческих способностей и *всех* индивидуальных сил во *всех* направлениях и сторонах. Но в отношении такого формального взгляда довольно скоро возникает вопрос, в какое *единство* должны сливаться эти многообразные проявления, какая *единая цель* должна быть их основным понятием и конечным устремлением. Как в отношении понятия государства, так и в отношении понятия искусства возникает потребность в цели — отчасти в *общей* всем частным сторонам цели, отчасти же в высшей *субстанциальной* цели.

Рефлексия подсказывает нам, что субстанциальная цель искусства заключена в его призвании и способности смягчать дикость вожделений.

а. Что касается этого первого взгляда, то следует выяснить, в какой характерной для искусства стороне заключена возможность уничтожать дикость вожделений, смирять их и придавать культурный характер влечениям, склонностям и страстям.

В основе дикости лежит откровенный эгоизм влечений, которые прямо стремятся только к удовлетворению своего вожделения. Но вожделение тем грубее и деспотичнее, чем больше оно в своей изолированной ограниченности овладевает *всем человеком*, так что он как всеобщее не в состоянии отделиться от этой определенности и сделаться в качестве всеобщего независимым. Если человек и говорит в таких случаях: страсть сильнее *меня*, то для сознания абстрактное «я» отделено от данной частной страсти только формально, так как этим отделением высказывается лишь то, что по сравнению с могуществом страсти «я» как всеобщее начало совершенно не идет в счет. Дикость страсти состоит, следовательно, в единстве «я» как всеобщего начала с ограниченным содержанием его вожделения, так что человек не имеет больше никакой воли вне этой отдельной страсти.

Такую дикость и необузданную силу страсти искусство смягчает уже тем, что оно доводит до сознания все то, что человек чувствует и совершает в таком состоянии. И если даже искусство ограничивается изображением страстей для созерцания, если даже оно льстит им, то уже и в этом заключена смягчающая сила; этим доводится до сознания человека то, что он *представляет собой* непосредственно. Теперь человек созерцает свои влечения и

склонности, и, в то время как раньше он поддавался им без всякого размышления, теперь он видит их вне себя и уже начинает освобождаться от них, так как они противостоят ему как нечто объективное.

Поэтому часто художник, одолеваемый печалью, смягчает и ослабляет для себя интенсивность своего чувства тем, что изображает его. Даже в слезах уже заключено утешение; человек, целиком охваченный скорбью, получает возможность по крайней мере непосредственно выразить свое внутреннее переживание. Еще больше облегчает человека высказывание в словах, образах, звуках и фигурах. В старые времена был хороший обычай назначать на похороны плакальщиц, чтобы созерцать горе в его внешнем проявлении. Выражение сочувствия также ставит перед сознанием человека содержание его несчастья; многократно говоря о своем горе, он размышляет о нем и получает благодаря этому облегчение. Поэтому выплакивание, высказывание давящей печали всегда рассматривалось как средство освобождения от бремени этого чувства или по крайней мере облегчения своего сердца.

Смягчение силы страстей имеет своей общей причиной то обстоятельство, что человек избавляется от непосредственной зависимости от какого-либо чувства и начинает сознавать это чувство как нечто внешнее ему, как то, к чему следует относиться теперь мысленно, идеально. Искусство своими изображениями освобождает в пределах чувственной сферы от власти чувственности. Часто приходится слышать фразы о том, что человек должен оставаться в непосредственном единстве с природой; но такое единство в своей абстрактности представляет собой как раз грубость и дикость, и, разрушая это единство, искусство нежными руками освобождает человека от природной зависимости и поднимает его над ней. Занятие предметами искусства носит теоретический характер; воспитывая сначала лишь внимание к предлагаемым изображениям, в дальнейшем оно направляет внимание и на их смысл, наталкивает на сравнение одного содержания с другим и создает атмосферу для того, чтобы придать всеобщий характер созерцанию и его точкам зрения.

β. К этому последовательно присоединяется вторая черта, которую приписывали искусству как его существенную цель, а именно *очищение* страстей, назидание и *моральное* совершенствование. Ибо определение, гласящее, что искусство должно обуздывать грубость, придавать страстям культурный характер, оставалось совершенно формальным и общим, так что снова должен был возникнуть вопрос, в чем же состоит *определенный* вид и существенная *цель* этого воспитания.

αα. Взгляд на искусство как на средство очищения страстей страдает тем же недостатком, что и предшествующее представление о том, что целью искусства является смягчение вожделений. Однако этот взгляд подчеркивает то обстоятельство, что изображения искусства нуждаются в масштабе, которым можно было бы измерять их ценность или отсутствие таковой. Этим масштабом и является их действенность в очищении страстей от всего нечистого. Искусство нуждается поэтому в содержании, которое могло бы проявлять эту очищающую силу, и, поскольку такое воздействие должно составлять субстанциальную цель искусства, нам следует осознать это очищающее содержание со стороны его *всеобщности* и *существенности*.

ββ. В этой связи высказывалось мнение, что целью искусства является *назидание*. Таким образом, отличительную особенность искусства усматривали, с одной стороны, в волнении чувств и удовлетворении, доставляемом этим волнением, чувствами страха, сострадания, растроганности и потрясения, то есть видели задачу искусства в удовлетворении интереса чувств и страстей и, следовательно, в любовании и наслаждении предметами искусства, их изображениями и воздействием. Однако высшим критерием цели искусства считали лишь назидание, лишь fabula docet *, и, следовательно, пользу, которую может принести художественное произведение воспринимающему его субъекту. В этом отношении афоризм Горация et *prodesse* volunt et *delectare* poetae ** концентрирует в немногих словах то, что позднее излагалось в бесконечных многословных рассуждениях и, доведенное до крайности, превратилось в необычайно плоское воззрение на искусство.

В отношении такого рода назидания нам следует сразу же поставить вопрос: должно ли оно содержаться в художественном произведении в явной форме или в скрытой, explicite или implicite?

Если речь идет о всеобщей, а не случайной цели искусства, то, принимая во внимание его духовную сущность, эта конечная цель может носить лишь духовный и притом не случайный, а коренящийся в самой природе цели характер. В отношении назидания эта цель могла бы состоять лишь в том, чтобы посредством художественного произведения доводить до сознания существенное духовное содержание. С этой стороны можно утверждать, что чем выше искусство ставит себя, тем в большей мере

---

* Басня поучает *(латин.)*.

** Поэты желают и приносить пользу и услаждать *(латин.)*.

оно должно вобрать в себя такое содержание, и лишь в существе этого содержания оно находит критерий для положительной или отрицательной оценки того, что выражено в художественном произведении. Искусство действительно стало первым *учителем* народов.

Но если назидание рассматривать как цель в том смысле, что всеобщий характер изображаемого содержания должен прямо выступить в качестве абстрактного суждения, прозаического размышления, всеобщего учения, а не только содержаться implicite в конкретном художественном образе, то вследствие такого разъединения чувственная образная форма, которая только и делает произведение искусства *художественным произведением,* оказывается лишь ненужным придатком, оболочкой, видимостью, полагаемой в качестве *простой оболочки* и голой видимости.

Этим искажается природа самого художественного произведения. Ведь оно должно представлять содержание не в его всеобщности, взятой как таковой, а должно индивидуализировать эту всеобщность, придать ей чувственно единичный характер. Если художественное произведение не порождается этим принципом, а подчеркивает всеобщность с целью дать абстрактное поучение, то его образный и чувственный элемент оказывается лишь внешним, излишним украшением, а художественное произведение является чем-то распавшимся в самом себе,— форма и содержание в нем не вытекают друг из друга. Чувственно единичное и духовно всеобщее становятся внешними друг другу.

Далее, если ограничивают цель искусства пользой, приносимой этим *назиданием,* то другую сторону искусства, заключающуюся в любовании, занимательности, наслаждении, выдают за *несущественную* и считают ее побочным моментом пользы, доставляемой наставлением. Но тем самым признается, что искусство не заключает своего назначения и своей конечной цели в самом себе, а его понятие содержится в чем-то другом, чему оно служит *средством.* Искусство в таком случае оказывается только одним из многих средств, пригодных и применяемых для достижения этих целей. Здесь мы подошли к той границе, где искусство перестает быть самоцелью и низводится до уровня занимательной игры или простого средства назидания.

γγ. Резче всего выступает эта пограничная линия тогда, когда мы снова спрашиваем о высшей цели искусства, ради которой следует очищать страсти и поучать людей. В новейшее время за эту цель часто выдавали *моральное* исправление и видели цель искусства в том, чтобы подготовлять страсти и вле-

чения к моральному совершенству и вести их к этой конечной цели. В этом представлении объединены назидание и очищение, так как искусство, поститая подлинно моральное добро и поучая, приглашает нас к очищению наших страстей и тем достигает исправления людей, в чем и состоит польза и высшая цель искусства.

Об отношении искусства к цели морального исправления можно сказать то же самое, что и относительно цели назидания. Легко согласиться с тем, что искусство в своем принципе не должно способствовать безнравственности. Однако одно дело — сделать целью художественного изображения безнравственность, и другое — не сделать таковой моральность.

Из каждого подлинно художественного произведения можно извлечь мораль; однако дело заключается в том, как объясняют произведение, и, следовательно, в том, *кто* именно извлекает мораль. Так, например, изображения безнравственности оправдывают тем, что нужно знать зло, грех, чтобы поступать морально. Высказывают и противоположное мнение, что изображение Марии Магдалины, прекрасной грешницы, впоследствии раскаявшейся, многих уже соблазнило на грех, потому что искусство делает в наших глазах соблазнительно прекрасным раскаяние, а для этого сначала нужно согрешить.

Однако учение о моральном исправлении, если провести его последовательно, не удовлетворится тем, что при истолковании художественного произведения из него можно извлечь мораль, а будет настаивать на том, что моральное назидание является субстанциальной, существенной целью художественного произведения, что в нем должны изображаться только моральные предметы, моральные характеры, поступки и события. Ведь искусство может выбирать предметы своего изображения — в противоположность истории или наукам, которым их предмет дан заранее.

Чтобы дать обоснованную оценку воззрения, признающего конечной целью искусства исправление людей, мы должны прежде всего поставить вопрос, какова та определенная точка зрения морали, которую защищают представители этого взгляда.

Вглядываясь пристальнее в точку зрения морали в лучшем смысле этого слова, морали, как мы должны понимать ее в наше время, мы скоро убеждаемся, что ее понятие не совпадает с тем, что мы называем добродетелью, нравственностью, добропорядочностью и т. д. Нравственно добродетельный человек не обязательно является уже и *моральным*; ибо мораль предполагает *размышление,* определенное сознание того, что велит долг,

и поступки, вытекающие из этого предшествовавшего сознания. Сам долг есть закон воли, который человек устанавливает свободно, руководясь лишь самим собой, а затем решает исполнить этот долг исключительно во имя долга и его исполнения, творя добро лишь потому, что он убедился, что оно добро.

Этот закон, долг, который исполняется во имя самого долга, по свободному убеждению и внутреннему велению совести, представляет собой абстрактно всеобщее начало в воле, прямой противоположностью которого являются природа, чувственные влечения, эгоистические интересы, страсти и все то, что обобщенно называется душой и сердцем. В этой противоположности одна сторона упраздняет другую, а так как обе они существуют как противоположные в субъекте, то он, принимая самостоятельное решение, должен сделать выбор между той или другой.

Но моральными такие решения и соответствующие им поступки становятся лишь благодаря свободному убеждению в том, что таково веление долга, и благодаря преодолению не только особенной воли, естественных побуждений, склонностей, страстей и т. д., но и благородных чувств и возвышенных влечений. Ибо современное учение о морали исходит из непримиримой противоположности между духовной всеобщностью воли и ее чувственной, природной особенностью. Это учение состоит не в опосредствовании этих противоречивых сторон, а в утверждении непрекращающейся борьбы между ними и требовании, чтобы долг одерживал победу в споре с влечениями.

Эта противоположность выступает для сознания не только в ограниченной области морального действия, а проявляется как общее разделение и противопоставление внешней реальности и внешнего бытия всему тому, что существует *в себе и для себя*. В абстрактной форме — это противоположность между всеобщим и особенным, фиксированными для себя как противостоящие друг другу силы. Более конкретно она выступает в природе как противоположность между абстрактным законом и полнотой единичных, своеобразных для себя явлений. В духе она выступает как противоположность чувственного и духовного в человеке, как борьба духа с плотью, когда долг ради долга, холодная заповедь борются с особенными интересами, горячим чувством, чувственными склонностями и побуждениями, вообще со всем индивидуальным; как суровый антагонизм между внутренней свободой и внешней естественной необходимостью, далее, как противоречие между мертвым, внутренне пустым понятием и полнотой конкретной жизни, между теорией, субъективной мыслью и объективным бытием, объективным опытом.

Эти противоположности не изобретены изощренной рефлексией или школьной философией. В разных формах они занимали и беспокоили человеческое сознание с давних времен, хотя лишь новейшая культура тщательно продумала их и представила в виде жесточайшего противоречия. Духовная культура, современная рассудочность порождают в человеке этот антагонизм, превращая его в амфибию, так как ему приходится теперь жить в двух противоречащих друг другу мирах. Сознание также вынуждено вертеться в этом противоречии, и, бросаемое из стороны в сторону, оно неспособно найти удовлетворение ни в той, ни в другой. С одной стороны, человек находится в плену повседневной жизни и земного существования, страдает под гнетом потребности и нужды, его теснит природа, он опутан материальными делами, чувственными целями и их удовлетворением, порабощен и охвачен потоком естественных влечений и страстей. С другой стороны, он возвышается до вечных идей, до царства мысли и свободы, дает себе в качестве воли всеобщие законы и определения, снимает с окружающего мира покров его живой, цветущей действительности и разлагает его на абстракции. Дух утверждает свое право и достоинство лишь в бесправии и угнетении природы, которую он заставляет терпеть те же бедствия и насилия, какие он сам испытал от нее.

Вместе с этой расколотостью жизни и сознания для современной культуры и ее рассудочного мышления возникает требование найти решение этого противоречия. Рассудок, однако, не может отказаться от неизменности этих противоположностей. Решение противоречия остается для сознания простым *долженствованием,* и наличная действительность беспокойно мечется из стороны в сторону, ища примирения и не находя его. Здесь возникает вопрос, является ли такая всесторонняя, всеохватывающая противоположность, которая не выходит за пределы голого долженствования и требования разрешения,— является ли такая противоположность истиной в себе и для себя и вообще высшей конечной целью.

Если общая культура впала в такое противоречие, то задача философии состоит в том, чтобы снять эту противоположность, то есть показать, что обе ее стороны в их абстрактной односторонности не представляют собой истины и разрушают сами себя. Истина же состоит лишь в их примирении и опосредствовании, и это опосредствование является не требованием, а чем-то в себе и для себя свершившимся и постоянно совершаемым. Это воззрение непосредственно согласуется с непредубежденной верой и волей, которая всегда имеет в виду эту разре-

шенную противоположность и в действии ставит себе целью это разрешение и осуществляет его. Философия дает нам только мысленный взгляд на сущность этой противоположности, поскольку она показывает, каким образом то, что является истиной, есть лишь разрешение противоположности, и притом такое разрешение, которое не означает, что противоположность и ее стороны *вовсе и не существуют,* а означает их примирение.

Так как моральное исправление как конечная цель искусства указывает на более высокую точку зрения, то мы должны потребовать применения этой высшей точки зрения и к искусству. Благодаря этому сразу отпадает отмечавшаяся выше ложная позиция, согласно которой искусство должно служить средством для моральных целей и посредством назидания и исправления людей содействовать достижению конечной моральной цели мира, так что его субстанциальная цель, согласно этому взгляду, заключена не в нем самом, а в чем-то другом. Если мы и продолжаем еще говорить о конечной цели искусства, то прежде всего следует устранить ложное представление, будто вопрос о цели искусства равнозначен вопросу о его пользе. Ложность этого взгляда состоит в том, что, согласно ему, художественное произведение должно соотноситься с чем-то другим, предстающим для сознания существенным и должным, так что художественное произведение рассматривается лишь как полезное орудие реализации этой самостоятельной, лежащей вне сферы искусства цели. В противоположность этому мы утверждаем, что искусство призвано раскрывать *истину* в чувственной форме, изображать указанную выше примиренную противоположность и что оно имеет свою конечную цель в самом себе, в этом изображении и раскрытии. Ибо другие цели, как, например, назидание, очищение, исправление, зарабатывание денег, стремление к славе и почестям, не имеют никакого отношения к художественному произведению как таковому и не определяют его понятия.

В. ИСТОРИЧЕСКАЯ ДЕДУКЦИЯ ИСТИННОГО ПОНЯТИЯ ИСКУССТВА

С этой точки зрения, к которой привело нас движение рефлексии, мы должны теперь постигнуть понятие искусства в его внутренней необходимости. И исторически эта точка зрения послужила исходным пунктом истинного почитания и познания искусства. Ибо противоположность, которой мы коснулись выше, сказывалась не только в области общей, основанной на рефлексии культуры, но и в философии как таковой, и, лишь после

того как философия сумела преодолеть эту противоположность, она постигла свое собственное понятие, а тем самым и понятия природы и искусства.

Таким образом, эта точка зрения означает как возрождение философии вообще, так и возрождение науки об искусстве. Более того, только этому возрождению эстетика как наука обязана своим подлинным возникновением, а искусство — той высокой оценкой, которой оно пользуется.

Я коснусь вкратце истории этого возрождения отчасти из исторического интереса, отчасти для того, чтобы более четко уяснить те точки зрения, которые важны для нас и на основе которых мы собираемся развивать далее нашу науку. В общем виде это сводится к признанию художественно прекрасного одним из средств, которые разрешают противоречие между абстрактно покоящимся в себе духом и природой — внешней природой или внутренней природой субъективных чувств и настроений, устраняют противоположность между ними и приводят их к единству.

1. КАНТОВСКАЯ ФИЛОСОФИЯ

Уже *кантовская* философия не только почувствовала потребность в такой точке объединения, но познала и показала ее. Основой интеллекта и воли Кант сделал соотносящуюся с собой разумность, свободу, самосознание, находящее и знающее себя внутри себя бесконечным. Это познание абсолютности разума в самом себе, которое стало поворотным пунктом философии новейшего времени, мы должны безоговорочно признать абсолютной исходной точкой зрения, сколь неудовлетворительной ни была бы кантовская философия в целом.

Так как Кант снова впал в противопоставление субъективного мышления и объективных предметов, абстрактной всеобщности и чувственной единичности воли, то именно он довел до крайних пределов то противопоставление морали, которого мы коснулись выше, ибо он ставил практическую сторону духа выше теоретической. Так как рассудочное мышление признало эту противоположность прочной и неизменной, то ему не оставалось ничего другого, как утверждать, что единство существует лишь в форме субъективных идей разума, для которых невозможно найти адекватную им действительность, и в форме постулатов, которые хотя и можно дедуцировать из практического разума, но внутренняя сущность которых непознаваема посредством мышления и практическое исполнение которых осталось у Канта долженствованием, постоянно отодвигаемым в бесконечность.

Таким образом, хотя Кант вводит представление о примирении этого противоречия, он оказался не в состоянии ни научно раскрыть подлинную сущность этого примирения, ни доказать его истину и действительность. Кант, правда, проник дальше, он видел требуемое единство в том, что он называл *интуитивным интеллектом,* но и здесь он остановился на противоположности между субъективным и объективным. Хотя он и указывает абстрактное решение противоположности между понятием и реальностью, всеобщим и особенным, рассудком и чувственностью и тем вводит понятие идеи, однако это разрешение и примирение снова носят у него субъективный, а не в себе и для себя истинный и действительный характер.

В этом отношении поучительна и знаменательна его *«Критика способности суждения»,* в которой он рассматривает эстетическую и телеологическую способности суждения. Прекрасные предметы природы и искусства, целесообразные продукты природы, благодаря которым Кант глубже проникает в понятие органического и живого, рассматриваются им лишь со стороны субъективно оценивающего их размышления. Кант при этом определяет способность суждения как «способность мыслить частное как содержащееся во всеобщем» и называет способность суждения *рефлектирующей,* «ибо ей дано лишь особенное, к которому она должна найти всеобщее». Для этого она нуждается в законе, в принципе, который она должна сама себе дать, и в качестве такого закона Кант выдвигает *целесообразность.* В понятии свободы практического разума осуществление цели останавливается на одном лишь долженствовании, но в телеологическом суждении о живых существах Кант начинает рассматривать живой организм таким образом, что здесь понятие, всеобщее содержит в себе также и особенное и в качестве цели определяет особенное и внешнее, свойства членов, изнутри, а не извне, и определяет их так, что особенное само собою соответствует цели. Однако, согласно Канту, посредством такого суждения не познается объективная природа предмета, а находит выражение лишь субъективный способ размышления.

Сходным образом понимает Кант и *эстетическое* суждение: оно не проистекает ни из рассудка как такового с его способностью к образованию понятий, ни из чувственного созерцания и его пестрого многообразия как такового, а только из свободной игры рассудка и силы воображения. Благодаря этой согласованности способностей познания устанавливается связь между субъектом и испытываемым им чувством удовольствия, с одной стороны, и предметом — с другой.

a) Но в этом удовольствии отсутствует, согласно Канту, всякий интерес, то есть *отсутствует отношение* к нашей *способности желания*. Если у нас есть любопытство или чувственный интерес по отношению к предметам, если мы видим в них средство удовлетворения нашей чувственной потребности, желаем обладать и пользоваться ими, то эти предметы важны для нас не ради них самих, а ради нашей потребности. Тогда существующее обладает ценностью лишь по отношению к такой потребности, так что на одном полюсе отношения находится предмет, а на другом — отличное от него свойство, с которым мы его связываем. Если я, например, съедаю предмет, чтобы утолить свой голод, то этот интерес находится лишь во мне и остается чуждым самому предмету. Не таково, утверждает Кант, отношение к прекрасному. Эстетическое суждение предоставляет внешнему предмету существовать в его для-себя-бытии и проистекает из такого интереса к предмету, когда он нравится ради самого себя и ему позволяют обладать своей целью в самом себе. Это важная мысль, как мы убедились в том выше.

b) *Во-вторых,* говорит Кант, прекрасное есть то, что без помощи понятия, то есть без помощи категорий рассудка, представляется как предмет *всеобщего* удовольствия. Для правильной оценки прекрасного требуется развитой ум: человек, не обладающий никакой подготовкой, не может судить о прекрасном, так как это суждение притязает на всеобщую значимость. Правда, всеобщее как таковое есть нечто абстрактное; однако в себе и для себя истинное начало несет внутри себя требование, чтобы его признали общезначимым. В этом смысле прекрасное и пользуется, согласно Канту, всеобщим признанием, хотя понятиям рассудка как таковым не дано судить о прекрасном. Доброе и справедливое, например, в отдельных поступках подводится под всеобщие понятия, и поступок считается хорошим, если он соответствует этим понятиям. Прекрасное же, согласно Канту, непосредственно вызывает всеобщее любование безотносительно ко всеобщему правилу. Это означает, что при созерцании прекрасного мы не сознаем понятия и подведения под него этого прекрасного, так что не допускаем того отделения единичного предмета от всеобщего понятия, которое происходит в других суждениях.

c) *В-третьих,* прекрасное, согласно Канту, обладает формой *целесообразности* постольку, поскольку можно воспринимать в предмете целесообразность без представления о какой-либо определенной цели. В сущности говоря, Кант повторяет этим только что сказанное. Какой-нибудь продукт природы, например расте-

ние, животное, целесообразно организован и непосредственно выступает перед нами в этой целесообразности, так что у нас нет представления о цели, отдельной и отличной от его находящейся перед нами реальности. Целесообразность прекрасного, согласно Канту, носит такой же характер. В конечной целесообразности цель и средство остаются внешними друг другу, так как цель не находится ни в какой существенной и внутренней связи с материалом ее осуществления. В этом случае представление о цели самой по себе отличается от представления о предмете, в котором эта цель выступает как реализованная. Прекрасное же существует как целесообразное в самом себе, так что средство и цель не обнаруживаются как различные стороны. Целью, например, членов организма является жизнь, которая существует в самих членах как действительная жизнь; отделенные от организма, они перестают быть его членами. В живом существе цель и материальные средства цели так непосредственно соединены между собой, что оно существует лишь постольку, поскольку в нем пребывает его цель. Рассматриваемое с этой стороны прекрасное, согласно Канту, не заключает в себе целесообразность как внешнюю форму, но целесообразное соответствие между внутренним и внешним составляет имманентную природу самого прекрасного предмета.

d) Наконец, *в-четвертых,* кантовский анализ прекрасного устанавливает, что оно без помощи понятий рассудка должно быть признано предметом, который *необходимо* всем нравится. Необходимость представляет собой абстрактную категорию и указывает на внутреннюю существенную связь между двумя сторонами, так что если имеется одна сторона, то имеется также и другая. Одна сторона содержит в своем определении и другую, как, например, причина не имеет смысла без действия. Такая необходимость нравиться присуща прекрасному без всякого отношения к понятиям, то есть к категориям рассудка самим по себе. Например, нам нравится правильное, то, что сделано в соответствии с понятием рассудка, однако, говорит Кант, для того чтобы предмет нравился, требуется нечто большее, чем единство и однообразие такого рассудочного понятия.

Во всех этих кантовских положениях обосновывается нераздельность того, что в других случаях предполагается разъединенным в нашем сознании. Эта раздельность исчезает в прекрасном, так как всеобщее и особенное, цель и средство, понятие и предмет совершенно растворяются здесь друг в друге.

Таким образом, Кант рассматривает прекрасное в *искусстве* как некую согласованность, в которой особенное адекватно

понятию. Особенное как таковое случайно как по отношению друг к другу, так и по отношению к всеобщему, но в художественно прекрасном именно эта случайность, это внешнее чувство, переживание, склонность не только *подводятся* под всеобщие категории рассудка, не только *охватываются* понятием свободы в его абстрактной всеобщности, но так связаны со всеобщим, что по внутренней своей природе оказываются адекватным ему в себе и для себя. Благодаря этому мысль получает воплощение в художественно прекрасном и материя определяется ею не внешним образом, а существует свободно, так как природное, чувственное, переживаемое и т. д. имеет в самом себе меру, цель и согласованность. Как созерцание и чувство возведены в духовную всеобщность, так и мысль не только отказалась от своей вражды к природе, но и стала радостной в ней; чувство, удовольствие и наслаждение получают оправдание и освящение, так что природа и свобода, чувственность и понятие *одновременно* находят свое оправдание и удовлетворение. Но и это, казалось бы, полное примирение противоположностей носит, согласно Канту, субъективный характер, является примирением лишь для нашего эстетического суждения и художественного творчества, а не чем-то в себе и для себя истинным и действительным.

Таковы основные выводы кантовской критики, поскольку она может нас здесь интересовать. Она представляет собой исходную точку для истинного понимания прекрасного в искусстве. Однако, лишь преодолевая недостатки кантовской философии, это понимание могло проложить себе путь и прийти к осознанию подлинного единства необходимости и свободы, особенного и всеобщего, чувственного и разумного.

2. ШИЛЛЕР, ВИНКЕЛЬМАН, ШЕЛЛИНГ

Нужно признаться, что художественное чувство глубокого и философского ума выступило раньше самой философии против этой абстрактной бесконечности мысли, этого долга ради долга, этого бесформенного рассудка — рассудка, который понимает природу и действительность, внешнее чувство и переживание лишь как некий *предел,* как нечто враждебное и который поэтому борется с ними. Этот глубокий ум потребовал целостности и примирения раньше, чем необходимость их была познана философией как таковой. За *Шиллером* должна быть признана та великая заслуга, что он прорвал кантовскую субъективность и абстрактность мышления и сделал попытку выйти за ее пределы,

мысленно постичь единство и примирение как нечто истинное и художественно осуществить это единство.

Шиллер в своих эстетических размышлениях не просто отстаивал искусство и его интересы независимо от отношения к философии в собственном смысле, а сопоставил свой интерес к художественно прекрасному с философскими принципами, лишь исходя из них, и с их помощью он глубже проник в природу и понятие прекрасного. И по произведениям определенного периода его творчества мы ясно чувствуем, что он занимался в то время философией,— занимался ею даже больше, чем это было полезно непосредственной красоте его художественных произведений. В некоторых его стихотворениях заметны преднамеренность абстрактных размышлений и даже интерес к философскому понятию. Ему ставили это в упрек и противопоставляли творчество Гёте с его незамутненной понятием наивной непосредственностью и объективностью. Однако Шиллер в этом отношении как поэт нес кару за грехи своего времени, и тот факт, что он вместе со своей эпохой также запутался в этих грехах, делает только честь этой возвышенной душе и глубоко чувствующему сердцу, а науке и познанию это пошло лишь на пользу.

В это время то же научное движение отвлекло и Гёте от настоящей его сферы — поэтического творчества. Однако если Шиллер погрузился в рассмотрение глубин внутренней жизни *духа*, то характерные особенности Гёте привели его к *естественной* стороне искусства, к внешней природе, растениям и животным, кристаллам, к образованию облаков и цветам. В это научное исследование Гёте внес все свое огромное чутье, благодаря которому ему удалось в этой области отбросить рассудочное рассмотрение явлений и его заблуждения, подобно тому как Шиллер в другой области сумел выдвинуть идею свободной целостности красоты в противоположность рассудочному рассмотрению воли и мышления.

Ряд произведений Шиллера, в особенности его *«Письма об эстетическом воспитании»*, посвящен обоснованию этого понимания природы искусства. Шиллер исходит в них из того основного положения, что каждый индивидуальный человек носит в себе задатки идеального человека. Этот подлинный человек представлен государством, являющимся объективной, всеобщей, как бы канонической формой, в которой многообразие отдельных лиц стремится связаться воедино. Можно двояким образом представить себе, каким образом человек во времени сливается с человеком в идее. Можно представить себе, с одной стороны, что государство как родовое начало нравственности, права, разума

устраняет индивидуальность, с другой же стороны, что индивид возвышается до рода и человек времени облагораживается и превращается в человека идеи. Разум требует единства как такового, осуществления родового начала, а природа требует многообразия и индивидуальности, и каждое из этих законодательств притязает на человека. Вследствие конфликта между этими противоположными сторонами именно эстетическое воспитание и должно осуществить их опосредствование и примирение. Целью этого воспитания, согласно Шиллеру, является такое развитие склонностей, влечений, чувственности души, чтобы они стали разумными в самих себе, чтобы разум, свобода и духовность вышли из своей абстрактности и, объединенные с разумной стороной природы, получили в ней плоть и кровь. Прекрасное, следовательно, есть слияние разумного и чувственного, и это взаимопроникновение есть подлинная действительность.

В общих чертах этот взгляд Шиллера обнаруживается уже в «Грации и достоинстве» и сказывается в некоторых его стихотворениях в том, что он делает преимущественным своим предметом похвалу женщин, подчеркивая в их характере непроизвольно существующее единство духовного и природного.

Это *единство* всеобщего и особенного, свободы и необходимости, духовного и природного, которое Шиллер научно постиг как принцип и сущность искусства и которое он неустанно старался вызвать к действительной жизни посредством искусства и эстетического воспитания, было в дальнейшем сделано *в качестве идеи* принципом познания и бытия, и идея была признана единственной истиной и действительностью.

Благодаря этому наука достигла в философии *Шеллинга* своей абсолютной точки зрения, и если искусство уже раньше начало отстаивать свою своеобразную природу и ценность для высших человеческих интересов, то теперь было найдено *понятие* и научное место искусства. Теперь стали понимать, хотя и односторонне и не совсем верно (о чем не место говорить здесь), истинное и высшее существо искусства.

Впрочем, еще раньше этого *Винкельман,* вдохновленный созерцанием древнегреческих идеалов, научил по-новому смотреть на искусство, с иных позиций, чем с точки зрения обычных практических целей и простого подражания природе. Он потребовал, чтобы в художественных произведениях и в истории искусства стремились отыскать художественную идею. Ибо в Винкельмане следует видеть одного из тех людей, которые сумели открыть новый орган в области восприятия искусства и совершенно новые способы его рассмотрения. Однако на теорию и

научное познание искусства его взгляды оказали не очень большое влияние.

3. ИРОНИЯ

Чтобы вкратце коснуться хода дальнейшего развития, укажем еще на то, что в связи с возрождением философской идеи братья *Шлегели — Август-Вильгельм* и *Фридрих*—в своей страстной погоне за всем выделяющимся и бросающимся в глаза, обуреваемые жаждой нового, усвоили себе из философской идеи столько, сколько были способны воспринять их по существу не философские, а *критические* натуры, ибо на репутацию спекулятивного мыслителя ни тот, ни другой не могут притязать. Но именно они со своим критическим талантом стали на точку зрения, близкую к точке зрения идеи, и с большой откровенностью и новаторской смелостью, хотя и со скудными философскими основами, завязали остроумную полемику с прежними взглядами на искусство и ввели в различные области искусства новое мерило оценки, новые точки зрения, стоящие выше тех, на которые они нападали.

Так как их критика не сопровождалась основательным философским познанием применяемых ею критериев, то последние отличались неопределенностью и неустойчивостью, так что Шлегели делали то слишком много, то слишком мало. Поэтому, хотя и следует вменить им в большую заслугу то обстоятельство, что они с любовью извлекли из забвения и поставили на высокое место многие произведения, казавшиеся устарелыми и мало ценившиеся нашим временем, как, например, произведения старых итальянских мастеров и нидерландской живописи, «Нибелунги» и т. д., что они ревностно стремились познакомиться и познакомить других с малоизвестными явлениями, например с индийской поэзией и мифологией, однако они слишком высоко ставили такие эпохи и помимо этого совершали немалые ошибки, восхищаясь посредственными вещами, например комедиями Хольберга, и приписывая абсолютную ценность тому, что обладало лишь относительным значением, или с известной дерзостью превознося до небес как нечто высшее сомнительные направления и не заслуживающие внимания позиции.

Из этого направления и в особенности из строя чувств и учений Фридриха фон Шлегеля развились многообразные формы так называемой *иронии*. Более глубокое основание ирония — с одной из своих сторон — нашла в *фихтевской* философии, поскольку принципы последней стали применяться к искусству. Как Фридрих Шлегель, так и Шеллинг исходили из фихтевской

точки зрения, Шеллинг — чтобы решительно двинуться дальше, Фридрих фон Шлегель — чтобы своеобразно развить ее, а затем освободиться от нее. Что же касается более тесных связей между фихтевским учением и одним из направлений иронии, то мы должны напомнить лишь следующее.

Во-первых, Фихте признает «я», и притом совершенно абстрактное и формальное «я», абсолютным принципом всякого знания, всякого разума и познания.

Во-вторых, это «я» просто внутри себя и, с одной стороны, в нем подвергается отрицанию всякая особенность и определенность, всякое содержание, ибо всякая суть исчезает в этой абстрактной свободе и абстрактном единстве, а с другой стороны, всякое содержание, которое должно обладать значимостью для «я», обладает ею лишь как положенное и признанное «я». Все существующее существует только благодаря «я», и оно снова может все уничтожить.

Если мы остановимся на этих совершенно пустых формах, берущих свое происхождение из абсолютности абстрактного «я», то мы должны прийти к выводу, что ничто не ценно *в себе и для себя* и внутри себя самого, а ценно лишь как порожденное субъективностью «я». Но тогда «я» может быть господином и повелителем всего, и ни в какой сфере нравственности, права, человеческого и божественного, мирского и святого нет ничего такого, что не нуждалось бы в том, чтобы сначала быть положенным «я», и чего «я» не могло бы также и уничтожить. Вследствие этого все в себе и для себя сущее есть лишь *видимость*, не существует подлинно и действительно ради самого себя и само через себя, а является лишь голой *видимостью*, существующей благодаря «я» и всецело находящейся в его власти. Оставит ли оно в силе эту видимость или вновь устранит ее — зависит исключительно от произвольного желания и каприза «я», которое в качестве такового уже внутри самого себя есть абсолютное «я».

В-третьих, «я» представляет собой *живой*, деятельный индивид, и его жизнь состоит в созидании своей индивидуальности как для себя, так и для других, в том, чтобы выражать и проявлять себя. Ибо каждый человек, пока он жив, стремится реализовать и действительно реализует себя. По отношению к прекрасному и искусству это самоосуществление получает тот смысл, что человек стремится жить как художник и *художественно* лепить свою жизнь. Но согласно этому принципу я живу как художник тогда, когда все мои действия и проявления, имеющие отношение к какому-нибудь содержанию, остаются

для меня лишь *видимостью* и принимают форму, всецело находящуюся в моей власти. Тогда я не отношусь с подлинной *серьезностью* ни к этому содержанию, ни к его проявлению и осуществлению.

Подлинно серьезное отношение возникает у нас лишь при наличии субстанциального интереса, в самом себе содержательного предмета, истины, нравственности и т. д.,— при наличии содержания, которое я признаю существенным как таковое, так что я для самого себя становлюсь существенным лишь постольку, поскольку я погрузился в это содержание и стал адекватным ему во всем моем знании и действии. Если же придерживаться точки зрения тех, кто утверждает, что «я», созидая и разрушая все из самого себя, является художником, которому всякое содержание сознания представляется не абсолютным и существующим независимо от него, а видимостью, созданной им самим и могущей быть им уничтоженной, то тогда не остается места для такого серьезного отношения, ибо здесь приписывается значимость лишь формализму «я».

Другие, правда, могут серьезно относиться к тем моим проявлениям, в которых я обнаруживаю себя для них, так как они принимают меня за человека, действительно заботящегося о самом предмете. Но они лишь обмануты творимой мною видимостью, эти жалкие, ограниченные субъекты, неспособные понять мою высокую точку зрения и возвыситься до нее. Благодаря этому для меня выясняется, что не каждый так свободен (то есть формально свободен), чтобы во всем, что для других людей обладает ценностью, достоинством и святостью, видеть лишь продукт своего капризного могущества, позволяющего признавать или не признавать это содержание, допускать или не допускать, чтобы оно определяло субъект и наполняло его собой.

Эта виртуозность иронически артистической жизни постигает себя как некую *божественную гениальность*, так что все и вся является для нее лишь бессущностной тварью, с которой не связывает себя сознающий себя свободным от всего свободный творец, ибо он может и творить и уничтожать ее. Кто стоит на этой точке зрения божественной гениальности, тот смотрит с презрением, сверху вниз, на всех других людей, объявляя их ограниченными и плоскими, поскольку для них право, нравственность и т. п. являются чем-то неизменным, обязательным и существенным. Таким образом, человек, живущий как художник, хотя и завязывает отношения с другими людьми, имеет друзей, возлюбленных и т. д., однако для него как гения это отношение к окружающей его действительности, к своим част-

ным поступкам и к в себе и для себя всеобщему содержанию является чем-то ничтожным, и он относится к этому иронически.

Таков общий смысл этой гениальной божественной иронии как той концентрации «я» внутри себя, когда для него распались все узы и оно может жить лишь в блаженном состоянии наслаждения собой. Эту иронию изобрел господин Фридрих фон Шлегель, и многие другие болтали вслед за ним о ней или вновь болтают о ней теперь.

Ближайшей формой этой отрицательной иронии является признание чем-то *пустым* и *тщетным* всего действительного, нравственного и в себе содержательного, признание ничтожным всего объективного и в себе и для себя значимого. Если «я» остается на этой точке зрения, то все кажется ему ничтожным и тщетным, все, кроме собственной субъективности, которая вследствие этого сама становится пустой и *тщеславной*. Но, с другой стороны, «я» может ощущать неудовлетворенность в этом самонаслаждении, так что оно начинает испытывать жажду чего-то прочного и субстанциального, потребность в определенных и существенных интересах. Вследствие этого возникает несчастное состояние и противоречие, заключающееся в том, что, с одной стороны, субъект хочет войти в царство истины, носит в себе стремление к объективности, но, с другой стороны, он не может вырваться из этого одиночества, этого уединения в себе, этой неудовлетворенной, абстрактной внутренней жизни, и им овладевает страстное томление, которое, как мы уже видели, возникает и из фихтевской философии. Неудовлетворенность этой душевной тишиной и бессилием человека, который не хочет действовать и соприкасаться с чем-либо, чтобы не потерять своей внутренней гармонии, и при всем стремлении к реальности и абсолютному все же остается недействительным и пустым, хотя и чистым в себе,— неудовлетворенность этим приводит к возникновению болезненного прекраснодушия и страстного томления. Ибо подлинно прекрасная душа действует и существует действительно, тогда как страстное томление, о котором идет речь, есть лишь чувство ничтожности пустого, тщеславного субъекта, которому не хватает силы избавиться от этой суетности и наполнить себя субстанциальным содержанием.

Делая иронию формой искусства, не удовлетворялись только тем, чтобы артистически формировать собственную жизнь и особенную индивидуальность иронического субъекта, а требовали от художника, чтобы помимо художественного формирования собственных поступков и т. д. он и внешние ему художественные произведения творил как продукты фантазии. Принципом

этих произведений, которые могут возникнуть главным образом лишь в области поэзии, также является изображение божественного как иронического. Но ироническое как гениальная индивидуальность заключается в самоуничтожении всего великого и превосходного. Таким образом, объективные художественные формы должны изображать только принцип абсолютной субъективности, показывая, что то, что обладает для человека ценностью и достоинством, ничтожно в процессе его самоуничтожения. Это означает, что не только не надо относиться серьезно к праву, нравственности, истине, но и вообще все возвышенное и лучшее ничего в себе не содержит, так как в своем проявлении в отдельных людях, характерах, поступках оно само опровергает и уничтожает себя и является иронией над самим собой.

Эта форма, взятая абстрактно, близко затрагивает принцип комического; однако при всей их родственности следует проводить существенное различие между комическим и иронией. Ибо комическое должно ограничиваться тем, что все, что уничтожает себя, есть нечто в самом себе ничтожное, представляет собой ложное и противоречивое явление — например, причуда, своенравие, каприз отдельного человека по сравнению с могучей страстью или же мнимое прочное основоположение, мнимо твердая максима. Однако совсем другое дело, когда то, что на самом деле является нравственным и истинным, неким в себе субстанциальным содержанием, обнаруживает себя в отдельном лице и благодаря ему ничтожным и жалким. Тогда такое лицо жалко и ничтожно по своему характеру и изображается в этой своей слабости и бесхарактерности. В этом различии между ироническим и комическим существенное значение имеет *содержание* того, что разрушается. Тот, кто не может твердо стоять на своей значительной цели, а отказывается от нее и разрушает ее в себе, является дурным, никуда не годным субъектом. Но наша «ирония» любит такую иронию бесхарактерности. Человеком же с настоящим характером является тот, кто ставит себе существенно содержательные цели и твердо придерживается этих целей, так что его индивидуальность перестала бы существовать, если бы он вынужден был отказаться от них. Эта твердость и субстанциальность составляют основной тон настоящего характера. Катон может жить лишь как римлянин и республиканец.

Если же основным тоном художественного изображения делают иронию, то этим самое нехудожественное принимают за истинный принцип художественного произведения. Тогда начинают изображать фигуры отчасти плоские, отчасти бессодержательные и бесхребетные, поскольку субстанциальное оказывается

в них чем-то ничтожным, отчасти же изображаются те томления и неразрешенные противоречия души, о которых мы говорили выше. Такие изображения не могут вызвать подлинного интереса. Отсюда постоянные жалобы со стороны иронии на то, что публика лишена глубокого критического чутья, не понимает искусства и гения, не понимает высоты иронии, другими словами, публике не нравится эта банальность, эта нелепость и бесхарактерность. И хорошо, что эти бессодержательные томящиеся натуры не нравятся публике; утешительно, что это отсутствие честности, это лицемерие не привлекают к себе и что люди требуют серьезных и подлинных интересов, равно как и характеров, остающихся верными значительному содержанию.

В качестве исторического факта следует еще отметить, что главным образом *Зольгер* и *Людвиг Тик* признавали иронию высшим принципом искусства.

Здесь не место говорить о *Зольгере* более подробно, как он этого заслуживает, и я должен ограничиться лишь немногими замечаниями. Зольгер не удовлетворился, подобно остальным, поверхностным философским образованием, а его подлинно спекулятивная внутренняя потребность побудила его погрузиться в глубины философской идеи. Здесь он 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 и всеобщую, чтобы перейти в конечность и особенность, а затем снова снимает эту отрицательность, восстанавливая тем самым всеобщее и бесконечное в конечном и особенном. Зольгер твердо придерживался этой отрицательности, и она действительно является *моментом* в спекулятивной идее; однако, понятая как это диалектическое беспокойство и растворение конечного и бесконечного, она представляет собой *только один момент,* а не *всю идею,* как думал Зольгер.

Жизнь Зольгера, к сожалению, слишком рано оборвалась, и ему не удалось дойти до конкретного раскрытия философской идеи. Таким образом, он не пошел дальше указанного аспекта отрицательности, который имеет нечто родственное с ироническим растворением определенного и в себе субстанциального содержания и в котором он усматривал также принцип художественной деятельности. Однако в действительной жизни Зольгер со своим твердым, серьезным и дельным характером не был ироническим художником в указанном выше смысле, а его глубокое инстинктивное понимание подлинно художественных произведений, воспитавшееся благодаря продолжительному изуче-

нию искусства, не носит иронического характера. Все это я сказал в оправдание Зольгера, который заслуживает, чтобы его не смешивали в отношении его жизни, философии и теории искусства с названными выше апостолами иронии.

Что же касается *Людвига Тика*, то его взгляды также сформировались в тот период, когда в течение некоторого времени Иена была центром этого направления. Тик и другие члены этого кружка совершенно непринужденно употребляют указанные выражения, никогда не объясняя, что они означают. Например, Тик всегда требует иронии. Однако когда он сам приступает к разбору великих художественных произведений, то хотя его характеристика и оценка тех черт, которые делают их великими, превосходны, но, если мы думаем, что здесь самый удобный случай для Тика показать, в чем состоит ирония в таком, например, произведении, как «Ромео и Джульетта», то мы будем обмануты в своих ожиданиях: об иронии в этих разборах нет ни слова.

IV. ДЕЛЕНИЕ

После предпосланных нами вводных замечаний нам пора перейти к рассмотрению самого предмета нашего исследования. Но введение, пока оно еще не кончилось, может дать лишь предварительный обзор, из которого можно было бы составить представление об общем ходе нашего дальнейшего научного исследования.

Так как мы уже говорили, что искусство происходит из самой абсолютной идеи и что его целью является чувственное изображение абсолютного, то мы должны придать этому обзору такой характер, чтобы из него стало ясно, каким образом отдельные части вытекают из всеобщего понятия прекрасного в искусстве как изображения абсолютного. Поэтому мы должны попытаться дать читателю самое общее представление и об этом понятии.

Уже сказано, что содержанием искусства является идея, а его формой — чувственное, образное воплощение. Задачей искусства является опосредствование этих двух сторон, соединение их в свободное, примиренное целое. Это означает, *во-первых*, требование, чтобы содержание, которое должно сделаться предметом художественного изображения, обладало бы в самом себе способностью стать предметом этого изображения. Ибо в противном случае у нас получится разрыв между формой и содержанием, когда содержание, само по себе не годящееся для образного воплощения и внешнего проявления, должно будет облечь-

ся в эту чувственную форму и сам по себе прозаический материал будет вынужден искать адекватный ему способ проявления как раз в противоположной его природе форме.

Из этого первого требования вытекает и *второе*: содержание искусства не должно быть абстрактным в самом себе, и не только в том смысле, что оно должно быть чувственным и потому конкретным в противоположность всему духовному и мыслимому, являющемуся будто бы внутри себя простым и абстрактным. Ибо все истинное как в области духа, так и в области природы конкретно внутри себя и, несмотря на свою всеобщность, обладает в себе субъективностью и особенностью. Если мы, например, говорим о боге, что он представляет собой просто единое начало, высшее существо как таковое, то этим мы выражаем лишь мертвенную абстракцию неразумного рассудка. Такой бог как сам по себе не постигается в своей конкретной истине, так и не может доставлять никакого содержания для искусства, в особенности для пластических искусств. Евреи и турки не могли поэтому дать, подобно христианам, положительного изображения своего бога в искусстве, хотя их бог и не был только такой рассудочной абстракцией. Ибо в христианской религии бога представляют себе в его истине и потому в высшей степени конкретно, как лицо, субъект и, более определенно,— как дух. То, чем он является как дух, раскрывается для религиозного понимания как троичность лиц, которая вместе с тем для себя едина. Здесь имеется существенность, всеобщность и обособление, равно как и их примиренное единство, и лишь такое единство представляет собой нечто конкретное. Подобно тому как содержание, чтобы быть истинным, должно иметь такой конкретный характер, так и искусство требует подобной конкретности, ибо лишь абстрактно всеобщее не обладает в самом себе свойством переходить к обособлению, внешнему выявлению и единству с собой в этом внешнем выявлении.

Если истинному и потому конкретному содержанию должны соответствовать чувственная форма и образ, то последние, *в-третьих,* также должны быть индивидуальными, в себе совершенно конкретными и единичными. То обстоятельство, что конкретность присуща обеим сторонам искусства, как изображаемому содержанию, так и форме изображения, как раз и является той точкой, в которой они могут совпадать и соответствовать друг другу. Например, естественная форма человеческого тела представляет собой такое чувственно конкретное образование, которое может адекватно воплотить конкретный внутри себя дух. Поэтому не следует считать простой случайностью то об-

стоятельство, что для воплощения такого истинного образа берется действительное явление внешнего мира. Ибо искусство берет эту форму не потому, что оно находит ее в готовом виде, и не потому, что нет другой формы, а потому, что в самом конкретном содержании заключается момент внешнего, действительного, более того, чувственного выявления.

Это чувственно-конкретное явление, в котором запечатлевается духовное по существу своему содержание, существенно также и для внутренней жизни, а внешняя сторона его облика, благодаря которой это содержание становится доступным созерцанию и представлению, имеет своей целью существовать лишь для нашей души и нашего духа. Исключительно по этой причине содержание и художественная форма взаимопроникают друг друга. Только лишь чувственно конкретное, внешняя природа как таковая не заключают в себе этой цели как единственного основания своего происхождения. Пестрое, многоцветное оперение птиц блестит и тогда, когда его никто не видит, их пение раздается и тогда, когда его никто не слышит; кактус, цветущий только в продолжение одной ночи, увядает в безлюдных южных лесах, не вызывая ни в ком восхищения, и сами эти леса с их прекраснейшей и роскошнейшей растительностью, распространяющей вокруг себя необычайно благоуханные и пряные запахи, также живут и гибнут, не доставляя никому наслаждения. Но художественное произведение не обладает таким наивно самодовлеющим существованием; оно является по существу своему вопросом, обращением к откликающемуся на него сердцу, воззванием к душам и умам.

В этом отношении чувственный характер содержания искусства не случаен, но он не представляет собой наивысшей формы постижения духовно конкретного. Такой более высокой формой по сравнению с чувственно-конкретным воплощением является мышление, которое хотя и абстрактно в относительном смысле этого слова, однако должно быть не односторонним, а конкретным мышлением, чтобы быть истинным и разумным. Различие между определенным содержанием, адекватной формой которого является доставляемое искусством чувственное воплощение, и таким определенным содержанием, которое по своей природе требует высшего духовного воплощения, легко обнаруживается, например, при сравнении греческих божеств с богом в христианском понимании. Греческий бог не абстрактен, а индивидуален и стоит ближе всего к природным образам. Христианский бог, правда, тоже представляет собой конкретную личность, однако является таковой как *чистая* духовность и должен осознаваться нами как

дух и в духе. Стихией его существования является внутреннее знание, а не внешний природный образ, посредством которого он может получить лишь несовершенное, не соответствующее всей глубине его понятия воплощение.

Но так как искусство обращается к непосредственному созерцанию и имеет своей задачей воплотить идею в чувственном образе, а не в форме мышления и вообще чистой духовности и так как ценность и достоинство этого воплощения заключаются в соответствии друг другу и единстве обеих сторон, идеи и ее образа, то достигнутая искусством высота и степень превосходства в достижении соразмерной его понятию реальности будут зависеть от той степени внутреннего единства, в какой художнику удалось слить друг с другом идею и ее образ.

В этой точке высшей истины, представляющей собою духовность, которая достигла для себя адекватного понятию духа воплощения, содержится основание деления для философии искусства. Дух, прежде чем он достигнет истинного понятия своей абсолютной сущности, должен пройти через ряд ступеней, коренящихся в самом этом понятии, и этим ступеням содержания, которые он себе сообщает, соответствует непосредственно связанная с ними последовательная смена типов искусства, в форме которых дух как художественное начало обретает сознание самого себя.

Этот процесс, совершающийся в области духа искусства, имеет в соответствии со своей собственной природой две стороны. *Во-первых,* это развитие представляет собой *духовное* и *всеобщее* развитие, ибо последовательные ступени определенных миросозерцаний получают художественное формирование как определенное, но всеохватывающее сознание природы, человека и бога. *Во-вторых,* это внутреннее развитие искусства должно обрести непосредственное существование и чувственное бытие, и определенные виды чувственного бытия искусства в свою очередь образуют целостность необходимых различий искусства — *отдельные искусства.* Правда, художественное формообразование в его различных видах носит духовный и потому более общий характер и не связано с каким-нибудь *одним* материалом, да и сами чувственные предметы и явления многообразны. Однако, так как они в себе, подобно духу, имеют своей внутренней душой понятие, то благодаря этому определенный чувственный материал получает более тесное отношение и сокровенное созвучие с духовными различиями и специфическими формами художественного воплощения.

Согласно этому наша наука разделяется на три основные части.

Во-первых, у нас получается *общая* часть. Она имеет своим содержанием и предметом всеобщую идею художественно прекрасного как *идеала,* а также обстоятельное рассмотрение отношения идеала к природе, с одной стороны, и к субъективному художественному творчеству — с другой.

Во-вторых, из понятия прекрасного в искусстве развивается *особенная* часть, поскольку существенные различия, которые это понятие содержит в себе, развертываются в восходящий ряд особых типов формообразования.

В-третьих, у нас получается *последняя* часть, в которой рассматриваются отдельные виды художественно прекрасного, так как искусство в своем поступательном движении переходит к чувственной реализации своих образов и к созданию системы отдельных искусств и их родов и видов.

1. ИДЕЯ ПРЕКРАСНОГО В ИСКУССТВЕ, ИЛИ ИДЕАЛ

Что касается первой и второй частей, то для того чтобы сделать понятным дальнейшее, мы должны снова напомнить о том, что идея как художественно прекрасное не является идеей как таковой, абсолютной идеей, как ее должна понимать метафизическая логика, а идеей, перешедшей к развертыванию в действительности и вступившей с ней в непосредственное единство. Хотя *идея как таковая* есть сама истина в себе и для себя, однако она есть истина лишь со стороны своей еще не объективированной всеобщности. *Идея* же как *художественно прекрасное* есть идея с тем специфическим свойством, что она является индивидуальной действительностью, выражаясь иначе, она есть индивидуальное формирование действительности, обладающее специфическим свойством являть через себя идею. Этим мы уже высказали требование, чтобы идея и ее формообразование как конкретная действительность были доведены до полной адекватности друг другу. Понятая таким образом, идея как действительность, получившая соответствующую своему понятию форму, есть *идеал.*

Эту задачу сделать их соответствующими друг другу можно было бы понимать совершенно формально в том смысле, что идея может быть *той* или *другой* идеей, лишь бы действительный образ, безразлично какой, воплощал именно эту определенную идею. Но такое понимание смешивает требуемую *истинность* идеала с голой *правильностью,* которая состоит в том, что какое-нибудь значение выражается соответствующим ему образом и можно снова непосредственно находить его смысл в этой форме. Не в этом смысле следует понимать идеал. Ибо какое-нибудь содержание

может получить совершенно адекватное, соответствующее его сущности выражение и при этом все же не иметь права притязать на то, чтобы быть идеалом, то есть художественно прекрасным. Более того, в сравнении с идеальной красотой это выражение будет представляться неудовлетворительным.

В этом отношении следует уже здесь заметить (хотя доказать это положение можно будет лишь позднее), что неудовлетворительность художественного произведения не всегда следует рассматривать как субъективную неискусность, ибо *неудовлетворительность формы* проистекает также и из *неудовлетворительности содержания*. Так, например, художественные создания китайцев, индусов, египтян, их изображения богов и божков оставались бесформенными или получали лишь дурную, неистинную определенность формы. Эти народы не могли овладеть тайной истинной красоты, потому что их мифологические представления, содержание и мысль их художественных произведений были еще неопределенны внутри себя или отличались дурной определенностью, а не были в самих себе абсолютным содержанием. Чем превосходнее в этом смысле становятся художественные произведения, тем более глубокими и внутренне истинными являются их содержание и мысль. И при этом мы не должны думать о большей или меньшей искусности, с которой схватываются и копируются образы природы, как они существуют во внешней действительности. Ибо на известных ступенях художественного сознания и воплощения неверная и карикатурная передача природных форм не представляет собой непреднамеренной неискусности, вызванной отсутствием технического упражнения, а является намеренным изменением, которого требует присутствующее в сознании содержание.

Таким образом, существует несовершенное искусство, которое в техническом и прочем отношении может быть вполне законченным в *своей определенной* сфере, но которое при сопоставлении с понятием искусства и с идеалом представляется неудовлетворительным. Лишь в высшем искусстве идея и воплощение подлинно соответствуют друг другу в том смысле, что образ идеи внутри себя самого есть истинный в себе и для себя образ, потому что само содержание идеи, которое этот образ выражает, является истинным. Для этого нужно, как мы уже указали выше, чтобы идея в себе и через самое себя была определена как конкретная целостность и благодаря этому обладала бы в самой себе принципом и мерой своих особенных форм и определенности выявления. Христианская фантазия, например, может изображать бога лишь в человеческом образе и его *духовном* выражении, так как сам

бог познается здесь в полноте его природы, познается как *дух*. Определенность представляет собой здесь как бы мост к явлению. Там, где эта определенность не является полнотой, проистекающей из самой идеи, там, где мы не представляем себе идею как самоопределяющуюся и самообособляющуюся, она остается абстрактной и имеет не внутри себя самой, а лишь вне себя определенность и принцип, указующий особенный, соответствующий лишь ей способ проявления. Поэтому абстрактная идея обладает формой, не положенной ею самою, внешней ей. Напротив, внутри себя конкретная идея носит в самой себе принцип и способ своего проявления, и она свободно созидает свою собственную форму. Таким образом, лишь подлинно конкретная идея порождает истинный образ, и это соответствие их друг другу есть идеал.

2. РАЗВИТИЕ ИДЕАЛА В ОСОБЕННЫЕ ФОРМЫ ПРЕКРАСНОГО В ИСКУССТВЕ

Так как идея в этом виде есть конкретное единство, то это единство может вступить в художественное сознание только посредством развертывания особенностей идеи и нового их опосредствования, и благодаря этому развитию прекрасное в искусстве получает *совокупность особенных форм и ступеней*. Следовательно, после того как мы рассмотрим художественно прекрасное в себе и для себя, мы должны будем проследить, каким образом прекрасное в его целостности распадается на свои особенные определения. Это — *вторая часть, теория художественных форм*. Своим происхождением эти формы обязаны различным способам постижения идеи как содержания, чем обусловливаются и различия ее воплощения. Формы искусства представляют собой не что иное, как различные соотношения между содержанием и его выявлением, соотношения, которые проистекают из самой идеи и дают нам истинное основание деления этой сферы. Ибо деление должно всегда иметь свое основание в том понятии, обособлением и делением которого оно является.

Нам предстоит рассмотреть здесь *три* отношения между идеей и ее формообразованием.

а) *Во-первых, начальную* стадию, когда идея, будучи еще неопределенной и неясной или обладая лишь дурной, неистинной определенностью, полагается в качестве содержания художественных образов. Будучи неопределенной, она еще не обладает в самой себе той индивидуальностью, которой требует идеал. Ее абстрактность и односторонность обусловливают неудовлетворительность образа с его внешней стороны, его случайность. Пер-

вая форма искусства представляет собой в большей мере *лишь искание* воплощений в образной форме, чем способность дать истинное изображение, так как идея еще не нашла формы внутри самой себя и остается лишь усилием и стремлением к таковой. Мы можем назвать эту форму *символической* формой искусства.

В этой форме абстрактная идея имеет свой образ вне себя, в чувственном природном материале, из которого исходит формообразование и которым оно всецело связано. Находимые в природе предметы созерцания оставляются таковыми, каковы они суть, но вместе с тем в них вкладывается субстанциальная идея как их значение, так что они призваны теперь служить ее выражением и должны истолковываться так, будто в них присутствует сама идея. Для этого предметы действительности должны обладать в себе такой стороной, благодаря которой они могли бы выражать собою всеобщий смысл. Но так как полное соответствие пока еще невозможно, это соотнесение может касаться лишь *абстрактной определенности;* так, например, лев символизирует силу.

При таком абстрактном характере соотношения возникает сознание *чуждости* идеи явлению природы. Когда идея, не имеющая для своего выражения никакой другой действительности, растворяется во всех этих образах, в своем беспокойстве и безмерности ищет себя в них и не находит их адекватными себе, то она необычайно расширяет сами эти образы природы и явления действительности, делает их неопределенными и безмерными, носится по ним словно опьяненная, кипит и бурлит в них, насилует их, искажает, придает им неестественные размеры и пытается посредством беспредельности, разбросанности и ослепительности образований поднять явление на высоту идеи. Ибо идея здесь еще представляет собой нечто более или менее неопределенное, не поддающееся формированию, а предметы природы вполне определенны в своем облике.

Так как идея и образы природы несоразмерны друг другу, ее отношение к предметному миру становится *отрицательным.* Как нечто внутреннее идея недовольна такими лишь внешними предметами и ставит себя как их внутреннюю всеобщую субстанцию *выше* всего этого несоответственного ей множества образов. Благодаря этой возвышенности идеи явления природы, человеческие формы и события человеческой жизни берутся и оставляются такими, каковы они есть, но одновременно познаются неадекватными их значению, которое высоко парит над всем содержанием нашего мира.

Указанные черты составляют общий характер первого, восточного пантеизма в искусстве, который вкладывает абсолютный

смысл в самые дурные предметы, а с другой стороны, насильственно заставляет явления служить выражением своего миросозерцания и тем самым становится причудливым, гротескным и безвкусным или же презрительно обращает абстрактную свободу субстанции против всех явлений как ничтожных и мимолетных. Вследствие этого смысл не может быть полностью реализован в выражении, и, несмотря на все стремления и попытки преодолеть эту несоразмерность между идеей и образом, она все же остается непреодоленной.

Такова первая, символическая форма искусства с ее исканием, брожением, загадочностью и возвышенностью.

b) *Во второй* форме искусства, которую мы будем называть *классической,* исчезает двоякий недостаток символического искусства. Символический образ несовершенен, потому что в нем идея входит в сознание лишь в *абстрактной* определенности или, иначе говоря, неопределенной. Вследствие этого соответствие между значением и образом остается здесь неудовлетворительным и чем-то абстрактным по своему характеру. В качестве устранения этого двойного недостатка классическая художественная форма представляет собой свободное адекватное воплощение идеи в образе, уже принадлежащем ей в соответствии с ее понятием. Поэтому идея может достигнуть полного свободного соответствия со своим образом. Следовательно, лишь классическая форма создает завершенный идеал и дает нам возможность созерцать его как осуществленный.

Однако соразмерность друг другу понятия и реальности в классическом искусстве не следует понимать в смысле чисто *формального* соответствия содержания его внешнему формированию. В противном случае любой портрет с натуры, лицо, ландшафт, цветок, какая-нибудь сцена и т. д., составляющие цель и содержание изображения, были бы уже классическими только потому, что в них имеется такое совпадение формы и содержания. Своеобразие содержания в классическом искусстве состоит в том, что оно само является конкретной идеей и в качестве таковой конкретно духовным началом, ибо лишь духовное есть подлинно внутреннее. Для воплощения такого содержания мы должны отыскать среди предметов природы тот, который сам по себе соразмерен духовному в себе и для себя началу. Само *изначальное* понятие должно *изобрести* образ для воплощения конкретной духовности, так что *субъективное* понятие — таковым является здесь дух искусства — теперь лишь *обретает* этот образ и делает его в качестве получившего форму природного бытия соразмерным свободной индивидуальной духовности.

Выступая как временно́е явление, этот образ, которым идея как духовность, и притом как индивидуально определенная духовность, обладает в самой себе, является *человеческим образом*. На это олицетворение и очеловечение часто клеветали, выставляя их как деградацию духовного начала. Однако искусство, поскольку оно имеет своей целью чувственно воплотить духовное содержание для созерцания, должно обратиться к этому очеловечению, так как дух получает удовлетворительное чувственное воплощение только в теле. Переселение душ является в этом отношении абстрактным представлением, и физиология должна была бы сделать одним из своих основных положений тезис о том, что жизненное начало в своем развитии необходимо должно прийти к человеческому образу как к единственному чувственному явлению, соразмерному духу.

Но в классической форме искусства человеческое тело в его формах уже не признается больше только чувственным бытием, а рассматривается как внешнее бытие и естественный образ духа. Оно должно быть освобождено от всех недостатков чисто чувственной стихии и случайной конечности ее явлений. Но если, с одной стороны, в образе должны быть устранены все посторонние элементы, так чтобы он мог выражать собой адекватное ему содержание, то, с другой стороны, для того чтобы соответствие между значением и образом было полным, духовность, составляющая содержание, также должна быть в состоянии *полностью* выразить себя в единственном человеческом образе, не выходя за пределы этого чувственного и телесного выражения. Вследствие этого дух определен здесь как частный, как человеческий, а не как безусловно абсолютный и вечный дух, ибо последний способен проявлять и выражать себя лишь в духовной стихии.

Это последнее обстоятельство становится, в свою очередь, тем недостатком, вследствие которого разлагается классическая форма искусства. Оно требует перехода в высшую, *третью* форму, а именно в *романтическую*.

c) Романтическая форма искусства вновь снимает завершенное единство идеи и ее реальности и возвращается, хотя и на более высоком уровне, к различию и противоположности этих двух сторон, оставшихся непреодоленными в символическом искусстве.

Классическая форма искусства достигла вершины того, что может дать чувственное воплощение, присущее искусству, и если в ней есть какой-нибудь недостаток, то это недостаток самого искусства и ограниченность художественной сферы. Эта ограни-

ченность состоит в том, что искусство делает своим предметом в *чувственно*-конкретной форме то, что согласно своему понятию есть бесконечно конкретное, всеобщее, дух. В классическом искусстве оно дает нам полнейшее взаимное слияние духовного и чувственного бытия как их *соответствие* друг другу. Но в этом слиянии дух *не* представлен согласно своему *истинному понятию*. Ибо дух есть бесконечная субъективность идеи, которая носит абсолютно внутренний характер и не может свободно развернуться в качестве таковой до тех пор, пока телесное воплощение остается адекватной формой ее существования. Исходя из этого принципа, романтическая форма искусства снова отказывается от нераздельного единства классического искусства, так как она приобрела содержание, выходящее за пределы классической художественной формы и ее способа выражения.

Это содержание (напомним общеизвестные представления) совпадает с тем, что христианская религия высказывает о боге как духе, в отличие от греческого представления о богах, которое составляет главное и наиболее соответственное содержание классического искусства. В последнем конкретное содержание есть *в себе* единство человеческой и божественной природы, единство, которое именно потому, что оно существует лишь *непосредственно* и *в себе*, достигает адекватного проявления также непосредственным и *чувственным* образом. Греческий бог существует для наивного созерцания и чувственного представления, его формой является телесный человеческий облик, сфера его власти и его сущности носит индивидуально обособленный характер, и по отношению к субъекту он представляет собой некую субстанцию и силу, с которой субъективно внутреннее начало находится в единстве лишь в себе, а не обладает этим единством как внутренним субъективным знанием его. Более высокой ступенью является *знание* этого *в себе* существующего единства, которое классическая форма искусства имеет своим содержанием, получающим завершенное изображение в телесном воплощении.

Это возведение прежнего «в себе» в самосознательное знание создает огромное различие, то бесконечное различие, которое вообще отделяет человека от животных. Человек есть животное, однако и в своих животных функциях он не останавливается, подобно животному, на некоем «в себе», а сознает, познает и возводит их — например, процесс пищеварения — в самосознательную науку. Благодаря этому человек разрушает границы своей в себе сущей непосредственности, так что именно потому, что он *знает*, что он животное, он перестает быть животным и дает себе знание себя как духа.

Таким образом, если «в себе» предшествующей ступени, то есть единство человеческой и божественной природы, поднимается на высшую ступень, переходя из *непосредственного* в *сознательное* единство, то *истинной* стихией для реальности этого содержания является теперь уже не чувственное, непосредственное существование духовного, телесный человеческий облик, а *самосознательная внутренняя жизнь*. Так как христианская религия представляет себе бога как *дух*, и не как индивидуальный особенный дух, а как *абсолютный* дух, так как она постигает бога *в духе* и в истине, то она возвращается от чувственности представления к внутренней духовной жизни и делает ее, а не телесную форму материалом и наличным бытием своего содержания. И точно так же единство человеческой и божественной природы выступает здесь как осознанное единство, реализующееся лишь посредством *духовного* знания и *в духе*. Обретенное благодаря этому новое содержание не связано с чувственным изображением как с соответствующей ему формой, а освобождено от этого непосредственного бытия, которое должно быть подвергнуто отрицанию, преодолено и рефлектировано обратно в духовное единство. Таким образом, романтическое искусство есть возвышение искусства над самим собой, которое совершается, однако, в форме самого искусства и внутри его собственной области.

Поэтому мы можем вкратце сформулировать третью ступень искусства следующим образом: на этой ступени предмет искусства составляет *свободная конкретная духовность*, которая в качестве *духовности* должна предстать в явлении *внутреннему духовному оку*. Искусство в соответствии с характером этого предмета не может работать для чувственного созерцания. Оно может работать только для внутренней душевной жизни, сливающейся со своим предметом как с собою, и для субъективной задушевности, для *сердца*, чувства, которое в качестве духовного чувства стремится к свободе внутри самого себя и ищет и достигает своего примирения лишь во внутренних глубинах духа. Этот *внутренний* мир составляет содержание романтического искусства, которое и должно изображать его в качестве такового и в видимости этой внутренней жизни. Мир души торжествует победу над внешним миром и являет эту победу в самом внешнем мире, вследствие чего чувственное явление обесценивается.

Но и эта форма, как всякое искусство, нуждается во внешних средствах для своего выражения. Так как духовность, покинув этот внешний мир, отказавшись от прежнего непосредственного единства с ним, ушла в себя, то внешняя чувственная сторона воспринимается, как в символическом искусстве, чем-то несуще-

ственным, преходящим. Субъективный конечный дух и субъективная воля изображаются вплоть до частных проявлений и индивидуального произвола, случайных черт характера, поступков, событий, осложнений и т. д. Аспект внешнего существования предоставлен случайности и авантюризму фантазии, которая по произволу то отражает существующее *как оно есть*, то беспорядочно перемешивает образы внешнего мира и искажает их до карикатурности. Ибо это внешнее уже не имеет больше своего понятия и значения в самом себе и внутри себя, как в классическом искусстве, а имеет его в области чувства. Последнее находит свое проявление не во внешнем мире и его форме реальности, а внутри себя самого. Оно способно сохранить примиренность с собою или снова обрести ее во всех самостоятельно складывающихся случайных обстоятельствах, во всяком несчастье и страдании и даже в самом преступлении.

Вследствие этого идея и образ снова оказываются, как в символическом искусстве, безразличными, несоразмерными и разделенными между собою. Однако существенное *отличие* состоит в том, что в символическом искусстве недостатки формообразования были вызваны неудовлетворительностью идеи, тогда как в романтическом искусстве идея как дух и душевная жизнь должна являться *завершенной* внутри себя. Именно благодаря этой высшей завершенности она не поддается адекватному соединению с внешним миром, так как она может искать и порождать свою истинную реальность и явление лишь внутри себя самой.

Таков в общем характер символической, классической и романтической художественных форм как трех видов отношения между идеей и ее образом в области искусства. Они состоят в стремлении к идеалу как истинной идее прекрасного, в достижении идеала и в выходе за его пределы.

3. Система отдельных искусств

Что касается *третьей* части, то она, в противоположность первым двум, предполагает известным понятие идеала и всеобщие формы искусства, так как она рассматривает лишь реализацию этих форм в определенном чувственном материале. Нам теперь уже не приходится иметь дело с внутренним развитием художественно прекрасного согласно его общим основным определениям, а мы должны рассмотреть, каким образом эти определения получают существование, как возникают их отличия друг от друга, как эти определения проявляются вовне и осуществляют каждый момент красоты самостоятельно, в его для-себя-бытии, как *произ-*

ведение искусства, а не только как *всеобщую форму.* Но так как искусство проецирует во внешнее бытие собственные, имманентные идее красоты различия, то всеобщие формы искусства должны оказаться в этой третьей части как бы основным принципом расчленения и определения *отдельных искусств,* или, иначе говоря, виды искусства обладают в себе теми же существенными различиями, с которыми мы познакомились раньше как с общими формами искусства.

Внешняя объективность, в которую эти формы устремляются и входят посредством чувственного и потому *особенного* материала, заставляет эти формы *распасться* на определенные самостоятельные способы их осуществления, на отдельные искусства, поскольку каждая форма находит свой определенный характер в определенном внешнем материале и, следовательно, находит свое адекватное осуществление в том способе воплощения, который диктуется этим материалом. Так как эти художественные формы, несмотря на свою определенность, остаются все же *всеобщими* формами, то они выходят за пределы своей *особенной* реализации в *определенных* видах искусства и получают существование также и в других искусствах, хотя и играют в них подчиненную роль. Поэтому, с одной стороны, каждое из отдельных искусств специфически связано с *одной* из всеобщих форм искусства и дает ее *адекватную* внешнюю художественную реализацию, но, с другой стороны, каждое отдельное искусство представляет в своем особенном способе внешнего формирования целостность форм искусства.

В общем, третья часть занимается художественно прекрасным, как оно развертывается в *мир* осуществленной красоты в различных искусствах и отдельных художественных произведениях. Содержанием этого мира является прекрасное, а истинно прекрасное, как мы видели выше, есть получившая свою форму духовность, идеал, точнее говоря, абсолютный дух, сама истина. Эта область божественной истины, художественно воплощенная для созерцания и чувства, образует средоточие всего мира искусства в качестве самостоятельного, свободного, божественного образа, который полностью освоил внешнюю сторону формы и материала и носит их в себе как свое собственное проявление. Но так как прекрасное развивается здесь как *объективная* действительность и дифференцируется на самостоятельные отдельные стороны и моменты, то этот центр противопоставляет себе свои крайние стороны как реализованные в своеобразную действительность. *Одну* из этих крайних сторон образует остающаяся еще *лишенной духа объективность,* природное окружение божества. Здесь

формируется внешнее как таковое, имеющее свою духовную цель и духовное содержание не в самом себе, а в другом.

Другой крайней стороной является божественное как внутреннее, знаемое, как многообразно расчлененное *субъективное* существование божества, истина, как она действует и живет во внешних чувствах, душе, разуме отдельных людей, истина, не слитая со своим внешним обликом, а возвращающаяся в область субъективной, внутренней жизни отдельных людей. Благодаря этому божественное как таковое отлично от своего чистого проявления как *божества* и само вступает в сферу частного, к которой принадлежит каждое отдельное субъективное познавание, чувствование, созерцание и ощущение. В аналогичной области, в области религии, с которой искусство на его высшей ступени находится в непосредственной связи, мы понимаем это различие следующим образом. Во-первых, для нас существует земная, природная жизнь в ее конечности; во-вторых, сознание делает своим предметом *бога,* в котором отпадает различие между объективным и субъективным, и, наконец, в-третьих, мы переходим от бога как такового к благоговейному поклонению общины, к богу, как он присутствует и живет в субъективном сознании. Эти три основных различия выступают, самостоятельно развиваясь, также и в мире искусства.

а) *Первым* видом искусства, с которого, согласно этому основному определению, мы должны начать, является *архитектура.* Ее задача состоит в такой обработке внешней неорганической природы, при которой она в качестве художественно преобразованной внешней среды стала бы родственной духу. Материалом, которым она пользуется, является само материальное в его непосредственно внешней природе, материальное как подчиненная законам механики тяжелая масса, формы которой остаются формами неорганической природы, упорядоченными согласно абстрактным, рассудочным отношениям симметрии. Так как в этом материале и в этих формах невозможно реализовать идеал как конкретную духовность, и изображенная реальность остается чем-то внешним идее, чем-то не проникнутым ею или лишь абстрактно связанным с ней, то основным типом зодчества является *символическая* форма искусства.

Архитектура лишь пролагает путь адекватной действительности божества и в своем служении ему неутомимо трудится над объективной природой, чтобы освободить ее от засилья конечности и уродливых порождений случая. Этим она расчищает место для божества, формирует его внешнее окружение и строит ему храм как место, подобающее для внутренней концентрации и на-

правленности духа на его абсолютные предметы. Она возводит ограду для тех, кто собран воедино, как защиту от бури, дождя, непогоды и диких зверей и являет нам эту волю к собранности,— хотя и внешним образом, но в согласии с требованиями искусства.

Этот смысл она может воплотить в свой материал и его формы в большей или меньшей мере, смотря по тому, значительно ли или незначительно, более ли конкретно или более абстрактно, глубоко ли или смутно и поверхностно проникла в самое себя та определенность содержания, для выявления которой она предпринимает свою работу. Она может пойти даже так далеко в этом отношении, что будет стремиться к адекватному художественному воплощению этого содержания в своих формах и материале. В таком случае она выходит за пределы собственной области и переходит в свою высшую ступень, в скульптуру. Ибо граница архитектуры состоит именно в том, что она противополагает своим внешним формам духовное начало как нечто внутреннее и лишь намекает на духовное содержание как на некое иное.

b) Архитектура, таким образом, очистила неорганический внешний мир, сделала его симметрически упорядоченным, родственным духу, и вот перед нами храм божества, дом его общины. В этот храм вступает сам бог, молния индивидуальности ударяет в косную массу, проникает ее, и теперь не только, как в архитектуре, чисто символическая форма, а бесконечная форма самого духа концентрирует и формирует телесность. Такова задача *скульптуры.*

Поскольку в скульптуре внутренняя духовная жизнь, на которую архитектура в состоянии лишь намекать, вселяется в чувственный облик и его внешний материал и обе стороны сливаются друг с другом *так,* что ни одна из них не преобладает над другой, то основным типом скульптуры является *классическая форма искусства.* Поэтому на долю чувственного элемента, взятого отдельно, не остается ни одного выражения, которое не было бы также выражением духовного элемента, и, наоборот, скульптура не может полностью воплотить какое бы то ни было духовное содержание, которого нельзя было бы совершенно адекватно представить в телесном облике. Посредством скульптуры дух должен предстать перед нами неподвижно и блаженно в своей телесной форме и в непосредственном единстве с ней, а форма должна оживотворяться содержанием, носящим характер духовной индивидуальности. Внешний чувственный материал уже не обрабатывается больше ни со стороны лишь своего механического качест-

ва как тяжелая масса, ни в формах неорганического мира, ни как материал, безразличный к окраске, и т. д., а обрабатывается в идеальных формах человеческой фигуры, и притом в полноте всех трех измерений.

Что касается этого последнего пункта, то мы должны настаивать на том, что в скульптуре впервые внутреннее и духовное начало обнаруживается в его вечном покое и существенной для него самостоятельности. Этому покою и единству с собой соответствует лишь то внешнее явление, которое само еще пребывает в этом единстве и покое. Таковым является телесный образ со стороны его *абстрактной пространственности.* Дух, который изображается скульптурой, это дух монолитный в самом себе, а не изломанный и разорванный в игре случайностей и страстей. Скульптура поэтому не допускает всего многообразия внешнего мира явлений, а схватывает в нем лишь одну эту сторону, абстрактную пространственность в полноте ее измерений.

c) Если архитектура возвела храм, а рука скульптуры поставила в нем статую божества, то этому чувственно наличному божеству в обширных пространствах его обиталища противостоит *община.* Она представляет собой духовную рефлексию этого чувственного бытия, одушевляющую субъективность и внутреннюю жизнь, вместе с которой определяющим принципом как для содержания искусства, так и для внешне воплощающего его материала становятся их обособление, раздробленность и субъективность. Прочное единство бога с собою, имевшееся в скульптуре, распадается на множество раздробленных внутренних жизней, единство которых носит не чувственный, а исключительно идеальный, духовный характер.

И вот впервые сам бог в этом нисходящем и восходящем движении, в этой смене собственного единства в себе и осуществления в субъективном знании и, далее, в распаде этого знания на особенные моменты становится — как всеобщность и воссоединение многих — подлинным духом, духом в его общине. В последней бог освобождается как от абстрактности нераскрытого тождества с собою, так и от непосредственной погруженности в телесность, как его представляет скульптура, и становится духовностью и знанием, таким отражением, которое по существу своему носит внутренний характер и выступает как субъективность. Благодаря этому высшим содержанием является теперь духовное, и притом духовное как абсолютное, но вследствие вышеуказанной раздробленности это абсолютное выступает одновременно как *особенная* духовность, как частная душевная жизнь. Так как в качестве главного оказывается не бесстрастный покой бога в себе, а вооб-

ще проявление, обнаружение себя, бытие для другого, то теперь предметом художественного изображения становится многообразнейшая субъективность в ее живом движении и деятельности как человеческие страсти, поступки и события, вообще обширная область человеческих чувств, желаний и упущений, взятая сама по себе.

В соответствии с этим содержанием чувственный элемент искусства также должен теперь распасться в самом себе и стать соразмерным субъективной внутренней жизни. Такой материал доставляется краской, звуком и, наконец, тем же звуком как простым обозначением внутренних созерцаний и представлений, и в качестве способов реализации вышеуказанного содержания посредством данного материала мы получаем живопись, музыку и поэзию. Так как чувственный материал выступает здесь как обособленный в самом себе и установленный сферой идеального, мысленного, то он больше всего соответствует духовному содержанию искусства. Связь между духовным значением и чувственным материалом достигает здесь большей внутренней близости, чем это было возможно в архитектуре и скульптуре. Но это более тесное внутреннее единство всецело принадлежит субъективной стороне, и, поскольку форма и содержание необходимо должны распадаться на частности и утверждать себя идеальным, духовным способом, это единство осуществляется лишь за счет объективной всеобщности содержания, за счет слияния с непосредственно чувственным элементом.

Так как форма и содержание, покидая символическую архитектуру и классический идеал скульптуры, возвышаются теперь до области духовного, идеального, то искусства, представляющие эту высшую ступень, заимствуют свой тип от *романтической* художественной формы, ибо они способны наиболее адекватно осуществлять способ ее формирования. Они представляют собой целостность искусств, потому что сама романтическая ступень является наиболее конкретной внутри себя формой.

Внутреннее расчленение этой *третьей сферы* отдельных искусств мы должны установить следующим образом:

α. *Первым* искусством, ближе всего стоящим к скульптуре, является *живопись*. Она пользуется в качестве материала для своего содержания и его образного воплощения зримостью как таковой, поскольку последняя распадается в самой себе на частности, то есть обнаруживает себя в дальнейшем как определенный цвет. Материал архитектуры и скульптуры, правда, также видим, имеет цвет, однако, в отличие от живописи, он не представляет собой зримости как таковой (когда простой в себе свет определя-

ется в своей противоположности к темноте и в соединении с нею становится цветом). Эта субъективированная внутри себя, идеально утвержденная зримость не нуждается ни в абстрактно механических различиях массы, присущих тяжелой материи,— как в этом нуждается архитектура, ни в полноте измерений чувственной пространственности, которая сохраняется скульптурой, хотя и в концентрированном виде и в органических формах. Характерная для живописи зримость и то, *что* она делает зримым, обладают различиями более идеального свойства — различиями отдельных красок, и эта зримость освобождает искусство от чувственно пространственной полноты материального тела, так как она ограничивается измерениями плоскости.

С другой стороны, и в содержании живописи обособление частных моментов заходит очень далеко. Все то, что может находить себе место в человеческом сердце в качестве чувства, представления, цели, все то, что способно вызвать человека на определенные действия,— все это может составлять пестрое содержание живописи. Все царство особенного, от высшего содержания духа до совершенно незначительного, единичного предмета природы, получает свое место. Здесь может выступать и конечная природа в ее особенных ландшафтах и явлениях, если только хоть какой-нибудь намек на элемент духа роднит их с мыслью и чувством.

β. *Вторым* искусством, посредством которого осуществляется романтическая форма, является после живописи *музыка*. Ее материал, хотя и остается чувственным, уходит еще более глубоко в область субъективного и особенного. Идеальный характер чувственного материала, утверждаемого музыкой, состоит в том, что она снимает ту безразличную пространственную внеположность, полную видимость которой еще сохраняет и намеренно воссоздает живопись, и идеализирует ее в индивидуальную единичную точку. Но в качестве такой отрицательности эта точка конкретна внутри себя и является деятельным снятием внутри материальности как движение и вибрация материального тела в самом себе и в своем отношении к самому себе. Такая начинающаяся идеальность материи, которая выступает уже не как пространственная, а как временна́я идеальность, представляет собой звук, отрицательно положенный чувственный элемент, абстрактная зримость которого превратилась в слышимость, поскольку звук как бы освобождает идеальное из его плена у материального.

Это самое раннее одухотворение материи доставляет материал для выражения тех интимных движений духа, которые сами еще остаются неопределенными, и дает возможность сердцу полно-

стью отразиться в этих звуках, прозвучать и отзвучать во всей шкале своих чувств и страстей. Таким образом, подобно тому как скульптура стоит посредине между архитектурой и искусствами романтической субъективности, так и музыка стоит посредине романтических искусств и представляет собой переход от абстрактной пространственной чувственности живописи к абстрактной духовности поэзии. Внутри самой себя музыка, будучи предметом чувства и внутренней душевной жизни, обладает, однако, подобно архитектуре, доступными рассудку количественными отношениями как упорядоченными закономерностями и конфигурациями звуков.

γ. Что же касается *третьего,* наиболее духовного воплощения романтической формы искусства, то мы должны искать его в *поэзии.* Ее основная характерная черта состоит в том, что она с огромной силой подчиняет духу и его представлениям тот чувственный элемент, от которого уже музыка и живопись начали освобождать искусство. Ибо звук, последний элемент внешнего материала поэзии, уже не является в ней, как в музыке, самим звучащим чувством, а представляет собой некий сам по себе не имеющий значения *знак,* и притом знак ставшего внутри себя конкретным представления, а не только знак неопределенного чувства, его нюансов и градаций. *Звук* благодаря этому становится *словом* как расчлененной внутри себя совокупностью звуков, смысл которой состоит в обозначении представлений и мыслей, ибо отрицательная точка, до которой музыка дошла в своем движении, выступает теперь как завершенная конкретная точка, как точка духа, как самосознательный индивид, который из самого себя связывает бесконечное пространство представления с временем звука.

Этот чувственный элемент, который в музыке еще находился в непосредственном единстве с внутренним переживанием, здесь отделился от содержания сознания, а дух определяет это содержание для самого себя и внутри самого себя, делает его представлением; он хотя и пользуется звуком для выражения этого представления, но лишь в качестве знака, который сам по себе лишен какой-либо ценности и содержания. Звук вследствие этого может быть и простой буквой, ибо слышимое, как и зримое, низведено до уровня простого намека, делаемого духом. Вследствие этого настоящим элементом поэтического изображения является поэтическое *представление* и сама создающаяся в духе наглядность, а так как этот элемент общ всем формам искусства, то и поэзия проходит красной нитью через все эти формы и самостоятельно развивается в них. Поэзия есть всеобщее искусство духа, став-

шего свободным внутри себя и не связанного в своей реализации внешним чувственным материалом, духа, который существует лишь во внутреннем пространстве и во внутреннем времени представлений и чувств. Однако именно на этой высшей ступени искусство возвышается также и над самим собой, так как оно покидает здесь стихию примиренного чувственного воплощения духа и переходит из поэзии представления в прозу мышления.

Такова расчлененная совокупность отдельных видов искусства: внешнее искусство архитектуры, объективное искусство скульптуры и субъективное искусство живописи, музыки и поэзии. Часто предлагались многочисленные другие деления, ибо художественное произведение так многосторонне, что можно сделать основанием деления то ту, то другую его сторону. Так, например, за основу классификации брали чувственный материал. Архитектура в таком случае является кристаллизацией, а скульптура органическим формированием материи в ее чувственно пространственной целостности; живопись — окрашенной плоскостью и линией; в музыке же пространство переходит в наполненную внутри себя точку времени; и, наконец, в поэзии внешний материал совершенно обесценивается. Иногда эти различия брались с их совершенно абстрактной стороны, со стороны пространства и времени. Но хотя и можно последовательно проследить в ее своеобразии такую абстрактную особенность художественного произведения, как, например, материал, ее, однако, нельзя сделать последним основанием деления, так как такая сторона сама имеет свое происхождение в высшем принципе и должна находиться в зависимости от него.

Этим высшим принципом являются символическая, классическая и романтическая художественные формы, представляющие собой всеобщие моменты самой идеи прекрасного.

Отношение этой идеи к отдельным искусствам, взятое в его конкретности, состоит в том, что искусства представляют собой реальное существование художественных форм. *Символическое искусство* достигает своей наиболее адекватной действительности и величайшего распространения в *архитектуре,* в которой оно господствует соответственно полноте своего понятия и еще не низведено до уровня неорганической составной части другого искусства. Напротив, для *классической художественной формы* безусловной реальностью является *скульптура,* архитектуру же она приемлет лишь как обрамление и не в состоянии развить живопись и музыку в качестве абсолютных форм своего содержания. Наконец, *романтическая* форма искусства овладевает живописным и музыкальным выражениями в их самостоятельности и безуслов-

ности, равно как и поэтическим изображением. Но поэзия соответствует всем формам прекрасного и распространяется на всех них, потому что ее настоящей стихией является художественная фантазия, а фантазия необходима для творчества красоты, какова бы ни была форма последней.

Таким образом, все, что реализуют в отдельных художественных произведениях частные искусства,— это, согласно своему понятию, лишь всеобщие формы развивающейся идеи прекрасного. Обширный пантеон искусства возвышается как внешнее осуществление этой идеи; его архитектором и строителем является творящий самого себя дух прекрасного, завершен же этот пантеон будет лишь в ходе тысячелетней работы всемирной истории.

Часть первая

ИДЕЯ ПРЕКРАСНОГО В ИСКУССТВЕ, ИЛИ ИДЕАЛ

ВВЕДЕНИЕ

Переходя от вступительной части к научному изучению нашего предмета, следует вкратце указать место, занимаемое в области действительности художественно прекрасным, а также отношение между эстетикой и другими философскими дисциплинами. Это необходимо для того, чтобы установить тот исходный пункт, от которого должна отправляться истинная наука о прекрасном.

Здесь могло бы показаться целесообразным сначала изложить различные попытки мысленного постижения прекрасного, проанализировать их и дать им критическую оценку. Однако отчасти мы это уже сделали во введении, а помимо этого нужно сказать, что не дело истинно научного исследования *только* обозревать то, что дурно ли, хорошо ли выполняли другие, или только следовать предшественникам. Скорее, наоборот, прежде чем приступить к изучению нашего предмета, следует еще раз коснуться того распространенного мнения, согласно которому прекрасное именно потому, что оно является прекрасным, недоступно нашим понятиям и остается для мышления непостижимым предметом. На это мы должны здесь кратко возразить, что, хотя в наше время все истинное выдается за непостижимое, а постижимыми признаются лишь конечные явления и временна́я случайность, на самом деле как раз только истинное всецело *постижимо,* так как в основе его лежит абсолютное *понятие* или, говоря точнее, идея. Красота же есть лишь определенный способ проявления и изображения истины, и потому она во всех отношениях доступна понимающему мышлению, если оно действительно владеет могучим оружием понятия.

Правда, в наше время из *всех* понятий хуже всего пришлось *понятию* в собственном смысле слова, понятию в себе и для себя. Ибо под именем понятия обыкновенно имеют в виду некую абст-

рактную определенность и односторонность представления или рассудочного мышления. Этим путем, разумеется, не может предстать перед нашим умственным взором ни полнота истины, ни конкретная по своей природе красота. Ибо красота, как мы уже сказали и позднее покажем более обстоятельно, не представляет собой такого рода рассудочной абстракции, а есть конкретное внутри себя абсолютное понятие или, говоря более определенно, есть абсолютная идея в адекватном ей проявлении.

Если мы хотим кратко пояснить, что такое *абсолютная идея* в ее истинной действительности, то мы должны сказать, что она есть дух, и притом не дух в его конечности и ограниченности, а всеобщий, бесконечный и *абсолютный* дух, определяющий из самого себя, *что* поистине есть истина. Если мы обратимся с вопросом о духе только к нашему обыденному сознанию, то у нас невольно возникнет представление, будто дух противостоит природе, и мы будем приписывать ей равное с ним достоинство. Однако в этом сопоставлении и соотнесении природы и духа как одинаково существенных областей дух рассматривается лишь в его конечности и ограниченности, а не в его бесконечности и истине. Природа не противостоит абсолютному духу как нечно равноценное ему или как его предел. Своим положением она обязана духу и благодаря этому становится продуктом, лишенным силы предела или границы. Вместе с тем абсолютный дух следует понимать лишь как абсолютную деятельность и, следовательно, как абсолютное различение себя внутри самого себя. Это другое как представляющее собой продукты отличения себя от самого себя и есть природа, а дух в своей благости дает этому своему инобытию всю полноту собственного существа.

Поэтому мы должны понять, что природа заключает в себе абсолютную идею, но она есть *идея* в форме положенного абсолютным духом инобытия духа; потому мы и называем ее сотворенной. Ее истиной является само полагающее начало — дух в его идеальности и отрицательности. Хотя он и обособляет и отрицает себя внутри себя, он также и снимает это обособление и отрицание себя как *им же положенное,* и, вместо того чтобы находить в них границу, предел, он вместе со своим инобытием смыкается в свободной всеобщности с самим собою.

Эта идеальность и бесконечная отрицательность составляют глубокое понятие *субъективности* духа. Но в качестве субъективности дух сначала есть истина природы лишь *в себе,* так как он еще не сделал своего истинного понятия реальным для самого себя. Природа еще противостоит ему не как *положенное им* иное, в котором он возвращается к самому себе, а как неопределенное,

ограничивающее инобытие, с которым как с преднайденным объектом связан дух в качестве познающего и стремящегося субъекта, так что дух образует здесь лишь другую, дополняющую природу сторону.

В этой сфере находит себе место конечный характер как теоретического, так и практического духа, ограниченность в познании и голое долженствование в реализации добра. И здесь, как в природе, явление не адекватно своей истинной сущности. Перед нами возникает запутывающее нас зрелище навыков, страстей, целей, воззрений и талантов, ищущих и избегающих друг друга, содействующих и препятствующих друг другу и перекрещивающихся друг с другом; их желаниям и стремлениям, мнениям и мыслям помогают или мешают многообразнейшие порождения случая. Такова точка зрения конечного, временно́го, противоречивого и потому преходящего, неудовлетворенного и несчастного духа. Ибо вследствие своего конечного характера удовлетворения, доставляемые этой сферой, ограниченны и жалки, относительны и разрозненны. Взор, сознание, воля и мышление поднимаются выше их и находят свою истинную всеобщность, единство и удовлетворение в другой сфере: в бесконечном и истинном. Это единство и удовлетворение, к которым движущая разумность духа приводит материал, освобождая его от его конечности, и есть истинное раскрытие того, что такое мир явлений согласно своему понятию. Дух постигает само конечное как свое отрицание и завоевывает себе этим свою бесконечность. Эта истина конечного духа есть абсолютный дух.

Но дух становится действительным лишь как абсолютная отрицательность. Он полагает свою конечность внутри самого себя и снимает ее. Этим он в своей высшей области делает себя для самого себя предметом своего познания и воли. Само абсолютное становится *объектом* духа, так как дух поднимается на ступень *сознания* и *различает* себя внутри себя как *знающий* и противостоящий этому знающему абсолютный *предмет* знания. С прежней точки зрения, согласно которой дух конечен, дух, знающий абсолютное как *противостоящий* ему бесконечный объект, тем самым определяет себя как отличное от последнего *конечное*. Но высшее, спекулятивное рассмотрение утверждает, что *сам абсолютный дух* для того, чтобы быть для себя знанием самого себя, различает себя *внутри себя* и этим полагает конечность духа, внутри которой он становится для себя абсолютным предметом знания самого себя. Таким образом, он есть абсолютный дух в своей общине, действительное абсолютное начало, существующее в качестве духа и знания самого себя.

Таков должен быть наш исходный пункт в философии искусства. Ибо художественно прекрасное не является ни *логической идеей,* абсолютной мыслью, как она развивается в чистой стихии мышления, ни, наоборот, *природной идеей,* а принадлежит области *духовного,* не останавливаясь при этом на познаниях и действиях *конечного* духа. Царство художественного творчества есть царство *абсолютного духа.* Здесь мы можем лишь указать на это, научное же *доказательство* этого положения является задачей предшествующих философских дисциплин, задачей логики, содержание которой составляет абсолютная идея как таковая, философии природы, а также философии конечных сфер духа. В этих науках должно быть показано, как логическая идея согласно своему собственному понятию переходит в природное существование, освобождается затем от этого внешнего природного бытия и переходит к духу, а затем освобождается также и от конечности последнего, снова возвращаясь к духу в его вечности и истине.

С этой точки зрения,— а лишь с такой точки зрения подобает смотреть на искусство, взятое в его высшем, истинном достоинстве,— сразу становится ясно, что искусство находится в одной и той же области с религией и философией. Во всех сферах абсолютного духа дух освобождается от теснящих пределов своего внешнего бытия, покидает случайные условия своего мирского существования и конечное содержание своих целей и интересов, чтобы перейти к рассмотрению и осуществлению своего в-себе-и-для-себя-бытия.

1. Место искусства по отношению к конечной действительности

Чтобы сделать сказанное более понятным, мы можем следующим образом объяснить конкретное место, занимаемое искусством во всей области природной и духовной жизни.

Обозревая все содержание нашего человеческого существования, мы уже в нашем обыденном сознании находим величайшее многообразие интересов и их удовлетворения. Мы находим обширную систему физических потребностей, на удовлетворение которых работают большая и разветвленная сеть промышленных предприятий, торговля, судоходство и технические искусства. Выше этой системы потребностей мы находим мир права, законов, жизнь в семье, обособление сословий, всю многообъемлющую область государства; затем идет религиозная потребность, которую мы встречаем в каждой душе и которая получает свое удовлетворение в церковной жизни. Наконец, мы находим беско-

нечно специализированную и сложную деятельность, совершающуюся в науке, совокупность знаний и познаний, охватывающую все существующее. В пределах, образуемых всеми этими кругами деятельности, перед нами выступает также и художественная деятельность людей, интерес к красоте и духовное удовлетворение, доставляемое ее образами.

Возникает вопрос о внутренней необходимости такой потребности в связи с остальными областями жизни и мира. Сначала мы только находим, что эти сферы существуют. Но согласно требованию науки мы должны вникнуть в их существенную внутреннюю связь и взаимную необходимость. Ибо они не связаны друг с другом только пользой, а дополняют друг друга, поскольку в одном круге заключены более высокие виды деятельности, чем в другом. Поэтому подчиненный низший круг стремится выйти за свои пределы и, получив более глубокое удовлетворение своих далеко идущих интересов, достигает того, что в прежней области не может найти себе разрешения. Лишь это создает необходимость внутренней связи.

Вспомним то, что мы уже твердо установили относительно понятия прекрасного и искусства. Мы нашли в этом понятии нечто двойственное: во-первых, содержание, цель, значение и, во-вторых, выражение, явление и реальность этого содержания; в-третьих, обе эти стороны так проникнуты друг другом, что внешнее, особенное выступает исключительно как воплощение внутреннего. В художественном произведении нет ничего такого, что не имело бы существенного отношения к содержанию и не выражало бы его. То, что мы назвали содержанием, значением, есть нечто простое внутри себя, сам предмет, сведенный к своим простейшим, хотя и всеохватывающим определениям, в отличие от выполнения. Так, например, можно указать содержание книги в нескольких словах или предложениях, и в книге не должно встречаться ничего другого, кроме того, что мы в общих чертах уже указали в изложении ее содержания. Эта тема, образующая основу выполнения, есть нечто абстрактное, и лишь выполнение представляет собой нечто конкретное.

Но указанные обе стороны этой противоположности не остаются равнодушными и внешними друг другу, подобно тому, например, как для математической фигуры, для треугольника, эллипса, как представляющих собой простое внутри себя содержание, совершенно безразлично, какой величины, какого цвета и т. д. они будут в их внешнем проявлении. Абстрактное значение в качестве голого содержания обладает в самом себе определением, заставляющим его достигнуть выполнения и тем самым

сделать себя конкретным. Вследствие этого здесь, по существу, получается некое *долженствование*. Сколь значительным бы ни было содержание, взятое само по себе, мы все же не удовлетворяемся этой абстрактной формой и требуем дальнейшего. Сначала это только неудовлетворенная потребность: субъект чувствует, что ему чего-то недостает, и стремится устранить потребность и достигнуть удовлетворения. В этом смысле мы можем сказать, что содержание сначала *субъективно* представляет собой нечто лишь внутреннее, которому противостоит объективное, так что возникает требование *объективировать* это *субъективное*.

Такая противоположность между субъективным и противостоящей ему объективностью, как и необходимость устранить эту противоположность, является всеобщим определением, проходящим через все явления жизни. Уже наша физическая жизнь и в еще большей мере мир наших духовных целей и интересов покоится на требовании, чтобы мы объективно воплотили то, что сначала существует лишь субъективно и внутренне, и чтобы лишь в этом полном существовании мы нашли свое удовлетворение. Так как содержание интересов и целей сначала существует лишь в односторонней форме субъективного, а односторонность есть ограничивающий предел, то этот недостаток обнаруживается как некое беспокойство, как боль, как нечто *отрицательное*, которое в качестве отрицательного должно снять себя и тем самым устранить ощущаемый недостаток, преступить знаемый, мыслимый субъектом предел. Этот недостаток следует понимать не в том смысле, что субъективному недостает лишь другой стороны, объективного, а нужно понимать в более определенной связи, таким образом, что этот недостаток существует в само́м субъективном *для него самого*, что *в нем самом* присутствует это отрицание, которое оно стремится снова подвергнуть отрицанию.

В самом себе, согласно своему понятию, субъект есть *целостность*, есть не только нечто внутреннее, но также и реализация этого внутреннего посредством внешнего и во внешнем. Если же он существует односторонне, *лишь* в одной форме, то он впадает в противоречие, так как согласно понятию он есть целое, а по характеру своего существования он представляет собой только одну сторону. Лишь снимая такое отрицание внутри самой себя, жизнь впервые становится для себя утвердительной. Преодоление этого процесса, порождающего противоположности и противоречия, и разрешение противоречия является высокой привилегией живых натур. То, что с самого начала является и остается *только лишь* чем-то утвердительным, является и

остается безжизненным. Жизнь движется вперед, переходит к отрицанию и его боли, и лишь посредством уничтожения противоположности и противоречия она является для самой себя утвердительной. Правда, если она останавливается на голом противоречии, не разрешая его, то она от этого противоречия и гибнет.

Таковы те рассматриваемые в их абстрактности определения, в которых мы нуждаемся в данном месте нашего исследования.

Высшее содержание, которое субъективное в состоянии объять в себе, мы можем кратко назвать *свободой*. Свобода есть высшее определение духа. Со своей формальной стороны свобода состоит в том, что субъект находит противостоящим ему не нечто чуждое, не поставленный ему предел и границу, а самого себя. Даже взятая со стороны этого формального определения свобода приводит к тому, что всякое бедствие и страдание исчезает, субъект примиряется с миром, чувствует себя в нем удовлетворенным и все противоположности, все противоречия находят свое решение. Но если мы желаем точнее определить свободу, мы должны сказать, что она имеет своим содержанием разумное вообще, например нравственность в действии, истину в мышлении.

Так как сама свобода сначала лишь субъективна, а не осуществлена, то несвободное, только лишь объективное противостоит субъекту как естественная необходимость, и сразу возникает требование примирить эту противоположность. С другой стороны, в самой внутренней субъективной жизни имеется сходная противоположность. Свобода подразумевает, что перед нами, с одной стороны, имеется нечто всеобщее и самостоятельное внутри самого себя, всеобщие законы права, добра, истины и т. д., а с другой стороны, выступают человеческие влечения, чувства, склонности, страсти и все то, что обнимается конкретным сердцем человека как единичного существа. Эта противоположность прогрессирует и переходит в борьбу, в противоречие, и в этом споре противоположностей возникают страстные стремления, глубочайшие страдания, мучительные переживания и неудовлетворенность. Животные живут в мире с собой и с окружающими их вещами. Однако духовная природа человека порождает раздвоенность и разорванность, и человек бьется в тенетах своего противоречия. Постоянного пребывания во внутреннем как таковом, в чистом мышлении, в мире законов и их всеобщности человек не может выдержать, так как нуждается также и в чувственном существовании, в чувстве, сердце, душе

и т. д. Философия мыслит получающуюся благодаря этому противоположность такой, какова она есть, мыслит ее согласно проникающей ее всеобщности и приходит дальше к такому же *всеобщему* снятию этой противоположности; в непосредственной же жизни человек стремится к *непосредственному* удовлетворению.

Такое удовлетворение посредством разрешения указанной противоположности мы находим прежде всего в системе чувственных потребностей. Голод, жажда, усталость, еда, питье, насыщение, сон и т. д. являются в этой сфере примерами такого противоречия и его разрешения. Однако в этой природной области человеческого существования содержание удовлетворений носит конечный и ограниченный характер. Удовлетворение не абсолютно, оно беспрестанно переходит в новые потребности: еда, насыщение, сон не помогают; назавтра опять появляются голод и усталость.

Переходя к духовной стихии, мы видим, что в ней человек стремится достигнуть удовлетворения и свободы в своем знании и воле, в познаниях и поступках. Невежда несвободен, ибо ему противостоит чужой мир, нечто стоящее выше и вне его, от которого он зависит, причем он не создал этого мира для самого себя и потому он не чувствует себя в нем, как у себя дома. Любознательность, влечение к познанию, начиная с низшей и кончая высшей ступенью философского проникновения, происходит лишь из стремления устранить это состояние несвободы и усвоить себе мир в представлении и мышлении. В мире действий это стремление к свободе идет в обратном направлении, добиваясь того, чтобы разум воли достиг действительности. Этот разум осуществляется волей в государственной жизни. В поистине разумно расчлененном государстве все законы и учреждения представляют собой не что иное, как реализацию свободы согласно ее существенным определениям. Если это в самом деле происходит так, то единичный разум находит в этих учреждениях лишь действительность собственной сущности, и, подчиняясь этим законам, он совпадает не с чуждым ему, а со своим собственным миром. Часто свободой называют также и произвол. Однако произвол есть лишь неразумная свобода, выбор и самоопределение, порождаемые не разумом воли, а случайными влечениями и их зависимостью от чувственного и внешнего.

Таким образом, физические потребности, знание и воля человека действительно получают в мире удовлетворение и свободно разрешают антагонизм между субъективным и объективным, внутренней свободой и наличной внешней необходимостью. Однако содержание этой свободы и этого удовлетворения остает-

ся *ограниченным,* и как свобода, так и самоудовлетворение сохраняют характер *конечности.* Но где существует конечность, там снова обнаруживается противоположность, противоречие, и удовлетворение остается относительным. В праве, например, и его действительности моя разумность, моя воля и ее свобода получают, правда, признание, меня признают лицом и уважают в качестве такового, я обладаю собственностью, и эта собственность должна оставаться моей; если она подвергается опасности, суд защищает мое право. Однако это признание и свобода опять-таки касаются только отдельных, относительных сторон и объектов: именно этого дома, этой суммы денег, этого определенного права, закона и т. д., этого отдельного поступка и действительности. Сознание имеет перед собой лишь единичные явления, которые хотя и связаны друг с другом и составляют совокупность отношений, но в пределах лишь ограниченных по своему характеру категорий и при таких условиях, когда удовлетворение может как наступить мгновенно, так и вовсе не наступить.

Поднявшись выше, мы имеем перед собой государственную жизнь как целое, образующее завершенную внутри себя целостность: государь, правительство, суды, армия, устройство гражданской жизни, общение между людьми и т. д., права и обязанности, цели и их удовлетворение, предписанные формы поведения и виды деятельности, благодаря которым это целое осуществляет и сохраняет свою непрерывную действительность. Весь этот организм является в подлинном государстве хорошо слаженным, полным и завершенным в себе. Но сам *принцип,* действительностью которого является государство и в котором человек ищет своего удовлетворения,— сам этот *принцип,* как бы многообразно он ни развертывался в своем внутреннем и внешнем расчленении, остается все же *односторонним* и абстрактным внутри себя. В этом принципе развертывается перед нами лишь разумная *свобода воли,* которая становится действительной лишь в *государстве,* и притом лишь в данном *отдельном* государстве. Тем самым эта свобода осуществляется опять-таки лишь в *особенной* сфере бытия и ее единичной реальности. Человек чувствует, что права и обязанности в этих областях с их мирским и, следовательно, конечным способом существования не дают ему полного удовлетворения, что они как в своем объективном существовании, так и в своем отношении к субъекту еще нуждаются в высшем подтверждении, в высшей санкции.

Человек, опутанный со всех сторон конечными явлениями, ищет сферы высшей субстанциальной истины, в которой все противоположности и противоречия конечного могли бы найти свое

последнее решение, а свобода могла бы найти свое полное удовлетворение. Таковой является сфера истины в самой себе, а не сфера относительно истинного. Высшая истина, истина как таковая есть решение высшей противоположности, высшего противоречия. В ней теряет свою значимость и силу противоположность между свободой и необходимостью, духом и природой, знанием и предметом, законом и влечением, теряют свою силу вообще противоположность и противоречие как таковые, какую бы форму они ни приняли. Благодаря ей обнаруживается, что свобода как субъективная свобода, взятая сама по себе и отдельно от необходимости, не представляет собой абсолютной истины; точно так же нельзя приписывать истинность изолированной необходимости, взятой сама по себе. Обыденное сознание не выбирается из этой противоположности и либо, отчаиваясь найти выход, останавливается на противоречии, либо же отбрасывает его и помогает себе как-нибудь иначе. Но философия смело вступает в глубь противоречащих друг другу определений, познает их согласно их понятию как разрешающиеся, а не как абсолютные в своей односторонности и полагает их в той гармонии и в том единстве, которые представляют собой истину. Задача философии и состоит в постижении этого понятия истины.

Хотя философия познает понятие во всем и вследствие этого лишь она является постигающим в понятии, истинным мышлением, однако понятие — истина в себе — есть одно, а соответствующее или не соответствующее ей существование есть нечто совершенно другое. В конечной действительности определения, принадлежащие истине, выявляются перед нами как внеположность, разъединенность того, что согласно своей истине нераздельно. Так, например, живое существо есть индивид, но в качестве субъекта оно вступает в антагонизм с окружающей его неорганической природой. Понятие содержит в себе эти стороны как примиренные; конечное же существование отрывает их друг от друга и вследствие этого является реальностью, несоразмерной понятию и истине.

Таким образом, понятие находится повсюду, но дело заключается в том, становится ли понятие действительным согласно своей истине в таком единстве, в котором особенные стороны и противоположности не сохраняют по отношению друг к другу реальной самостоятельности и неподатливости, а имеют значение только как принадлежащие идее примиренные, свободно согласующиеся друг с другом моменты. Лишь действительность этого высшего единства есть область истины, свободы и удовлетворения. Жизнь в этой сфере, это наслаждение истиной, которое как

чувство есть блаженство, а как мышление есть познание, мы можем, в общем, обозначить как жизнь в религии. Ибо религия есть та всеобщая сфера, в которой *единая* конкретная целостность осознается человеком как его собственная сущность и вместе с тем как сущность природы, и только эта истинная действительность оказывается для него наивысшей силой, властвующей над всем особенным и конечным, силой, которая приводит к высшему и абсолютному единству все дотоле разрозненное и противоположное.

2. МЕСТО ИСКУССТВА ПО ОТНОШЕНИЮ К РЕЛИГИИ И ФИЛОСОФИИ

Так как искусство занимается истинным как абсолютным предметом сознания, то и оно также принадлежит к абсолютной сфере духа и стоит по своему содержанию на одной и той же почве как с религией в специальном смысле слова, так и с философией. Ибо философия не имеет другого предмета, кроме бога, и является, по существу, рациональной теологией, а поскольку философия служит истине, она представляет собой непрерывное богослужение.

При такой тождественности их содержания три царства абсолютного духа отличаются друг от друга лишь *формами,* в которых они осознают свой объект, абсолютное.

Различия этих форм заключены в самом понятии абсолютного духа. Дух как истинный дух существует в себе и для себя, и вследствие этого он не является абстрактным существом, потусторонним предметности, а находится в области самой предметности, в конечном духе, и представляет собой воспроизведение сущности всех вещей — такое конечное начало, которое постигает себя в своей существенности и тем самым само является существенным и абсолютным. *Первой* формой этого постижения является *непосредственное* и потому *чувственное* знание, знание в форме и образе самого чувственного и объективного элемента, в котором абсолютное становится предметом созерцания и чувствования. *Второй* формой является *представляющее* сознание и, наконец, *третьей* формой является *свободное мышление* абсолютного духа.

а) Форма *чувственного созерцания* свойственна *искусству.* Именно искусство доводит до сознания истину в виде чувственного образа, и притом такого чувственного образа, который в самом своем явлении имеет высший, более глубокий смысл и значение. Искусство, однако, не стремится постичь посредством этого

чувственного воплощения понятие как таковое, понятие в его всеобщности, ибо как раз *единство* этого понятия с индивидуальным явлением и составляет сущность прекрасного и его художественного воспроизведения. Правда, это единство порождается в искусстве, и в особенности в поэзии, *также и в элементе представления,* а не только чувственной, внешней предметности. Однако даже в поэзии, этом наиболее духовном искусстве, имеется, хотя бы только для представляющего сознания, единство смысла и его индивидуального воплощения, и каждое содержание постигается и делается предметом представления непосредственным образом. Вообще следует сразу же установить, что так как искусство имеет своим настоящим предметом истинное, дух, то оно не может воплощать его для созерцания посредством особенных предметов природы как таковых, например посредством Солнца, Луны, Земли, звезд и т. д. Подобные предметы, хотя и носят чувственный характер, являются лишь единичными чувственными существованиями и, взятые сами по себе, не дают нам созерцания духовного содержания.

Если мы отводим искусству это абсолютное место, то этим явно и безоговорочно устраняем упомянутое выше представление, согласно которому искусство может быть использовано для выражения многих других содержаний и достижения чуждых ему интересов. Правда, *религия* довольно часто пользуется искусством, чтобы заставить нас лучше почувствовать религиозную истину или сделать ее доступной фантазии, выразив ее в образах, и в таком случае искусство несомненно стоит на службе у отличной от него области. Однако там, где искусство достигает высшего совершенства, оно именно в своей образности находит наиболее соответственный и существенный для содержания истинный способ изложения. Так, например, у древних греков искусство было высшей формой, в которой народ представлял богов и осознавал истину. Поэтому поэты и художники стали для греков творцами их богов, то есть художники дали нации определенное представление о делах, жизни и воздействии божественного начала, дали ей, следовательно, определенное содержание религии. И это не следует понимать таким образом, что эти представления и учения уже *раньше* абстрактно существовали в сознании как всеобщие религиозные положения и определения мышления, а затем художники лишь облекли их в образную форму и наделили внешними украшениями вымысла. Художественное творчество именно в том и состояло, что поэты могли выразить бродившее в них содержание *только* в этой форме искусства и поэзии. На других ступенях религиозного сознания, где оно оказывается менее до-

ступным художественному воплощению, искусство получает в этом отношении меньше простора.

Таково изначальное, истинное положение искусства как представляющего собой высший интерес духа.

Подобно тому как искусство имеет в лице природы и конечных областей жизни *предшествующую* ему ступень, так оно имеет и *последующую* ступень, то есть сферу, которая в свою очередь выходит за пределы его способа понимания и изображения абсолютного. Ибо искусство в самом себе имеет ограничивающий его предел и переходит поэтому в высшие формы сознания. Это ограничение определяет также и место, которое мы привыкли теперь отводить искусству в нашей современной жизни. Мы не считаем больше искусство той высшей формой, в которой осуществляет себя истина. В целом мысль уже с ранних пор обратилась против искусства как чувственного воплощения представления о божественном, например у иудеев, у магометан и даже у самих греков,— уже Платон резко выступал против богов Гомера и Гесиода. С прогрессом образования у каждого народа наступает время, когда искусство указывает на нечто выходящее за его пределы. Так, например, исторические элементы христианства, явление Христа, его жизнь и смерть дали искусству, преимущественно живописи, многообразные возможности развития, и сама церковь покровительствовала искусству или по крайней мере предоставляла ему свободу. Но когда влечение к знанию и исследованию и потребность во внутренней духовности вызвали реформацию, религиозное представление порвало связь с чувственной стихией и получило характер внутренней жизни сердца и ума.

Таким образом, *следующая* за искусством ступень проистекает из того, что духу присуща потребность находить удовлетворение лишь в своей внутренней жизни как истинной форме воплощения истины. Искусство в своих начальных фазах еще заключает в себе много таинственного, содержит загадочное предчувствие и страстное томление, потому что его создания еще не выявили для образного созерцания всей полноты своего содержания. Но когда совершенное содержание в совершенстве выявлено в художественных образах, тогда стремящийся дальше дух отвращается от этой объективности, отталкивает ее от себя и возвращается в свою внутреннюю жизнь. Таким является наше время. Можно, правда, питать надежду, что искусство и дальше будет расти и совершенствоваться, но его форма перестала быть высшей потребностью духа. Мы можем находить греческие статуи богов превосходными, а изображения бога отца, Христа и

Марии достойными и совершенными,— это ничего не изменит: мы все же не преклоним колен.

b) Ближайшей областью, возвышающейся над царством искусства, является религия. *Религия* имеет формой своего сознания *представление,* так как абсолютное перемещается здесь из предметности искусства во внутреннюю жизнь субъекта. Абсолютное дается теперь представлению субъективным образом, так что сердце, душа и вообще внутренняя субъективность становятся главным моментом.

Это развитие от искусства к религии можно характеризовать таким образом, что искусство является для религии только одной стороной: если художественное произведение представляет нам в чувственном виде истину, дух как объект, и дает эту форму абсолютного как адекватную, то религия прибавляет к этому молитвенное преклонение субъекта перед абсолютным предметом. Искусство как таковое не связано с благоговейным преклонением. Это благоговение выступает впервые, когда в душу субъекта проникает то, что искусство делает объективным в качестве внешне чувственного элемента, и субъект так отождествляется с ним, что это *внутреннее* присутствие в представлении и задушевность чувствования становятся существенной стихией существования абсолютного. Благоговейное преклонение есть культ общины в его чистейшей, интимнейшей, субъективнейшей форме; это культ, в котором объективность как бы поглощена и усвоена, и содержание этой объективности уже без нее стало достоянием сердца и души.

c) Наконец, *третьей* формой абсолютного духа является *философия.* Религия, в которой бог сначала является для сознания внешним предметом, так как сначала догматы должны осведомить нас о том, что такое бог и как он открыл и открывает себя людям,— религия хотя и погружается затем в стихию внутренней жизни, движет общиной и наполняет ее, однако внутренняя молитвенная жизнь чувства и представления не является высшей формой внутренней жизни. Как таковую чистейшую форму знания мы должны признать свободное *мышление,* в котором наука осознает то же самое содержание и благодаря этому становится наиболее духовным культом, усваивающим и постигающим в систематическом мышлении то, что в религии является лишь содержанием субъективного чувства или представления. Таким образом, в философии объединены оба аспекта — аспект искусства и аспект религии. В ней объединены *объективность* искусства, которая потеряла здесь характер внешней чувственности и заменена высшей формой объективности, *мыслью,* и *субъективность*

религии, которая здесь очищена и превращена в субъективность *мышления*. Ибо мышление является самой внутренней, самой подлинной субъективностью, а истинная мысль, идея является вместе с тем самой предметной и самой объективной всеобщностью, которая лишь в мышлении впервые оказывается в состоянии постигать себя в форме самой себя.

Мы должны удовлетвориться здесь этим кратким указанием на различие между искусством, религией и наукой.

Чувственная форма сознания была для людей самой ранней формой. Вот почему на ранних своих ступенях религия была религией искусства и его чувственного воплощения. Лишь в религии духа бог познается как дух высшим, более соответствующим мысли способом и тем самым выясняется, что проявление истины в чувственной форме не истинно соразмерно духу.

3. ДЕЛЕНИЕ

Теперь, когда мы узнали, какое место занимает искусство в области духа и какое место занимает философия искусства среди отдельных философских дисциплин, мы должны в этой общей части сначала рассмотреть *всеобщую идею* прекрасного в искусстве.

Но чтобы постигнуть идею прекрасного в искусстве во всей ее целостности, мы должны снова пройти через следующие три ступени.

Первая ступень рассматривает *понятие прекрасного вообще: вторая* ступень имеет дело с *прекрасным в природе,* недостатки которого покажут нам необходимость *идеала* как *прекрасного в искусстве;* предметом рассмотрения третьей ступени является *идеал в его осуществлении* как его *художественное воплощение в произведении искусства.*

Первая глава

ПОНЯТИЕ ПРЕКРАСНОГО ВООБЩЕ

1. ИДЕЯ

Мы назвали прекрасное *идеей* прекрасного. Это нужно понимать таким образом, что само прекрасное должно быть постигнуто как идея, и притом как идея в определенной форме, как *идеал*. Идея есть вообще не что иное, как понятие, реальность понятия и единство их обоих. Понятие как таковое еще не является идеей, хотя между ними часто и не делают различия; лишь понятие, присутствующее в своей реальности и положенное в единстве с ней, есть идея.

Мы не должны представлять себе это единство как простую *нейтрализацию* понятия и реальности, при которой оба теряют свое своеобразие и качество, подобно тому как едкое кали и кислота нейтрализуют друг друга в соли, взаимно притупив свои противоположности. В нашем единстве понятие, напротив, остается господствующим. Ибо в соответствии со своей природой оно в себе уже тождественно с реальностью и поэтому порождает ее из самого себя как свою собственную реальность, которая и является его саморазвитием. Оно не теряет в ней ничего своего, но реализует лишь само себя, понятие, оставаясь в этой объективности в единстве с собою. Такое единство понятия и реальности есть абстрактное определение идеи.

Как ни часто употребляют слово «идея» в теории искусства, все же некоторые весьма превосходные знатоки искусства высказывали чрезвычайную враждебность к этому термину. Новейшим и наиболее интересным образчиком такого отношения к термину «идея» служит полемика г. фон Румора в его «Итальянских исследованиях». Она исходит из практического интереса к искусству и нисколько не затрагивает того, что мы называем идеей. Ибо г. фон Румор, незнакомый с тем, что новейшая философия

называет идеей, смешивает идею с неопределенным представлением и с абстрактным, лишенным индивидуальности идеалом, который выдвигается известными теориями и художественными школами. Указывая на определенные согласно своей истине и ясно очерченные природные формы, фон Румор противопоставляет их идее и абстрактному идеалу, создаваемому художником из самого себя. Разумеется, художественное творчество, руководящееся такими абстракциями, неправомерно и столь же неудовлетворительно, как если бы мыслитель мыслил согласно неопределенным представлениям и не шел бы в своем мышлении дальше неопределенных содержаний. Но от такого упрека свободно во всех отношениях то, что *мы* обозначаем выражением «идея», ибо последняя всецело конкретна внутри себя; она представляет собой целостность определений и прекрасна лишь как непосредственное единство с соразмерной ей объективностью.

Г-н фон Румор, высказавшись в своих «Итальянских исследованиях» (т. I, стр. 145 — 146), приходит к следующему заключению: «Красота в самом общем и, если угодно, современном смысле охватывает собою все те свойства вещей, которые возбуждают чувство зрения, доставляя этим удовлетворение, или настраивают через него особым образом душу и радуют дух». Эти свойства, по его мнению, распадаются в свою очередь на три разряда, «из которых один действует лишь на чувственный глаз, другой действует на особую, по-видимому, врожденную человеку способность постигать пространственные отношения, а третий, в первую очередь, на интеллект и лишь затем через познание — на чувство». Это последнее важное свойство покоится, по мнению нашего автора, на формах, «которые совершенно независимо от чувственно приятного и от красоты меры вызывают известное, нравственно-духовное приятное чувство, отчасти проистекающее из радостного характера вызванных (нужно думать, нравственно-духовных?) представлений, отчасти же прямо возникающее из удовольствия, которое вызывается в нас одной лишь деятельностью ясного познавания» (стр. 144).

Таковы определения прекрасного, выдвинутые этим основательным знатоком искусства. Для известной ступени образования эти положения, может быть, и достаточны, но философски они никак не могут удовлетворять нас. По существу, это рассуждение сводится лишь к тому, что в чувстве зрения или в духе, а также в интеллекте вызывается *удовольствие,* что пробуждается переживание, вызывается приятное чувство. Вокруг такого пробуждения удовольствия вращаются все суждения фон Румора. Но с этим сведением действия прекрасного к чувству, к приятному

давно уже покончил Кант, ибо уже он пошел дальше чувства прекрасного.

Обратимся от этой полемики к рассмотрению не затронутой ею идеи. Как мы видели, в ней имеется конкретное *единство понятия* и *объективности.*

а) Что касается природы *понятия как такового,* то оно не является в самом себе *абстрактным единством,* в противоположность *различиям, характеризующим реальность,* а уже в качестве понятия оно есть единство различенных определенностей и, следовательно, конкретная целостность. Так, например, представления «человек», «синий» и т. д. должны прежде всего называться не понятиями, а абстрактными общими представлениями, которые становятся понятиями лишь в том случае, когда мы показываем относительно них, что они содержат в себе различные стороны в единстве, ибо это в самом себе определенное единство и составляет понятие. Например, представление «синее» как цвет имеет своим понятием единство, и притом специфическое единство, светлого и темного, представление «человек» охватывает противоположности между чувственностью и разумом, телом и душой; однако человек не просто состоит из этих сторон как безразличных друг другу составных частей, а содержит их согласно понятию в конкретном, опосредствованном единстве. Понятие же в такой мере представляет собой абсолютное единство своих определенностей, что последние не существуют сами по себе и не могут выйти из этого единства и реализоваться в самостоятельном отдельном существовании. Благодаря этому понятие содержит в себе все свои определенности в форме этого *идеального,* духовного единства и этой всеобщности, составляющих его *субъективность* в отличие от реального и объективного.

Золото, например, обладает специфической тяжестью, определенным цветом, особенным отношением к разнообразным кислотам. Это — различенные определенности, но они слиты в единство, ибо каждая тончайшая частица золота содержит их в нераздельном единстве. Для нас они распадаются, но в себе согласно своему понятию они слиты в нераздельное единство. Такой же характер лишенного самостоятельности тождества носят и различия, которыми обладает внутри себя истинное понятие. Более подходящий пример доставляет нам наше собственное представление и вообще самосознательное «я». То, что мы называем душой и, более точно, «я», есть само понятие в его свободном существовании. «Я» содержит в себе множество различнейших представлений и мыслей; это целый мир представлений. Однако

это бесконечно многообразное содержание, поскольку оно находится в «я», остается совершенно бестелесным и нематериальным и, так сказать, сжато в этом идеальном, духовном единстве как чистое, совершенно прозрачное свечение «я» внутри самого себя. Таков тот способ, которым понятие содержит свои различенные определения в идеальном, духовном единстве.

Ближайшими определениями понятия, принадлежащими ему по самой его природе, являются *всеобщее, особенное и единичное.* Каждое из этих определений, само по себе взятое, было бы голой односторонней абстракцией. Однако в понятии они наличны не в этой односторонности, а в их идеальном, мысленном *единстве.* Понятие есть *всеобщее,* которое, с одной стороны, отрицает себя само через себя, чтобы стать определенностью и *обособлением,* но, с другой стороны, также и *снимает* эту особенность как составляющую отрицание всеобщего. Ибо в особенном, которое представляет собой лишь особенные стороны *самого всеобщего,* последнее не приходит к чему-то абсолютно другому, а восстанавливает в особенном свое единство с собою как всеобщим. В этом возвращении к себе понятие есть бесконечное отрицание, но это не отрицание по отношению к иному, а самоопределение, в котором оно остается соотносящимся лишь с собою утвердительным единством. Таким образом, оно есть истинная *единичность* как всеобщность, которая в своих особенностях смыкается лишь сама с собой. Высшей иллюстрацией этой природы понятия может быть признано то, что мы вкратце сказали выше относительно сущности духа.

Благодаря этой бесконечности внутри себя понятие уже в самом себе является целостностью. Будучи единством с собою в своем инобытии, оно свободно и обладает любым отрицанием лишь как самоопределением, а не как чужеродным ограничением посредством другого. Но в качестве такой целостности понятие содержит в себе все то, что выявляет реальность как таковая и что возвращает идею в опосредствованное единство. Тот, кто полагает, что идея — это нечто совершенно другое, чем понятие, нечто отличное от него, не знает ни природы идеи, ни природы понятия. Однако понятие отличается от идеи тем, что оно есть обособление лишь in abstracto, ибо определенность, находясь в понятии, остается замкнутой в единстве и идеальной, духовной всеобщности, представляющей собой элемент понятия.

Но в таком случае само понятие еще сохраняет свою односторонность и страдает тем недостатком, что, хотя оно в самом себе является целостностью, оно свободно развивает лишь аспект единства и всеобщности. Так как эта односторонность несораз-

мерна сущности понятия, то оно согласно собственному понятию снимает ее. Оно отрицает себя в качестве этого идеального, духовного единства и этой идеальной всеобщности, и все то, что они заключают внутри себя в идеальной субъективности, получает возможность стать реальной, самостоятельной *объективностью*. Понятие собственной деятельности полагает себя как *объективность*.

b) Поэтому объективность, рассматриваемая в ее для-себя-бытии, сама есть не что иное, как *реальность понятия*, но понятия, существующего в форме самостоятельного обособления и *реального различения* всех тех моментов, идеальным, духовным единством которых было понятие с его субъективной стороны.

Так как только *понятие* должно дать себе объективное существование и реальность, то объективность должна в самой себе сделать *понятие* действительным. Однако понятие есть опосредствованное *идеальное, духовное единство* своих особенных моментов. В сфере своего реального различия идеальное, соответствующее понятию единство особенностей должно восстановить себя в них же самих. В них должна существовать не только реальная особенность, но и их опосредствованное в идеальность единство. Сила понятия в том и заключается, что оно не отказывается от своей всеобщности и не теряет ее в разрозненной объективности, а проявляет свое единство как раз через посредство и в сфере реальности. Ибо его собственное понятие в том и состоит, что в своем инобытии оно сохраняет единство с собою. Лишь таким образом оно является действительной и истинной целостностью.

c) Эта целостность есть *идея*. Именно идея есть не только идеальное, духовное единство и субъективность понятия, но также и его объективность, однако такая объективность, которая не противостоит понятию как нечто лишь противоположное, а в которой понятие соотносится с самим собою. С обеих сторон — со стороны субъективного и со стороны объективного понятия — идея есть некое целое и одновременно с этим вечно осуществляющееся и осуществленное совпадение и опосредствованное единство этих целостностей. Лишь понятая таким образом, идея есть истина, и притом вся истина.

2. ВНЕШНЕЕ БЫТИЕ ИДЕИ

Поэтому все существующее истинно лишь постольку, поскольку оно является существованием идеи. Только идея есть истинно действительное начало. Явление истинно не потому, что

оно обладает внутренним или внешним существованием и вообще является реальностью, а оно истинно лишь благодаря тому, что эта реальность соответствует понятию. Лишь при наличии этого соответствия существование обладает действительностью и истиной, и не в том субъективном смысле, что некое существование обнаруживается как соответствующее *моим* представлениям, а в том *объективном* значении, что «я» или внешний предмет, поступок, событие, состояние реализуют в своей действительности само понятие. Если это тождество не осуществляется, то существующее есть явление, в котором вместо целостного понятия объективируется лишь какая-нибудь абстрактная его сторона, и эта сторона, поскольку она делается самостоятельной внутри себя и обособляется из целостности и единства, может выродиться и противопоставить себя истинному понятию. Таким образом, лишь соразмерная понятию реальность есть истинная реальность, и она истинна потому, что в ней идея осуществляет сама себя.

3. ИДЕЯ ПРЕКРАСНОГО

Мы уже сказали раньше, что красота есть идея. Теперь мы должны добавить, что *красота* и *истина* суть *одно и то же,* ибо прекрасное должно быть истинным в самом себе. Но столь же верно, что истинное *отличается* от прекрасного. *Истинна* именно идея, как она существует и мыслится в качестве идеи согласно своему в-себе-бытию и всеобщему принципу. Если это так, то не ее чувственное и внешнее существование, а лишь *всеобщая идея* в нем имеет значение для мышления. Однако идея должна и внешне реализовать себя и приобрести определенное наличное существование в качестве природной и духовной объективности. Истинное как таковое также и существует. Поскольку оно непосредственно существует для сознания в этом своем внешнем бытии и понятие непосредственно остается в единстве со своим внешним явлением, идея не только истинна, но и *прекрасна.* Таким образом, *прекрасное* следует определить как чувственное *явление,* чувственную видимость идеи. В красоте чувственное и вообще объективное не сохраняет в себе никакой самостоятельности внутри себя, а должно отказаться от непосредственности своего *бытия,* так как это бытие является лишь существованием и объективностью понятия и положено в качестве реальности, которая воплощает *понятие* как находящееся в единстве со своей объективностью и которая потому в этом объективном существовании воплощает саму идею.

a) Вследствие этого рассудку невозможно постигнуть красоту. Рассудок не проникает в это единство, а всегда удерживает его различия в их самостоятельности и разделенности, поскольку ведь реальность есть нечто совершенно другое, чем идеальность, чувственное нечто совершенно другое, чем понятие, объективное нечто совершенно другое, чем субъективное, и мы не имеем права соединять такие противоположности. Таким образом, рассудок всегда останавливается на конечном, одностороннем и неистинном. Прекрасное же, напротив, *бесконечно* и свободно внутри самого себя. Если оно и может иметь особенное и, следовательно, опять-таки ограниченное содержание, то последнее все же должно являться в своем наличном бытии как бесконечная целостность внутри себя и как *свобода*. Ибо прекрасное есть всецело такое понятие, которое не противопоставляет себя своей объективности и не ставит себя в односторонне конечную и абстрактную противоположность к последней, а смыкается со своей предметностью и бесконечно внутри себя благодаря этому имманентному единству и завершению.

Точно так же понятие, одушевляя реальное внешнее бытие, внутри которого оно находится, благодаря этому свободно в данной объективности, находится в ней *у самого себя*. Ибо именно понятие не позволяет внешнему аспекту красоты следовать самостоятельно своим законам, а определяет из себя свои обнаруживающиеся в явлении расчленение и облик, которые в качестве согласия понятия с самим собою в его наличном бытии как раз и составляют сущность прекрасного. Скрепляющей же связью и силой является субъективность, единство, душа, индивидуальность.

b) Поэтому, когда мы рассматриваем прекрасное в его отношении к *субъективному* духу, оно не существует ни для пребывающего в своей *конечности* несвободного интеллекта, ни для конечной воли.

Как обладающие конечным интеллектом, мы ощущаем внутренние и внешние предметы, наблюдаем, чувственно воспринимаем, доводим их до нашего созерцания, представления и даже до абстракций нашего мыслящего рассудка, который сообщает им абстрактную форму всеобщности. Конечный и несвободный характер всего этого заключается в том, что вещи предполагаются самостоятельными. Мы приспособляемся к вещам, предоставляем им свободу действия и порабощаем наши представления и т. д. верой в вещи, так как мы убеждены, что правильно понимаем объекты лишь в том случае, если относимся к ним пассивно и ограничиваем всю свою деятельность формальной стороной вни-

мания и отрицательной стороной недопущения фантазий, предвзятых мнений и предубеждений. Принимая эту одностороннюю свободу предметов, мы непосредственно устанавливаем несвободу субъективного понимания. Ибо для последнего содержание *дано,* и вместо субъективного самоопределения выступает простое получение извне и восприятие существующего в том виде, как оно налично в качестве объективности. Истина согласно этой предпосылке может быть достигнута нами лишь посредством подчинения всего субъективного.

То же самое имеет место, хотя и *обратным* образом, в конечной *воле.* Здесь интересы, цели и намерения находятся в *субъекте,* который хочет утвердить их вопреки бытию и свойствам вещей, ибо субъект может осуществлять свое решение лишь постольку, поскольку он уничтожает объекты или заменяет их, перерабатывает, формирует, упраздняет их качества или заставляет их воздействовать на огонь, огонь на железо, железо на дерево и т. д. Здесь мы лишаем вещи их самостоятельности, так как субъект заставляет их служить себе, рассматривает их и пользуется ими как *полезными,* то есть как предметами, имеющими свое понятие и свою цель не внутри себя, а в субъекте, так что их отношение, и притом служебное отношение, к субъективным целям и составляет их настоящую сущность. Субъект и объект поменялись ролями. Предметы сделались несвободными, субъекты — свободными.

На самом же деле в обоих отношениях *обе* стороны конечны и односторонни, и их свобода является лишь мнимой свободой.

В *теоретической* области *субъект* конечен и несвободен из-за вещей, которые предполагаются самостоятельными. В *практической* области он несвободен вследствие односторонности, борьбы и внутреннего противоречия между целями и возбужденными извне влечениями и страстями, а также вследствие никогда не устранимого противодействия объектов. Ибо разделение и противоположность обеих сторон, предметов и субъективности, составляет предпосылку этого отношения и рассматривается как его истинное понятие.

Такой же конечностью и несвободой страдает *объект* в обоих отношениях. В *теоретическом* отношении его самостоятельность представляет собой лишь кажущуюся свободу, несмотря на то, что она признается предпосылкой. Ибо объективность как таковая лишь *есть,* но ее понятие как субъективное единство и всеобщность не существуют внутри ее сферы *для нее.* Это понятие находится вне ее, и каждый объект, вследствие того что

его понятие внешне ему, существует только как чистая особенность, обращенная в своем многообразии во внешний ей мир и подверженная в своих бесконечно многосторонних отношениях возникновению, изменению, насилию и гибели от воздействия других объектов. В *практическом* отношении эта зависимость определенно положена как таковая, и сопротивление вещей воле носит относительный характер, не имеет в себе силы окончательной самостоятельности.

с) Рассматривая объекты как *прекрасные,* мы соединяем обе точки зрения, так как снимаем их односторонность как относительно субъекта, так и относительно его предмета, и этим снимаем их конечность и несвободу.

Со стороны *теоретического* отношения *объект* рассматривается не просто как существующий единичный предмет, который имеет свое субъективное понятие вне своей объективности и в своей особенной реальности расходится по самым разнообразным направлениям, вплетаясь в многообразные внешние отношения. *Прекрасный* предмет обнаруживает в своем существовании реализацию своего понятия и показывает в нем самом субъективное единство и жизненность. Этим объект отказался от направленности вовне и возвратился внутрь себя, уничтожил свою зависимость от другого и превратил для рассмотрения свою несвободную конечность в свободную бесконечность.

«Я» также перестает быть по отношению к объекту лишь абстракцией фиксирования, чувственного созерцания, наблюдения и разложения отдельных созерцаний и наблюдений на абстрактные мысли. Оно становится в этом объекте конкретным в самом себе, так как объединяет понятие и реальность, соединяет для себя в их конкретности абстрактные стороны, разделенные ранее на «я» и предмет.

Что же касается *практического* отношения, то, как мы уже показали это более подробно при рассмотрении прекрасного, вожделение также отступает назад, субъект устраняет свои цели по отношению к объекту и рассматривает его как самостоятельный внутри себя, как самоцель. Этим устраняется чисто конечное отношение предмета, в котором он служил внешним целям как полезное средство их осуществления и либо несвободно сопротивлялся выполнению этих целей, либо оказывался вынужденным принять в себя чуждую цель. Одновременно исчезло и несвободное отношение практического субъекта, так как он не распадается больше на отличные друг от друга субъективные намерения и т. д. и их материал и средства, не останавливается на конечном отношении простого долженствования при выполнении

субъективных намерений, а имеет перед собой полностью реализованные понятия и цель.

Рассмотрение прекрасного носит поэтому свободный характер. При таком подходе предметам предоставляют существовать в их свободе и бесконечности, не желают обладать этими предметами, использовать их для удовлетворения конечных потребностей и намерений, так что объект в качестве прекрасного не выступает как предмет, притесняемый нами или угнетаемый другими внешними предметами.

Согласно сущности прекрасного в *прекрасном объекте* должны проявляться как его понятие, цель и душа, так и его внешняя определенность, многообразие и реальность, и притом как проистекающие из самого предмета, а не из чего-то другого. Как мы уже видели, прекрасный предмет истинен лишь как имманентное единство и согласие подлинной сущности и понятия и определенного внешнего бытия. Далее, так как само понятие есть нечто конкретное, то его реальность являет себя как всецело завершенное образование, отдельные части которого находятся в идеальном, духовном единстве и проникнуты душой. Ибо согласие между понятием и явлением есть их полное взаимопроникновение. Поэтому внешняя форма и образ не остаются отделенными от внешнего материала или механически запечатленными в нем для достижения каких-то посторонних целей, а являются кристаллизующейся из себя формой, присущей самой реальности в соответствии с ее понятием.

Наконец, как бы ни согласовывались особенные стороны, части, члены прекрасного объекта в идеальное, духовное единство и как бы они ни обнаруживали это единство и согласие, оно должно открываться в них лишь таким образом, чтобы они сохраняли по отношению друг к другу видимость самостоятельной свободы, то есть они должны обладать не только идеальным единством, подобно членам *понятия как такового,* а должны обнаруживать также и момент самостоятельной реальности. Оба момента должны присутствовать в прекрасном объекте: положенная понятием *необходимость* в совмещении различных аспектов и видимость их *свободы* как возникших для себя, а *не только* для *единства.* Необходимость как таковая представляет собой отношение между сторонами, которые по своей сущности так связаны друг с другом, что вместе с одной непосредственно полагается и другая. Хотя такая необходимость и должна присутствовать в прекрасных объектах, она не может выступать в форме самой необходимости, а должна скрываться за видимостью непреднамеренной случайности. В противном случае реальные

особенные части теряют свои позиции, перестают существовать ради своей действительности и обнаруживают лишь абстрактное подчинение своему идеальному, духовному единству.

Благодаря этой свободе и бесконечности, которую заключает в себе понятие прекрасного, а также объективность прекрасного и субъективное рассмотрение этой объективности,— благодаря этому область прекрасного исторгнута из относительной по своему характеру сферы конечных отношений и вознесена в абсолютное царство идеи и ее истины.

Вторая глава

ПРЕКРАСНОЕ В ПРИРОДЕ

Прекрасное есть идея как непосредственное единство понятия и его реальности; однако оно лишь постольку является идеей, поскольку это ее единство непосредственно присутствует в чувственной и реальной видимости.

Ближайшим существованием идеи является *природа,* и первую по порядку красоту представляет собой *красота в природе.*

А. ПРЕКРАСНОЕ В ПРИРОДЕ КАК ТАКОВОЕ

1. ИДЕЯ КАК ЖИЗНЬ

В мире природы мы должны сразу же провести различие между несколькими способами существования понятия в качестве идеи.

а) *Во-первых*, понятие непосредственно погружается в объективность, так что оно не обнаруживается как субъективное единство, принадлежащее сфере идеального, духовного, а становится неодушевленным и целиком переходит в чувственную материальность. Такой характер носят отдельные механические и физические *особенности* тела. Какой-нибудь металл, например, хотя и представляет собой многообразие механических и физических качеств, однако каждая частица данного металла в одинаковой мере обладает этими качествами. Подобному телу одинаково недостает как такого полного расчленения, при котором каждое различие само по себе получает особенное материальное существование, так и отрицательного единства этих различий, носящего идеальный, духовный характер и проявляющегося как одушевление. Различие выступает здесь лишь как абстрактное множество этих качеств, а единство — как их равнодушная одинаковость.

Таков первый способ существования понятия. Его различия не получают самостоятельного существования, и его идеальное единство не выступает как идеальное, вследствие чего такие отдельные тела представляют собой недостаточные, абстрактные существования.

b) *Во-вторых,* предметы природы высшего порядка высвобождают различия понятия, так что каждое из них существует вне другого, само для себя. Здесь впервые сказывается истинная природа объективности. Объективность и есть это расхождение различий понятия в их самостоятельности. На данной ступени сила понятия обнаруживается в том, что, реализуя целостность своих определенностей, оно заставляет особенные тела объединиться *в одну и ту же систему,* хотя каждое из них само по себе обладает самостоятельным существованием.

Такой характер носит, например, солнечная система. Солнце, кометы, Луна и планеты выступают, с одной стороны, как отличные друг от друга самостоятельные небесные тела, но, с другой стороны, они являются тем, что они есть, лишь благодаря определенному положению, занимаемому ими внутри целостной системы тел. Их специфический род движения, равно как и их физические свойства, можно вывести лишь из места, занимаемого ими в этой системе. Эта связь составляет их внутреннее единство, в котором эти особенные существования соотносятся друг с другом и которое удерживает их вместе.

Понятие, однако, не останавливается на этом лишь *в себе сущем* единстве самостоятельных особенных тел. Подобно его различиям, его соотносящееся с собою единство также должно стать реальным. Единство теперь отличает себя от внеположности объективных особенных тел, и на этой ступени оно само получает реальное, телесно самостоятельное существование. В солнечной системе, например, Солнце существует как такое единство системы в противоположность ее реальным различиям.

Однако такое существование идеального единства носит еще неудовлетворительный характер, ибо, с одной стороны, оно становится реальным лишь как соотношение особенных, самостоятельных тел, а с другой стороны, оно как *одно* тело системы, выражающее единство как таковое, противостоит реальным различиям. Рассматривая Солнце как душу всей системы, мы не должны упускать из виду, что само оно обладает самостоятельным существованием и помимо членов, являющихся раскрытием этой души. Само оно составляет лишь *один* момент понятия, момент единства, в *отличие* от реального обособления; вследствие этого единство существует лишь *в себе* и потому остается абст-

рактным. И хотя Солнце по своим физическим качествам есть безусловно тождественное, светящее, световое тело как таковое, оно представляет собой только это абстрактное тождество, ибо свет есть простая, лишенная различий видимость внутри себя.

Таким образом, мы находим, что в солнечной системе понятие стало реальным и совокупность его различий развернута в нем, так как каждое тело дает обнаруживаться *одному* особенному моменту. Однако и здесь понятие остается погруженным в свою реальность и не обнаруживается как ее идеальность и внутреннее для-себя-бытие. Основной формой его существования остается самостоятельная внеположность его моментов.

Для истинного же существования понятия требуется, чтобы *реальные* отличия, то есть реальность самостоятельных различий и столь же самостоятельно объектированного единства как такового, были бы возвращены в единство. Следовательно, требуется, чтобы эта целостность природных различий, с одной стороны, развертывала бы понятие как реальную внеположность своих определенностей, а с другой — полагала бы в каждом особенном моменте его внутри себя законченную самостоятельность как снятую и заставляла бы теперь выступать в этих различиях в качестве их всеобщего одушевления идеальность, в которой они возвратились в субъективное единство. Тогда эти различия оказываются уже не только связанными и соотносящимися друг с другом *частями,* а *членами,* то есть они существуют уже не обособленно, сами по себе, а обладают подлинным существованием лишь в своем идеальном, духовном единстве. Только в таком органическом расчленении обитает в членах идеальное единство понятия, которое является его носителем и имманентной душой. Понятие уже не остается больше погруженным в реальность, а выступает в ней как внутреннее тождество и всеобщность, составляющие его сущность.

с) Лишь этот *третий* способ проявления природы представляет собой форму существования идеи, и идея в ее природном существовании есть *жизнь.* Мертвая, неорганическая природа несоразмерна идее, и лишь живая, органическая природа является ее действительностью. Ибо жизни присуща, *во-первых,* реальность различий понятия как реальных, *во-вторых,* в ней имеется также и отрицание этих различий как лишь реально различенных, так как идеальная, духовная субъективность понятия подчиняет себе эту реальность, *в-третьих,* в ней налицо нечто одушевляющее как положительное явление понятия в его телесном воплощении, как бесконечная форма, которая в состоянии отстаивать себя как форму в своем содержании.

α. Если мы обратимся к нашему обыденному сознанию с вопросом, в чем состоит жизнь, то мы обнаружим представление о теле, с одной стороны, и представление о душе — с другой. Мы приписываем телу и душе различные характерные качества. Это *различение* между душой и телом очень важно и для философского рассмотрения, и здесь мы также должны его принять. Однако для познания столь же важно уяснить *единство* души и тела, которое с давних времен доставляло величайшие затруднения для постижения его в мысли. Именно благодаря этому единству жизнь есть первое природное явление идеи.

Мы должны понимать тождество души и тела не как простую *связь* между ними, а более глубоко. Тело и его расчленение мы должны рассматривать как существование систематического расчленения самого понятия, которое в лице членов живого организма дает своим определенностям внешнее природное бытие, как это уже имело место на низшей ступени в солнечной системе. И вот внутри этого реального существования понятие поднимается до идеального, духовного единства всех этих определенностей, и это идеальное единство и есть душа. Она представляет собой субстанциальное единство и проникающую всеобщность, которая является простым соотношением с собою и субъективным для-себя-бытием. В этом высшем смысле и следует понимать единство души и тела. Они представляют собой не различные предметы или явления, которые затем соединяются, а одну и ту же целостность одних и тех же определений.

Подобно тому как идея вообще может быть постигнута лишь как понятие, сущее для себя в своей реальности в качестве понятия, причем предполагается и различие и единство обоих, понятия и его реальности, — так и жизнь может быть познана лишь как единство души и тела. Столь же субъективное, сколь и субстанциальное единство души внутри самого тела обнаруживается, например, как чувство. Чувство живого организма не принадлежит самостоятельно одной лишь особенной части, а является простым единством всего организма, носящим идеальный, духовный характер. Оно проходит через все члены, находится повсюду, в сотнях и сотнях мест, и все же в одном и том же организме нет многих тысяч чувствующих, а есть лишь один чувствующий, *один* субъект.

Так как жизнь органической природы содержит в себе такое различие между реальным существованием членов и просто сущей внутри них для себя душою, и содержит в себе это различие как опосредствованное единство, то она представляет собой нечто высшее, чем неорганическая природа. Лишь живое есть

идея, и лишь идея есть истинное. Правда, в органическом существе эта истина может быть нарушена, поскольку тело не полностью осуществляет собой идеальность и одушевленность, как это бывает, например, при болезни. В этом случае понятие господствует не как единственная сила и делит господство с другими силами. Однако такое существование является плохой, изуродованной жизнью; такое существо живет еще только потому, что несоответствие между понятием и реальностью проникает его не абсолютно, а остается лишь относительным. Если бы уже больше совершенно не было согласия между ними, если бы телу совершенно недоставало подлинного членения, а также истинной идеальности этого членения, то жизнь сразу же превратилась бы в смерть, которая заставляет распасться на самостоятельные существования то, что одушевление совмещает в нераздельном единстве.

β. Говоря, что душа есть целостность понятия как субъективное, внутри себя идеальное единство, а расчлененное тело есть та же самая целостность как развертывание и чувственная внеположность всех особенных сторон, говоря, далее, что душа и тело положены в жизненном существовании как *единство,*— говоря все это, мы несомненно впадаем в противоречие. Ибо идеальное, духовное единство не только *не* является той чувственной внеположностью, в которой каждая особенность обладает самостоятельным существованием и завершенным своеобразием, но представляет собой прямую противоположность такой внешней реальности. Противоречие в том и заключается, что противоположное утверждается тождественным. Однако тот, кто требует, чтобы не существовало ничего такого, что заключает в себе противоречие в виде тождества противоположностей, тот требует вместе с тем, чтобы не существовало ничего живого. Ибо сила жизни и в еще большей мере мощь духа именно в том и состоят, что они полагают, переносят и преодолевают в себе противоречие. Это полагание и разрешение противоречия между идеальным единством и реальной внеположностью членов и составляет непрерывный процесс жизни, а жизнь существует лишь как *процесс.*

Жизненный процесс охватывает двоякого рода деятельность: с одной стороны, он непрерывно сообщает чувственное существование реальным различиям всех членов и определенностей организма, но, с другой стороны, если они застывают в самостоятельном обособлении и хотят отгородиться друг от друга, он выдвигает на первый план их всеобщую идеальность, представляющую собой их животворящее начало. Это идеализм жизненного

начала. Ибо не только философия идеалистична, а уже сама природа в качестве жизни делает фактически то же самое, что совершает в своей духовной области идеалистическая философия.

Лишь слияние обеих деятельностей, непрерывной реализации определенностей организма и идеального полагания реально наличных определенностей в их субъективное единство,— лишь слияние этих деятельностей представляет собой завершенный процесс жизни, в рассмотрение частных форм которого мы здесь не можем входить. Благодаря этому единству двоякого рода деятельности все члены организма постоянно сохраняются и непрерывно включаются в животворящую их идеальность.

Члены организма сразу же обнаруживают эту идеальность тем, что их живое единство не безразлично им, но представляет собой субстанцию, в которой и через посредство которой они только и могут сохранять свою особенную индивидуальность. Именно это и составляет существенное различие между частью целого и членом организма. Например, особенные части дома — отдельные камни, окна и т. д.— остаются одними и теми же, образуют ли они вместе дом или нет; им безразлично их соединение с другими, и понятие остается для них лишь внешней формой, а не формой, живущей в реальных частях и возводящей их в идеальность некоторого субъективного единства. Напротив, хотя члены организма и обладают внешней реальностью, однако понятие в такой мере представляет собой их собственную внутреннюю сущность, что оно не запечатлевается на них извне как лишь внешне объединяющая их форма, а составляет их единственное существование.

Вследствие этого члены организма не обладают такого рода реальностью, какой обладают камни дома или планеты, Луны, кометы в планетной системе, а их существование внутри организма, несмотря на всю свою реальность, носит идеально обусловленный характер. Если, например, отрубить руку, то она потеряет свое самостоятельное существование, она не останется такой, какой была в организме; ее восприимчивость, движения, форма, цвет и т. д. изменятся; более того, она начнет гнить и прекратит свое существование. Устойчивым существованием она обладает лишь в качестве члена организма, реальностью — лишь как постоянно возвращаемая в идеальное, духовное единство. В этом состоит высшая форма реальности в пределах живого организма; реальное, положительное постоянно полагается отрицательным и идеальным образом, и в то же время эта идеальность есть сохранение и залог прочного существования реальных различий.

γ. Реальность, которую приобретает идея как природная жизненность, есть поэтому *являющаяся* реальность. Явлением называется не что иное, как существование реальности, которая не обладает бытием непосредственно в самой себе, а положена в своем существовании отрицательным образом. Однако процесс отрицания непосредственно внешне существующих членов как деятельность идеализации заключает в себе не только отрицательное отношение; в этом отрицании он является также утверждающим для-себя-бытием.

До сих пор мы рассматривали особенную реальность в ее замкнутой особенности как нечто положительное. Но эта самостоятельность подвергается отрицанию в живом существе, и лишь идеальное, духовное единство внутри телесного организма сохраняет силу положительно соотноситься с самим собою. Душу следует понимать как эту идеальность, утвердительную и в своем отрицании. Поэтому если в теле является именно душа, то и само это явление носит утвердительный характер. Душа, правда, обнаруживает себя как сила, противодействующая самостоятельному обособлению членов, однако она и создает их, так как содержит в себе в качестве внутреннего и идеального начала то, что внешне выявлено в формах и членах. Таким образом, во внешнем является само это внутреннее с его положительным содержанием; внешнее, остающееся только внешним, было бы не чем иным, как абстракцией и односторонностью.

В живом организме мы имеем внешнее, в котором является внутреннее, причем внешнее обнаруживает себя в самом себе как это внутреннее, представляющее собой его понятие. Этому понятию, в свою очередь, принадлежит реальность, в которой оно является как понятие. Но так как в объективном существовании понятие как понятие есть соотносящаяся с собой, сущая *для себя* в своей реальности субъективность, то жизнь существует лишь как *живое,* как единичный субъект. Только жизнь нашла эту отрицательную точку единства, которая отрицательна потому, что субъективное для-себя-бытие может выступить лишь благодаря идеальному полаганию реальных различий, взятых как *только реальные,* с чем связано в то же время и субъективное, утвердительное единство для-себя-бытия.

Очень важно обратить внимание на эту сторону субъективности. Только в качестве единичной живой субъективности жизнь впервые становится действительной.

Если мы спросим далее, чем идея жизни обнаруживает себя внутри действительных живых индивидов, то должны будем ответить следующим образом. Жизнь должна, *во-первых,*

быть реальной как целостность живого организма, но этот организм, *во-вторых,* оказывается не чем-то пребывающим, а внутри себя непрерывно продолжающимся процессом осуществления идеальности, в котором и обнаруживает себя живая душа. *В-третьих,* эта целостность не определяется и не изменяется извне, а формируется и совершает свой процесс из себя, и в этом процессе она всегда соотнесена с собою как субъективное единство и как самоцель.

Эта свободная внутри себя самостоятельность субъективной жизненности обнаруживается преимущественно в *самодвижении.* Безжизненные тела неорганической природы обладают неизменной пространственностью, они составляют нечто единое со своим местом и связаны с ним или же движутся под воздействием извне. Их движение не исходит от них самих, и даже когда оно обнаруживается в них, то представляется чуждым им воздействием, которое они стремятся устранить. И хотя движение планет и т. п. не является результатом внешнего толчка и чужеродным этим небесным телам, оно все же связано с неизменным законом и его абстрактной необходимостью.

Напротив, живое животное в своем свободном самодвижении отрицает связанность с определенным местом, непрерывно освобождается от чувственного тождества с такой определенностью. Точно так же в своем движении оно упраздняет — хотя и относительно — абстрактное распадение движения на определенные виды, на орбиту, скорость и т. д. Строже говоря, животное спонтанно обладает чувственной пространственностью в лице своего организма, и жизненность есть самодвижение внутри самой той реальности, как, например, кровообращение, движение членов тела и т. д.

Но движение не есть единственное проявление жизни. Свободное звучание животного голоса, отсутствующее в неорганических телах, так как последние издают шумы и звуки только под чужим воздействием, — уже это свободное звучание представляет собой более высокое выражение одушевленной субъективности. Но наиболее глубоко идеализирующая деятельность проявляется в том, что, хотя живой индивид и замыкается внутри себя, отгораживается от остальной реальности, однако, с другой стороны, он делает внешний мир существующим *для него.* Он делает это отчасти теоретически, посредством зрения и т. д., отчасти практически, поскольку он подчиняет себе внешние вещи, пользуется ими, ассимилирует их в процессе питания и, таким образом, постоянно воспроизводит себя как индивида в своем ином. Это воспроизведение самого себя совершается в

сложившихся организмах в определенные, отделенные друг от друга интервалы возникновения потребности, поглощения пищи и удовлетворения, насыщения.

Во всей этой деятельности и проявляется понятие жизни в одушевленных индивидах. Эта идеальность есть не только *наша* рефлексия, а она *объективно* присутствует в самом живом субъекте, существование которого мы по праву можем называть объективным идеализмом. Душа как такое существование идеального, духовного обнаруживает *себя* тем, что она постоянно низводит на степень видимости *только* внешнюю реальность тела и таким образом сама объективно выступает в телесности.

2. ЕСТЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЕННОСТЬ КАК ПРЕКРАСНОЕ

Как чувственно объективная идея естественная жизненность *прекрасна,* поскольку истинное, идея в ее ближайшей природной форме как жизнь, существует непосредственно в форме адекватной единичной действительности. Однако, будучи лишь чувственно непосредственным, естественно прекрасное живое существо не прекрасно *для* самого *себя,* а также не *произведено из самого себя* как прекрасное и ради прекрасного. Красота в природе прекрасна лишь для другого, то есть *для нас,* для воспринимающего красоту *сознания.* Поэтому возникает вопрос, каким образом и благодаря чему жизнь в ее непосредственном существовании представляется нам *прекрасной.*

а) Если мы станем рассматривать живые существа со стороны процесса их практического порождения и самосохранения, то первым, что бросится нам в глаза, является *произвольное движение.* Рассматриваемое как движение вообще, оно представляет собой абстрактную свободу совершающейся во времени перемены места, в которой животное ведет себя совершенно произвольно и его движение оказывается случайным. Музыка и танец также имеют в себе движение, однако оно не только не случайно и не произвольно, но в самом себе закономерно, определенно, конкретно и полно меры, если мы даже совершенно отвлечемся от смысла, прекрасным выражением которого является это движение. Далее, если мы будем рассматривать движение животных как реализацию некоей внутренней цели, то и сама она, представляя собой возбужденное в животном влечение, носит совершенно случайный и ограниченный характер. Если мы пойдем дальше и будем оценивать движение как целесообразную деятельность и взаимодействие всех частей орга-

низма, то такой способ рассмотрения проистекает лишь из деятельности нашего рассудка.

То же самое получится, если мы станем размышлять о том, как животное удовлетворяет свои потребности, как оно питается, схватывает пищу, поглощает, переваривает ее и вообще совершает все то, что необходимо для его самосохранения. Ибо и здесь перед нами либо только внешняя картина отдельных вожделений и их произвольного и случайного удовлетворения — внутренняя же деятельность организма оказывается недоступной для созерцания, либо вся эта деятельность и ее способы проявления становятся предметом рассудка, который старается понять их целесообразность, совпадение между внутренними животными целями и реализующими их органами.

Ни чувственное созерцание единичных случайных вожделений, произвольных движений и удовлетворения потребностей, ни рассудочное рассмотрение целесообразности организма не делают для нас проявления жизни животного прекрасным в природе. *Красота* же состоит в видимом проявлении единичного телесного облика в его покое и движении и не зависит ни от его целесообразности для удовлетворения потребностей, ни от изолированной случайности самопроизвольного движения. Красота может быть выражена лишь в *облике* как том единственном явлении, в котором объективный идеализм жизненного начала делается предметом восприятия для нас как субъектов, чувственно созерцающих и рассматривающих предметы. Мышление схватывает этот идеализм в его *понятии* и делает его своим предметом со стороны его *всеобщности,* а рассматривая красоту, мы делаем его своим предметом со стороны его *видимой реальности.* И эта реальность представляет собой внешний облик расчлененного организма, который является для нас столь же сущим, сколь и *видимым,* когда чисто реальное многообразие особенных членов должно быть положено в предстоящей нашему взору *одушевленной* целостности облика как видимость.

b) Согласно уже разъясненному нами понятию жизни у нас получается следующая более строгая характеристика этой видимости: телесный образ есть пространственное протяжение, очертание, конфигурация, он отличается от других образов по своим формам, окраске, движению и т. д. и представляет собой многообразие таких различий. Для того чтобы организм выявил свою одушевленность, должно обнаружиться, что его истинное существование не состоит в этом *многообразии.* Это происходит таким образом, что различные части и формы проявления, выступающие для нас в качестве чувственных элементов,

смыкаются в одно целое и образуют *индивидуум,* который представляет собой нечто единое и обладает этими отличными друг от друга особенностями как согласующимися между собою.

α. Но, *во-первых,* это единство должно проявляться как *непреднамеренное* тождество, а не выступать в качестве абстрактной целесообразности. Отдельные части не должны представляться созерцанию только средством достижения определенной цели, занимающим по отношению к ней служебное положение, равно как не должны они и утрачивать своих различий в строении и виде.

β. *Во-вторых,* члены живого организма получают и для созерцания видимость *случайности,* то есть вместе с одним членом не дана также и определенность другого. Ни один из них не получает ту или иную форму только потому, что другой имеет такую же форму, как это, например, происходит в случаях единообразия как такового.

Там, где имеется единообразие, та или иная абстрактная определенность определяет вид, величину и т. п. свойства всех частей. Например, окна в здании имеют одинаковую величину, по крайней мере те окна, которые находятся в одном ряду; солдаты регулярной армии одного и того же полка обыкновенно одеты в одинаковые мундиры. Различные части одежды, их форма, цвет и т. д. не являются здесь случайными по отношению друг к другу, но одна часть одежды имеет свою определенную форму вследствие того, что другая часть имеет ту же форму. Здесь не может должным образом выявиться ни различие форм, ни их своеобразная самостоятельность.

Совершенно иначе обстоит дело в органическом живом индивиде. Здесь каждая часть отлична от другой, нос от лба, рот от щек, грудь от шеи, руки от ног и т. д. Так как каждый член отличен по виду от другого и обладает своеобразной формой, которая не определяется абсолютно каким-нибудь другим членом, то члены представляются самостоятельными внутри себя и благодаря этому свободными и случайными по отношению друг к другу. Ибо материальная связь не затрагивает их формы как таковой.

γ. *В-третьих,* в этой самостоятельности созерцанию все же должна быть видна внутренняя связь, хотя единство и не должно быть внешним и абстрактным единообразием, устраняющим своеобразные особенности, а наоборот, оно должно сохранять и развивать их. Это тождество не присутствует для созерцания чувственно и непосредственно, подобно различиям между членами, а остается скрытой, *внутренней* необходимостью и со-

гласованностью. Но в качестве *только* внутренней, а не внешней видимой необходимости это единство могло бы быть постигнуто лишь мышлением и было бы совершенно недоступно созерцанию. В таком случае это единство отсутствовало бы в зримой красоте и созерцание не видело бы в живом существе реального явления идеи. Единство поэтому должно обнаруживаться также и вовне, хотя в качестве идеально одушевляющего начала оно не может быть только чувственным и пространственным. Оно обнаруживается в индивиде как всеобщая идеальность его членов, образующая устойчивую опору и основу живого субъекта.

Это субъективное единство выступает в органической жизни как чувство. В чувстве и его выражении душа являет себя *душой*. Ибо для чувства простое существование членов тела друг возле друга не есть истина, и для его субъективной идеальности не существует множества пространственных форм. Правда, оно предполагает многообразие, своеобразное строение и органическое расчленение частей. Однако когда в них выступает чувствующая душа и ее выражение, то вездесущее внутреннее единство оказывается снятием чисто реальных самостоятельных частей, которые уже не открывают нам больше только самих себя, а изображают одушевляющее их чувство.

c) Сначала выражение душевного переживания не дает нам ни вида необходимой сопринадлежности особенных членов тела, ни созерцания необходимого тождества *реального* расчленения и *субъективного* единства чувства как такового.

a. Если телесный образ должен выявить в себе это внутреннее согласие между членами тела и необходимость такого согласия, то эта связь может быть для нас всего лишь *привычкой*, привычным расположением таких членов, что приводит к созданию определенного типа и повторных образцов такого типа. Однако сама привычка является в свою очередь лишь чисто *субъективной необходимостью*. Руководясь этим критерием, мы можем, например, считать животных безобразными только потому, что их организм не совпадает с нашим обычным опытом или противоречит ему. Мы называем животные организмы странными, поскольку способ соединения их органов отклоняется от того, что мы обычно привыкли видеть. Мы называем, например, странными тех рыб, непропорционально большое туловище которых кончается коротким хвостом, а глаза находятся на одной стороне. В мире растений мы больше привыкли к многообразным отклонениям, хотя нам может показаться удивительным, например, кактус с его иглами и прямолинейным образо-

ванием его угловатых отростков. Человек, изучавший историю природы и получивший многосторонние сведения в этой области, будет необычайно точно знать все отдельные части организма и вместе с тем будет хорошо помнить многочисленные типы строения этих частей и их связь друг с другом, так что ему редко встретится непривычное.

β. Более глубокое проникновение в это соотношение частей может настолько обострить наше понимание и развить наши способности, что мы по одному *отдельно* взятому члену тотчас же сможем указывать *всю* форму, которой он необходимо должен принадлежать. В этом отношении, например, был знаменит Кювье, который по виду одной отдельной кости, будь это кость ископаемого или неископаемого животного, мог установить, какому животному виду принадлежит особь, обладавшая этой костью. Здесь перед нами ex ungue leonem * в собственном смысле слова: по когтям, по бедренной кости заключают о характере зубов и, наоборот, по последним заключают о форме бедренной кости или спинного позвонка.

При таком подходе познание типа животного уже не остается делом одной лишь привычки, и в качестве руководящей нити выступают размышления и определенные мысленные характеристики. Кювье, например, в своих констатациях имеет перед своим внутренним взором содержательную определенность и повторяющееся специфическое свойство, которое проявляется в качестве единства во всех особенных, отличных друг от друга частях и потому может быть снова узнано в них. Такой определенностью является, например, свойство плотоядности, которое затем составляет закон организации всех частей. Плотоядное животное нуждается в иных зубах, скуловой кости и т. д.; так как оно выходит на добычу и должно схватывать ее, то оно не может обойтись копытами, а нуждается в когтях. Руководствуясь такой *единой* определенностью, устанавливают необходимую форму и связь всех членов. Обыденное представление начинает также руководиться подобными всеобщими определенностями, например тем, что лев, орел обладают большой силой и т. д.

Такой способ рассмотрения, взятый именно как способ *рассмотрения,* мы можем назвать *прекрасным* и остроумным, так как он знакомит нас с единством устройства тела во всех его формах, единством, которое не повторяется однообразно, а сохраняет специфические отличия членов тела. Однако в этом

---

* По когтям узнаем льва *(латин.)*.

способе рассмотрения преобладающим является не *созерцание*, а всеобщая руководящая *мысль*. Поэтому мы не говорим, что относимся к предмету как к *прекрасному*, а называем *прекрасным* сам способ рассмотрения как субъективное размышление. И если присмотримся ближе, то увидим, что эти размышления берут в качестве руководящего принципа отдельную ограниченную сторону, а именно характер питания животного, его плотоядность, травоядность и т. д. Но с помощью такой определенности не достигается созерцание указанной выше связи целого, понятия, самой души.

γ. Если же мы желаем осознать в этой сфере внутреннее целостное единство жизни, то мы сможем достигнуть этого лишь с помощью мышления и постижения в понятии. В мире природы душа *как таковая* еще не может сделать себя познаваемой, так как субъективное единство в его идеальности еще не получило существования для самого себя. Постигая в мышлении природу души согласно ее понятию, мы получаем два аспекта ее рассмотрения: мы созерцаем одушевленный облик и мыслим понятие души как души. Но при созерцании прекрасного предмет не должен являться нашему умственному взору как мысль или представлять собой — в качестве предмета мышления — чего-то отличного от созерцания и даже противоположного ему. Не остается ничего другого, кроме того, что предмет существует для *внешнего чувства*, и в качестве подлинного способа рассмотрения прекрасного в природе мы получаем *чувственно осмысленное* (sinnvoll) созерцание природной формы.

«Sinn» есть именно то чудесное слово, которое само употребляется в двух противоположных значениях. Оно обозначает, во-первых, органы непосредственного восприятия, но, кроме того, мы называем «Sinn» значение, мысль, всеобщее. С одной стороны, «Sinn» соотносится с непосредственно внешним аспектом существования, с другой — с внутренней сущностью этого существования. Чувственно осмысленное рассмотрение не *отделяет* друг от друга эти стороны, а, идя в одном направлении, оно содержит в себе также и противоположное направление и в чувственно непосредственном созерцании схватывает одновременно сущность и понятие.

Так как чувственно осмысленное созерцание носит в себе эти определения еще в нераздельном единстве, то оно не вводит в сознание понятия как такового, не идет дальше предчувствия его. Когда мы, например, устанавливаем существование трех царств природы — царства минералов, царства растений и царства животных,— то мы предчувствуем в этих последова-

тельных ступенях внутреннюю необходимость согласного с понятием расчленения и не довольствуемся только представлением о внешней целесообразности. И в разнообразии форм внутри этих царств вдумчивое созерцание смутно чувствует духовную школу, согласный с разумом прогресс как в различных горных формациях, так и в последовательности видов растений и животных. Сходным образом мы созерцаем отдельный животный организм, например данное насекомое с его расчленением на голову, грудь, брюшную полость и конечности, как некое разумное внутри себя расчленение. Точно так же мы находим соответствие понятию в пяти внешних чувствах, хотя сначала они и могут показаться случайным множеством.

Такой характер носит гётевское созерцание и раскрытие внутренней разумности природы и ее явлений. С большой интуицией и наивностью приступал он к чувственному рассмотрению предметов, полностью ощущая одновременно их согласную с разумом связь. Историю также можно постигать и излагать таким образом, чтобы сквозь отдельные события и лица тайно просвечивали их существенное значение и необходимая связь.

3. РАЗЛИЧНЫЕ АСПЕКТЫ КРАСОТЫ В ПРИРОДЕ

Таким образом, мы должны были бы называть прекрасной природу вообще как чувственное воплощение конкретного понятия и идеи. Она прекрасна, поскольку при созерцании соразмерных понятию образов природы мы смутно чувствуем существование такого соответствия и поскольку при чувственном рассмотрении взору открывается внутренняя необходимость и связь расчленения целого. Дальше этого смутного предчувствия понятия созерцание природы как прекрасной нас не ведет. Но в таком случае это восприятие, для которого части представляются происшедшими свободно и независимо, обнаруживая в то же время согласованность друг с другом в форме, очертаниях, движении и т. д., остается *неопределенным* и *абстрактным*. Внутреннее единство *остается внутренним,* оно не выступает для созерцания в конкретно идеальной, духовной форме, и рассмотрение довольствуется всеобщностью необходимой одушевляющей согласованности вообще.

а) Следовательно, теперь у нас осталась в качестве красоты природы лишь одушевленная внутри себя связь, обнаруживающаяся в соразмерной понятию определенности природных образований. С этой связью непосредственно тождественна материя, а форма как истинная сущность и образующая сила ма-

терии непосредственно имманентна ей. Это дает нам всеобщее определение красоты на данной ступени. Так, например, нас восхищает природный кристалл своей правильной формой, которая порождается не внешним механическим воздействием, а собственным внутренним определением и свободной силой, порождается свободно самим же предметом. Внешняя ему деятельность как таковая тоже могла бы быть свободной, однако в кристаллах формирующая деятельность является не чужеродной объекту, а такой деятельной формой, которая принадлежит этому минералу согласно его собственной природе. Здесь свободная сила самой материи формирует себя посредством имманентной деятельности, а не пассивно получает свою определенность извне, и в своей реализованной форме материя остается свободной у себя самой. Сходная деятельность имманентной формы обнаруживается на более высокой ступени и более конкретно в живом организме и его очертаниях, в облике его членов и главным образом в движении и выражении ощущений. Здесь сама внутренняя подвижность выступает в ее живом проявлении.

b) Однако даже при этой неопределенности красоты в природе как внутреннего одушевления мы все же проводим

α. существенное различие как со стороны нашего представления о жизни и предчувствия ее истинного понятия, так и со стороны обычного типа соответствующего понятию явления этой жизни. Исходя из этих различий, мы называем животных прекрасными и безобразными. Так, например, ленивец, животное, которое тащится с трудом и весь наружный вид которого показывает неспособность к быстрому движению и живой деятельности, не нравится нам вследствие этой сонной инертности. Ибо деятельность, подвижность свидетельствуют о высшей идеальности жизни.

Точно так же мы не можем считать красивыми амфибии, некоторые виды рыб, крокодилов, жаб, многие виды насекомых и т. д., но особенно кажутся нам некрасивыми, хотя и бросаются нам в глаза, промежуточные типы животных, образующие переход от одной определенной формы к другой и объединяющие в себе в смешанном виде внешние черты того и другого. Так, например, нам кажется некрасивым утконос, представляющий собой помесь птицы и четвероногого животного. Это может нам казаться сначала простой привычкой, так как мы твердо удержали в своем представлении определенный тип животного. Но эта привычка не лишена смутного представления о том, что черты строения тела, например, птицы находятся в необходимой связи друг с другом, и по своему существу это строение тела

не может сочетаться с формами, принадлежащими другим родам живых существ, не образуя этих промежуточных созданий. Такие смешения оказываются поэтому странными и противоречивыми. Как односторонняя ограниченность организации, кажущаяся несовершенной и незначительной и указывающая лишь на внешние ограниченные потребности, так и смешения и переходы, оказывающиеся не в состоянии сохранять определенность различий, хотя внутри себя они и не столь односторонни, находятся за пределами живой красоты в природе.

β. Когда перед нами нет органических живых существ, как, например, при созерцании ландшафта, мы говорим о красоте природы в другом смысле. Здесь нет определенного понятия и оживленного в своем идеальном, духовном единстве органического расчленения частей. Перед нами проходят лишь богатое многообразие предметов и внешняя связь различных органических или неорганических созданий: контуры гор, изгибы рек, группы деревьев, хижины, дома, города, дворцы, дороги, корабли, небо и море, долины и пропасти. Внутри же этого различия выступает приятная или импонирующая нам внешняя согласованность, которая интересует нас.

γ. Красота в природе получает своеобразный характер, вызывая в нас созвучные душевные настроения. Таковы, например, тишина лунной ночи, покой долины, через которую струится ручей, возвышенность безмерного волнующегося моря, спокойное величие звездного неба. Смысл следует искать и здесь не в предметах как таковых, а в пробужденном в нас душевном настроении. Сходным образом мы называем животных красивыми, если они обнаруживают душевное выражение, созвучное человеческим свойствам, например смелость, силу, храбрость, добродушие и т. п. Это выражение, с одной стороны, несомненно свойственно предметам и изображает определенную сторону животной жизни, но, с другой стороны, связано с нашими представлениями и нашими душевными настроениями.

c) Животная жизнь, представляя собой вершину красоты в природе, уже выражает одушевляющее начало, однако любая животная жизнь все же ограничена и связана с совершенно определенными качествами. Круг ее существования узок, ее интересы подчинены естественной нужде — пище, половому влечению и т. д. Ее душевная жизнь в качестве того внутреннего содержания, которое выражается в ее телесном образе, бедна, абстрактна, бессодержательна. Далее, это внутреннее содержание не проявляется *как внутреннее*. Принадлежащее царству природы живое существо не открывает своей души самому себе, по-

тому что его душа вследствие природного характера этого существа остается лишь внутренней и не проявляет себя как нечто идеальное, духовное. Как мы уже вкратце указали, душа животного не является *для самой себя* этим идеальным, духовным единством; если бы она существовала *для себя*, она *проявлялась бы* в этом бытии-для-себя также и для других.

Лишь сознательное «я» представляет собой такое простое идеальное, духовное единство, которое существует в качестве идеального для себя самого и знает о себе как таковом. Поэтому и реальность его носит идеальный, духовный, а не только внешний, чувственный и телесный характер. Здесь реальность впервые обладает формой самого понятия, понятие противостоит себе, имея *себя* своей объективностью и существуя в ней для себя. Напротив, животная жизнь является таковым единством лишь в *себе*, ибо в ней телесная реальность имеет другую форму, нежели идеальное, духовное единство души. Сознательное же «я» представляет само *для себя* это единство, стороны которого в равной степени носят идеальный, духовный характер. В качестве такого сознательного единства «я» проявляется и для других. Созерцая же облик животного, мы можем лишь предчувствовать существование в нем души. Само животное обладает лишь смутной видимостью души, подобно дуновению, распространяющемуся по всему организму, приводящему к единству члены тела и открывающему нам во всей повадке животного задатки особенного характера.

Таков первый недостаток даже высших форм красоты в природе, и из этого недостатка вытекает необходимость *идеала как прекрасного в искусстве*. Но прежде чем перейти к идеалу, следует рассмотреть *два* определения, являющиеся следствиями этой неудовлетворительности природной красоты.

Мы сказали, что душа предстает нам в образе животного помутненной, является нам лишь в качестве связи организма, средоточия одушевления, которому недостает содержательного наполнения. Здесь выявляется лишь неопределенная и совершенно ограниченная душевность. Рассмотрим вкратце это абстрактное явление в его самостоятельности.

В. ВНЕШНЯЯ КРАСОТА АБСТРАКТНОЙ ФОРМЫ И АБСТРАКТНОГО ЕДИНСТВА ЧУВСТВЕННОГО МАТЕРИАЛА

Существует внешняя реальность, которая определена как внешняя, но внутреннее содержание которой носит неопределенный и абстрактный характер и не достигает в качестве един-

ства души конкретной внутренней жизни. Поэтому внутренняя жизнь не получает здесь соразмерного ей существования. Она не проявляется как для себя внутренняя жизнь в идеальной, духовной форме и выступает не как идеальное содержание, а как внешнее определяющее единство во внешне реальном явлении.

Конкретное единство внутреннего состояло бы в том, что, с одной строны, душевная жизнь была бы содержательной внутри себя и для самой себя, а с другой — она проникала бы внешнюю реальность своим внутренним содержанием и делала бы реальный облик открытым проявлением внутреннего. На этой ступени красота не достигла такого конкретного единства, которое ей еще предстоит осуществить в качестве идеала. Конкретное единство поэтому не может еще быть выражено в образной форме, его можно лишь анализировать, то есть может рассматриваться *отдельно* и изолированно каждая из тех *отличных* друг от друга сторон, которые содержатся в единстве. Образующая *форма* и *чувственная внешняя реальность распадаются,* и мы получаем две различные стороны, которые мы должны здесь рассмотреть.

Вследствие этого разделения и вследствие абстрактности этих сторон само внутреннее единство оказывается для внешней реальности внешним единством и выступает в самом внешнем не как имманентная форма целостного внутреннего понятия, а как внешне господствующая идеальность и определенность.

Таковы те точки зрения, более подробным рассмотрением которых мы теперь займемся.

Первое, чего нам придется коснуться в этом отношении, есть

1. КРАСОТА АБСТРАКТНОЙ ФОРМЫ

Форма красоты природы, будучи абстрактной, представляет собой определенную и потому ограниченную форму. Она содержит в себе единство и абстрактное соотношение с собой. Точнее говоря, она регулирует внешнее многообразие в соответствии со своей определенностью и единством, которое не становится имманентной внутренней жизнью и одушевляющим образом, а остается внешней определенностью и единством во внешнем.

Этот вид форм называют правильностью, симметрией, далее, закономерностью и, наконец, гармонией.

α. Правильность как таковая представляет собой внешнее тождество, точнее говоря, одинаковое повторение одной и той же определенной фигуры, дающей определяющее единство для формы предметов. Вследствие своей примитивной абстрактности такое единство дальше всего отстоит от разумной целостности конкретного понятия, и красота его делается красотой абстрактной рассудочности, ибо принципом рассудка является абстрактное, не определенное внутри себя единообразие и тождество. Так, например, среди линий самой правильной является прямая, потому что она обладает лишь *одним* направлением, остающимся всегда абстрактно одинаковым. Точно так же куб — наиболее правильное тело. У него со всех сторон одинаковые по величине поверхности, одинаковые линии и углы, которые в качестве прямых углов не могут изменяться по своей величине, подобно тупым или острым углам.

β. С правильностью связана *симметрия*. Форма не останавливается на своей самой крайней абстракции, на тождестве в определенности. К одинаковому присоединяется неодинаковое, и пустое тождество прерывается различием. Так появляется *симметрия*. В симметрии абстрактно одинаковая форма не просто повторяет сама себя, а приводится в связь с другой формой того же вида, которая сама по себе является определенной, одинаковой с собою формой, но в сравнении с первой формой оказывается неодинаковой с нею. Благодаря этому соединению должно получиться новое, более определенное и внутри себя более многостороннее однообразие и единство. Если, например, на одной стороне дома имеются три окна одинаковой величины на равном расстоянии друг от друга, затем следуют три или четыре окна более высокие по сравнению с первыми и находящиеся на большем или меньшем расстоянии друг от друга и, наконец, снова три окна, одинаковые с первыми тремя окнами по величине и расстоянию друг от друга, то перед нами симметрическое расположение. Простое однообразное повторение одной и той же определенности еще не составляет симметрии. Симметрия требует различий в величине, положении, форме, цвете, звуке и прочих определениях, которые мы должны сочетать одинаковым образом. Только одинаковое соединение нетождественных друг другу определенностей дает симметрию.

Обе формы, правильность и симметрия, в качестве чисто внешнего единства и порядка представляют *определенность величины*. Ибо внешняя, не имманентная определенность является

количественной определенностью. Лишь качество делает определенную вещь тем, что она есть, так что с изменением ее качественной определенности она становится совершенно другой вещью. Величина же и изменение одной лишь величины представляет собой безразличную для качества определенность, если она не обнаруживается как мера. Мера является количеством, определяющим качество, так что определенное качество оказывается связанным с количественной определенностью. Правильность же и симметрия ограничиваются определениями величины, их единообразием и порядком неодинаковых элементов.

Поставив вопрос, где происходит это упорядочивание величин, мы найдем, что правильность и симметричность размера и формы встречаются как в органических, так и неорганических образованиях. Наш собственный организм, например, отчасти правилен и симметричен. У нас два глаза, две руки, две ноги, одинаковые бедренные и плечевые кости и т. д. О других частях нашего тела мы знаем, что они лишены единообразия; таковы, например, сердце, легкие, печень, кишки и т. д. Возникает вопрос: от чего зависит это различие между частями нашего тела?

Сторона организма, обнаруживающая правильность в величине, форме, положении и т. д., является внешней по своему характеру. Единообразная и симметричная определенность проявляется согласно понятию предмета там, где объективное по своему определению выступает как нечто внешнее самому себе и не обнаруживает субъективного одушевления. Реальность, ограничивающаяся этой внешней стороной, всецело подчиняется указанному абстрактному внешнему единству. В сфере же одушевленной жизни, а тем более в сфере свободной духовности голая правильность уступает место живому субъективному единству. И хотя вся природа по сравнению с духом является внешним самому себе существованием, однако и в ней правильность преобладает лишь там, где господствует внешняя ее сторона как таковая.

αα. Обозревая основные ступени природы, мы видим, что минералы, *кристаллы,* например, будучи неодушевленными образованиями, имеют своей основной формой правильность и симметрию. Правда, конфигурация, как уже было замечено, имманентна им и не определена только внешним воздействием. Свойственная им согласно их природе форма вырабатывала их внутреннее и внешнее строение путем скрытой деятельности. Последняя, однако, еще не является целостной деятельностью конкретного идеализирующего понятия, полагающего существование самостоятельных частей как отрицательное суще-

ствование и благодаря этому одушевляющего их, как это, например, имеет место в животной жизни. В минералах же единство и определенность формы сохраняют абстрактно-рассудочную односторонность и в качестве внешнего единства с самими собой достигают лишь голой правильности и симметрии, то есть форм, определяющихся лишь абстракциями.

ββ. *Растение* находится уже на более высокой ступени, чем кристалл. Оно доходит в своем развитии до зачатков расчленения; в непрерывном и деятельном питании оно поглощает материальное. Но хотя растение органически расчленено, оно не обладает одушевленной жизнью в настоящем смысле, так как его деятельность всегда направлена вовне, на ассимиляцию внешнего материала. Оно прочно укоренено в почве, лишено самостоятельного движения и неспособно менять свое место, оно постоянно растет, и его непрерывная ассимиляция и питание представляют собой не спокойное сохранение завершенного внутри себя организма, а постоянное расширение, направленное во внешнюю среду. Животное, правда, тоже растет, но оно останавливается на определенном размере, и процесс его дальнейшего самовоспроизведения представляет собой самосохранение одного и того же индивида. Растение же растет беспрестанно, лишь с его смертью перестают умножаться его ветви, листья и т. д. В процессе этого роста всегда порождается новый экземпляр такого же целого организма. Каждая ветвь является новым растением, а не отдельным его членом, как в животном организме.

При этом постоянном размножении самого себя и порождении многих растительных индивидов растению недостает одушевленной субъективности и ее идеального, духовного единства ощущения. Хотя растение и поглощает пищу и деятельно ассимилирует ее в себе, определяя себя из себя посредством своего освобождающегося понятия, деятельного в материальной области, несмотря на это, оно по характеру всего своего существования и жизненного процесса лишено субъективной самостоятельности и единства и остается чем-то внешним. Его самосохранение непрерывно отчуждается вовне, и благодаря этому постоянному выхождению за свои пределы во внешнюю среду правильность и симметрия становятся главным моментом структуры растения в качестве единства во внешнем по отношению к самому себе материале.

Хотя правильность и не господствует здесь так строго, как в царстве минералов, и не проявляется больше в форме столь абстрактных линий и углов, она все же остается преобладающей. Ствол большей частью поднимается прямолинейно, кольца выс-

них растений круглы, листья приближаются к кристаллическим формам, и цветки по числу их лепестков, положению, форме носят печать правильной и симметричной определенности.

γγ. Наконец, существенным отличием *животного* организма является двойственный способ формирования членов. Ибо в животном теле, главным образом на высших его ступенях, организм предстает, с одной стороны, как внутренний, замкнутый в себе и соотносящийся с собою организм, который, подобно шару, как бы возвращается в себя, а с другой стороны, как внешний организм, как внешний процесс и как процесс, направленный на внешнее.

Внутренние органы, печень, сердце, легкие и т. д., с которыми связана жизнь как таковая, являются более благородными и не носят единообразного характера. В тех же членах животного организма, которые постоянно связаны с внешним миром, господствует симметричное расположение. Сюда относятся члены и органы как теоретического, так и практического процесса, направленного вовне. Чисто теоретический процесс совершают органы зрения и слуха; видимое, слышимое нами мы оставляем таким, каково оно есть. Органы обоняния и вкуса являются уже начальной стадией практического отношения, ибо обонять можно лишь то, что мы уже начинаем поглощать, а ощущать вкус можно, лишь разрушая вкушаемое. У нас только *один* нос, однако он разделен на две ноздри, имеющие единообразное устройство. Так же обстоит дело с губами, зубами и т.д. Совершенно единообразными по своему положению, форме и т. д. являются глаза, уши и члены, предназначенные для перемены места, схватывания и практического изменения внешних предметов — ноги и руки.

Следовательно, единообразие обнаруживается и в органических телах, но оно имеется лишь в членах, являющихся орудиями организма в его непосредственном отношении к внешнему миру, а не в тех членах, которые осуществляют соотношение организма с самим собою как возвращающуюся в себя субъективность жизни.

Таковы основные определения правильных и симметричных форм и характера их господства в явлениях природы.

От этой более абстрактной формы мы должны отличать

б) закономерность,

так как она находится на высшей ступени и образует переход к свободе живых существ, к свободе как природной, так и духовной жизни. Сама по себе закономерность еще не представ-

ляет собой субъективного целостного единства и свободы, но уже является *целостностью существенных* различий, выступающих не только как *различия* и противоположности, но обнаруживающих в своей целостности *единство* и связь. Хотя это закономерное единство и его господство проявляются пока еще только в области количества, оно уже не может быть сведено к самим по себе внешним и исчислимым различиям голой величины, подобно правильности и симметрии. Здесь имеет место *качественное* отношение между различными сторонами, которое не является ни абстрактным повторением одной и той же определенности, ни равномерной сменой одинакового и неодинакового, а представляет собой одновременное совмещение существенно различных сторон. Наблюдая эти совмещенные различия в их полноте, мы получаем удовлетворение. Разумный характер этого удовлетворения заключается в том, что внешним чувствам доставляет удовлетворение лишь целостность, и притом целостность различий, требуемая сущностью предмета. Однако и здесь связь остается лишь скрытым звеном, которое доходит до созерцания отчасти благодаря привычке, отчасти благодаря более глубокому предчувствию.

Переход от правильности к закономерности можно легко пояснить несколькими примерами. Параллельные линии равной величины абстрактно правильны. Дальнейшим шагом является одно лишь равенство отношений между неравными величинами; например, наклон углов, отношение между линиями в подобных треугольниках одни и те же, количественные же характеристики различны. Круг также не отличается правильностью прямой линии; однако абстрактное равенство характеризует и его, ибо все радиусы обладают одинаковой длиной. Круг является еще малоинтересной кривой линией. *Эллипс* и *парабола* уже в меньшей степени обнаруживают правильность, и их можно познать только из их закона. Например, радиусы-векторы эллипса не равны, но закономерны, большая и малая оси существенно отличаются друг от друга, а фокусы не находятся в центре, как в круге. Здесь уже обнаруживаются качественные различия, связь между которыми образует закон этой линии. Однако, разделив эллипс по большой и малой оси, мы все же получим четыре равных куска; в целом, следовательно, и здесь еще господствует правильность.

Более высокой свободой при внутренней закономерности отличается яйцевидная линия. Она закономерна, однако до сих пор не смогли найти и математически вычислить ее закон. Она не эллипс, наверху она иначе изогнута, чем внизу, но и эта бо-

лее свободная линия в царстве природы делится по большой оси на две равные половины.

Окончательное исчезновение правильности при сохранении закономерности мы находим в линиях, похожих на яйцевидную линию, но делящихся по большой оси на неравные половины, так что одна сторона не повторяет другой, а имеет иное расположение. Подобной линией является так называемая волнообразная линия, которую Хогарт назвал линией красоты. Например, линия руки на одной стороне поднимается иначе, чем на другой. Здесь отсутствует голая правильность, но имеется закономерность, многообразные виды которой определяют формы высших живых организмов.

Закономерность является здесь тем субстанциальным началом, которое устанавливает различия и их единство. Однако, будучи абстрактной, она только господствует и не позволяет индивидуальности свободно проявлять себя каким бы то ни было образом. Да и сама она еще лишена высшей свободы, характеризующей субъективность, и не в состоянии открыть нам свойственные последней одушевление и идеальность.

Выше простой закономерности на этой ступени стоит

c) Гармония

Гармония представляет собой соотношение качественных различий, взятых в их совокупности и вытекающих из сущности самой вещи. Это соотношение отказывается от равенства и повторения и выходит за пределы закономерности, которая еще содержит в себе момент единообразия. Вместе с тем качественные различия обнаруживаются не только как различия в их противоположности и противоречии, но и как согласующееся единство, которое выявляет все принадлежащие ему моменты как находящиеся в едином внутри себя целом.

Эта согласованность и есть гармония. Она состоит в совокупности существенных аспектов и разрешении голого противоположения их друг другу, благодаря чему их сопринадлежность и внутренняя связь проявляются как их единство. В этом смысле говорят о гармонии формы, цветов, звуков и т. д. Например, синее, желтое, зеленое и красное представляют собой необходимые цветовые различия, проистекающие из сущности самого цвета. Здесь мы имеем не просто неодинаковые различия, соединяющиеся по определенному правилу во внешнее единство, как в симметрии, а прямые противоположности, например желтое и синее, их нейтрализацию и конкретное тождество. Красота их

гармонии заключается в устранении резких различий и противоположности между ними, которых следует избегать. Согласованность обнаруживается в самих различиях, так как цвет не односторонен, а представляет собой существенную целостность.

Требование этой целостности может идти очень далеко. Как говорит Гёте, глаз, даже имея объектом своего восприятия только *один* цвет, субъективно видит также и другие. В области музыкальных звуков тоника, медианта и доминанта образуют такие существенные звуковые различия, которые согласуются в едином целом. Так же обстоит дело с гармонией фигур, их положением, покоем, движением и т. д. Никакое различие не должно выступать здесь односторонне и самостоятельно, потому что этим разрушается их согласованное единство.

Но гармония как таковая еще не является свободной идеальной субъективностью и душой. В последней единство заключено не в простом взаимном дополнении, связи и согласованности, а в отрицательном полагании различий, и только благодаря этому осуществляется их идеальное, духовное единство. Гармония не приводит к такой идеальности, тогда как все мелодическое, хотя оно и имеет своей основой гармонию, обладает внутри себя более высокой и свободной субъективностью и выражает ее. Одна лишь гармония не выражает ни субъективного одушевления как такового, ни духовности, хотя со стороны абстрактной формы гармония является высшей ступенью и уже приближается к свободной субъективности.

Таково первое определение абстрактного единства, как оно обнаруживается в разновидностях *абстрактной формы.*

2. КРАСОТА КАК АБСТРАКТНОЕ ЕДИНСТВО ЧУВСТВЕННОГО МАТЕРИАЛА

Второй аспект абстрактного единства связан не с формой и фигурой, а с материальным, чувственным как таковым. Единство выступает здесь как согласованность определенного чувственного материала, не имеющая в себе различий. Это единственное единство, доступное материальному, взятому само по себе как чувственный материал. Абстрактная *чистота* материала — фигуры, цвета, звука и т. д.— является на этой ступени самым существенным. Ровно проведенные линии, не отклоняющиеся в сторону и тянущиеся одинаково на всем своем протяжении, гладкие поверхности и т. п. доставляют нам удовлетворение своей неизменной определенностью и однородным единством с собою.

С этой стороны нас радуют ясность неба, прозрачность воздуха, зеркально-светлое озеро, гладкая поверхность моря.

Так же обстоит дело и с чистотой тонов. Чистое звучание голоса уже в качестве чистого тона имеет в себе нечто бесконечно приятное и привлекательное. Нечистый же голос заставляет нас слышать звучание голосового органа и не дает нам звука в его соотношении с самим собою, так как нечистый тон отклоняется от своей надлежащей определенности. Подобно этому и в речи имеются чистые звуки, например гласные *a, e, i, o, u* и смешанные звуки, например, *ä, ü, ö*. Особенно народные диалекты содержат нечистые, промежуточные звуки, например, *oa*. Для чистоты звуков требуется, чтобы гласные были окружены такими согласными, которые не заглушают их чистоты. Северные языки часто портят своими согласными звук гласных; итальянский же язык сохраняет эту чистоту, и потому он так удобен для пения.

Аналогичное действие производят чистые, простые по своей природе, несмешанные цвета, например чистый красный цвет или чистая синева, которая встречается редко, так как к ней обычно примешиваются красноватый или желтоватый оттенки и зеленый цвет. Внешне чистым, то есть незагрязненным, может быть и фиолетовый цвет, однако он не прост по своей природе и не принадлежит к числу вытекающих из сущности цвета цветовых различий. Эти основные цвета легко познаются в их чистоте внешним чувством, хотя при соединении этих цветов их труднее привести в гармонию, потому что бросается в глаза их отличие друг от друга. Менее приятны заглушенные, многократно смешанные цвета, хотя они и легче согласуются друг с другом, так как в них ослаблена интенсивность противопоставления. Правда, и зеленый цвет смешан из желтого и синего; являясь, однако, нейтрализацией этих противоположностей, он в своей подлинной чистоте приятнее и менее беспокоит, чем синее и желтое в их неизменном отличии друг от друга.

Таковы важнейшие соображения относительно абстрактного единства формы и относительно простоты и чистоты чувственного материала. Оба вида единства вследствие их абстрактности являются чем-то неживым, а не подлинно действительным единством. Последнее характеризуется идеальной, духовной субъективностью, которая отсутствует в природной красоте при любой полноте ее проявления. Этот существенный недостаток приводит нас к необходимости идеала, который нельзя найти в природе и в сравнении с которым естественно прекрасное представляется второстепенным видом красоты.

С. НЕУДОВЛЕТВОРИТЕЛЬНОСТЬ ПРЕКРАСНОГО В ПРИРОДЕ

Подлинным предметом нашего рассмотрения является красота в искусстве как единственная реальность, адекватная идее прекрасного. До сих пор мы говорили о том, что первой формой существования красоты является прекрасное в природе, теперь возникает вопрос, чем красота в природе отличается от художественно прекрасного.

Можно сказать абстрактно, что идеал представляет собой совершенную, а природа несовершенную в себе красоту. Однако подобные пустые предикаты не дают нам никакого определенного указания на то, в чем именно состоит совершенство прекрасного в искусстве и несовершенство прекрасного в природе. Мы должны поставить вопрос следующим образом: почему природа с необходимостью несовершенна в своей красоте и в чем проявляется это несовершенство? Лишь такая постановка вопроса уяснит нам необходимость и сущность идеала.

Поднявшись по ступеням природы до царства животных, мы выяснили себе, каким образом может проявляться красота. Теперь мы должны более определенно установить, в чем состоит этот момент субъективности и индивидуальности в живых существах.

Мы говорим о прекрасном как идее в том же смысле, в каком говорят о добре и истине как идее,— в том смысле, что идея есть безусловно субстанциальное и всеобщее начало, абсолютная, а не чувственная материя, субстанция мира. В более строгом понимании идея является не только субстанцией и *всеобщностью,* а единством *понятия* и его *реальности,* понятием, восстановленным внутри своей объективности в качестве понятия.

Платон, как мы уже указали во введении, был первым, выдвинувшим идею как единственно истинное и всеобщее начало, и притом как внутри себя конкретное всеобщее начало. Однако сама платоновская идея еще не является истинно конкретной, ибо Платон признает истинной идею, постигнутую лишь в ее *понятии* и ее *всеобщности.* Взятая в этой всеобщности, идея еще не *осуществлена* и не представляет собой начала, *истинного* в своей действительности *для себя самого.* Идея существует здесь только в себе.

Как понятие без своей объективности не есть поистине понятие, так и идея не есть поистине идея без и вне своей действительности. Идея должна стать действительностью, и она впервые становится таковой благодаря действительной субъектив-

ности, которая в самой себе соответствует понятию и ее идеальному, духовному для-себя-бытию. Например, род впервые действителен лишь как свободный конкретный индивид, *жизнь* существует лишь как *единичное живое существо, добро* осуществляется *отдельными* людьми, и всякая истина существует лишь как *знающее* сознание, как *для себя сущий дух.* Истинна и действительна лишь конкретная единичность, а не абстрактная всеобщность и особенность. Это для-себя-бытие, эту субъективность мы и должны прежде всего иметь в виду. Субъективность же заключается в отрицательном единстве, благодаря которому различия в их реальном существовании несут на себе печать идеальности.

Единство идеи и ее действительности есть *отрицательное* единство идеи как таковой и ее *реальности,* представляя собой *полагание* и *снятие* различий этих двух сторон. Лишь в этой деятельности идея является положительно для себя сущим, соотносящимся с собою бесконечным единством и субъективностью. Идею прекрасного в ее действительном существовании также следует понимать как конкретную субъективность и как единичность, ибо прекрасное может существовать лишь как действительная идея, а ее действительностью является конкретная единичность.

Здесь следует разграничить *двойную* форму единичности, непосредственно *природную* и *духовную.* Идея существует в обеих формах, и в обеих формах субстанциальное содержание — идея, в данном случае идея прекрасного,— остается одним и тем же. В этом отношении прекрасное в природе имеет *одинаковое* с идеалом содержание. Однако двойственность формы, в которой идея достигает действительности, различие между природной и духовной единичностью обусловливают *существенное различие* самого содержания, выступающего в той или другой форме. Ибо здесь возникает вопрос, какая форма наиболее соответствует идее, потому что лишь в подлинно соразмерной ей форме идея раскрывает всю *истинную целостность* своего содержания.

Этот пункт мы должны рассмотреть более подробно, поскольку в этом различии форм единичности заключено и различие между красотой в природе и идеалом.

Непосредственная единичность принадлежит как природе, так и духу, ибо дух, помимо того что он внешне существует в *теле,* и в *духовных* отношениях сначала получает существование лишь в непосредственной действительности. Поэтому мы можем рассматривать непосредственную единичность с *трех* точек зрения.

1. ВНУТРЕННЯЯ СТОРОНА НЕПОСРЕДСТВЕННОГО СУЩЕСТВОВАНИЯ ОСТАЕТСЯ ТОЛЬКО ВНУТРЕННЕЙ

а) Мы уже видели, что животный организм приобретает для-себя-бытие в непрерывном процессе внутри себя самого и в борьбе с неорганической природой, которую он пожирает, переваривает, ассимилирует, превращая внешнее во внутреннее и делая действительным свое внутри-себя-бытие. Этот непрерывный процесс жизни представляет собой систему деятельности, воплощающуюся в системе органов, в которой совершается эта деятельность. Единственной целью этой замкнутой внутри себя системы является самосохранение живого существа с помощью этого процесса, и животная жизнь состоит лишь из вожделений, возникающих и находящих удовлетворение посредством данной системы органов. Живое существо расчленено *целесообразно*: все члены служат лишь средством для единой цели самосохранения. Жизнь имманентна им; они связаны с жизнью, и жизнь связана с ними. Результатом этого процесса является животное как ощущающее себя, одушевленное существо, наслаждающееся самим собой как существом единичным.

В сравнении с животным растению недостает самоощущения и одушевления. Постоянно производя в самом себе новые индивиды, растение не концентрирует их в той отрицательной точке, которая составляет единичную самость. Правда, и в животном организме мы видим не эту жизненную *точку единства,* а лишь *многообразие* органов; живое здесь еще не свободно, не в состоянии выявить себя как единичный точечный субъект в противоположность своим членам, расположенным во внешней реальности. Подлинный центр деятельностей органической жизни остается для нас скрытым, мы видим лишь внешние очертания фигуры, покрытой перьями, чешуей, волосами, шкурой, иглами, скорлупой. Хотя подобные покровы и свойственны животному миру, они сохраняют все же форму растительных частей. В этом заключается один из главных недостатков красоты животной жизни: мы не видим в организме души. Вовне обнаруживается и выявляется не внутренняя жизнь, а формации более низкой ступени, чем жизненность в собственном смысле. Животное живо *лишь* внутри себя, то есть внутри-себя-бытие не становится реальным в форме самой внутренней жизни, и мы не можем везде узреть его жизненность. Так как внутреннее в животном остается чем-то *только внутренним,* то и внешнее представляется чем-то *только внешним* и не выступает всецело одушевленным в каждой своей части.

b) *Человеческое* тело стоит в этом отношении на более высокой ступени, так как все наглядно показывает в нем, что человек есть одушевленная, чувствующая единица. Кожа не закрыта растениеобразными, неживыми покровами, пульсирование крови проявляется на всей поверхности тела, бьющееся сердце как бы вездесуще и выступает внешне как нечто одушевленное, как turgor vitae *, как трепещущая жизнь. Кожа оказывается чувствительной на всем ее протяжении и обнаруживает morbidezza **, все те оттенки цвета мяса и нервов, которые приводят в отчаяние художника. Но хотя человеческое тело, в отличие от тела животного, в большей степени является зеркалом жизни, однако и в нем сказывается скудость природы, проявляющаяся в разрывах кожи, в бороздах, морщинах, порах, волосках, жилочках и т. д. Сама кожа, через которую просвечивается внутренняя жизнь, является защитным покровом от внешних воздействий, целесообразным средством на службе естественной потребности.

Огромное преимущество человеческого тела заключается в чувствительности; если она и не везде доходит до действительного чувства, то по крайней мере свидетельствует о его возможности. Недостаток подобного чувствования состоит в том, что оно не присутствует во всех членах в качестве внутреннего концентрированного в себе чувства; в самом теле часть органов и их форма посвящена лишь животным функциям, тогда как другие органы в большей мере подходят для выражения душевной жизни, чувств и страстей. С этой стороны душа с ее внутренней жизнью не просвечивает через всю реальность телесной формы.

c) Тот же недостаток сказывается и в высшей области, в *духовном* мире и его организмах, рассматриваемых в их непосредственной жизненности. Чем значительнее и содержательнее эти духовные образования, тем больше нуждается в сопутствующих средствах та *единая* цель, которая одушевляет это целое и составляет его внутреннюю душу. В непосредственной действительности эти средства оказываются целесообразными органами и все, что совершается и происходит, осуществляется лишь через посредство воли. Каждая точка такого организма, как государство и семья, то есть каждый отдельный индивид, проявляет волю и находится в связи с остальными членами того же организма, но *единая* внутренняя душа этой связи, свобода и разум единой цели не выступают на арену реальности и не открываются в каждой части как единое и целостное внутреннее одушевление.

---

* Полнота жизни *(латин.)*.

** Нежность, мягкость *(итал.)*.

То же самое свойственно отдельным поступкам и событиям, образующим внутри себя органическое целое. Порождающие их внутренние побуждения не всегда доходят до поверхности и внешней формы его непосредственного осуществления. Перед нами выступает лишь *реальная* целостность, а внутренне концентрированное одушевляющее начало, *именно в качестве внутреннего,* остается *скрытым.*

Отдельный индивид представляет собой в этом отношении такое же зрелище. Духовный индивид образует внутри себя целостность, объединенную определенным духовным центром. В своей непосредственной действительности, в жизни, делах, желаниях и занятиях он выступает лишь фрагментарно, однако его характер можно познать только из всего ряда его поступков и его страданий. В этой его реальности мы не можем увидеть и постичь концентрированной точки единства как объединяющего центра.

ЗАВИСИМОСТЬ НЕПОСРЕДСТВЕННОГО ЕДИНИЧНОГО СУЩЕСТВОВАНИЯ

Из этого вытекает следующий важный пункт. Как мы уже видели, вместе с непосредственностью единичного существа вступает в действительное существование идея. Благодаря этой непосредственности она тесно переплетается с многообразием внешнего мира, вовлекается в обусловленность внешних обстоятельств, в относительность целей и средств, вовлекается во всю конечность явлений вообще. Ибо непосредственная единичность образует замкнутую внутри себя единицу, отрицательно отгораживающуюся от иного. В непосредственности своей единичности она обладает лишь условным существованием, и сила действительной вне ее целостности вынуждает ее к связи с другим и к многообразной зависимости от этого другого.

Идея реализовала в этой непосредственности все свои стороны *порознь* и остается лишь *внутренней* силой понятия, соотносящей друг с другом отдельные природные и духовные существования. Для них самих это соотношение является внешним отношением и выступает как *внешняя необходимость* многообразнейших взаимозависимостей, определенная чем-то другим. Непосредственное существование представляет собой с этой стороны систему необходимых отношений между кажущимися самостоятельными индивидами и силами, систему, в которой каждое единичное явление используется как средство для чуждой ему цели или само нуждается во внешнем ему существовании как средстве. А так как идея реализуется здесь лишь на почве

внешнего бытия, то возникает большой простор для необузданной игры произвола и случая, как и для тягостного бремени потребностей. Непосредственно единичное живет в царстве несвободы.

а) Единичное *животное,* например, приковано к определенной стихии, к воздуху, воде или суше; эта стихия определяет весь его образ жизни, его способ добывания пищи и всю его повадку. Отсюда огромные различия в образе жизни животных. Существуют, правда, и промежуточные породы: плавающие птицы и живущие в воде млекопитающие, амфибии и другие переходные ступени; но все они являются лишь смешениями, а не высшими, всеохватывающими опосредствованиями.

И в отношении своего самосохранения животное всегда подчинено внешней природе, зависит от холода, засухи, недостатка в пище. Под влиянием скудости среды оно может потерять полноту своей формы, цвет своей красоты, может отощать, так что его внешний вид обнаружит лишь эту всестороннюю зависимость от окружающей скудости. Сохранит ли оно свою красоту или потеряет ее — всецело зависит от внешних условий.

b) *Человеческий* организм в его телесном существовании находится в сходной зависимости от внешних сил природы, хотя и не в такой мере, как животный. Он предоставлен подобным же случайностям — невозможности удовлетворения естественных потребностей, разрушительным болезням, лишениям и бедствиям.

c) Поднявшись выше, в непосредственную действительность *духовных* интересов, мы обнаружим эту зависимость от внешних условий в факте полнейшей относительности этих интересов. Здесь открывается нам проза человеческого существования во всей ее широте. Уже контраст между чисто физическими жизненными целями и высшими целями духа, их способность препятствовать друг другу, тормозить и разрушать друг друга представляет собой пример этой прозы нашего существования. Единичный человек, чтобы сохранить себя в своей единичности, часто вынужден превращать себя в средство для других людей, служить их ограниченным целям, или же он сам низводит других людей до простых средств, чтобы удовлетворять свои узкие интересы.

Выступая в этом мире повседневной прозы, индивид не исходит в своих действиях из своей собственной целостности и может быть понят не из самого себя, а из чего-то другого. Ибо отдельный человек находится в зависимости от внешних воздействий, законов, государственных учреждений, гражданских отношений, и находит ли он в них свой собственный внутренний за-

кон или нечто навязанное ему извне, он все равно вынужден склониться перед ними. И для других людей единичный субъект не является такой целостностью внутри себя, а выступает для них лишь со стороны ближайшего изолированного интереса, который представляют для них его поступки, желания и мнения Людей прежде всего интересует то, что связано с их собственными намерениями и целями.

Даже великие дела и события, в которых объединяется какое-либо общественное целое, представляются в этой области относительных явлений лишь многообразием отдельных стремлений. Тот или иной человек вносит свой вклад в общее дело, руководясь той или иной достигнутой или не достигнутой им целью. В лучшем случае он достигает лишь чего-то такого, что по сравнению с задачей общественного целого играет весьма подчиненную роль. Совершаемое отдельными индивидами является чем-то ограниченным в сравнении со значительностью всего события и полнотой цели, в осуществление которых они вносят свой вклад. Даже тот, кто стоит во главе и чувствует и сознает все дело как свое собственное, захвачен водоворотом многообразных частных обстоятельств, отношений, условий и помех.

Со всех этих сторон индивид не дает нам в этой сфере зрелища самостоятельной и целостной жизни, свободы, лежащей в основе понятия красоты. Правда, непосредственная человеческая действительность, ее события и институты не лишены определенной системы и полноты деятельностей. Однако это целое представляется лишь массой подробностей, занятия и деятельности разделены и обособлены на бесконечное множество частей, так что на долю индивидов может выпасть лишь ничтожная частица целого. Как бы индивиды со своими собственными целями ни желали того и ни способствовали тому, что осуществляется через посредство их собственных интересов, самостоятельность и свобода их воли остается все же формальной, определяется внешними обстоятельствами и случайностями и тормозится природными помехами.

Такова проза мира, каковой она представляется как собственному сознанию единичного субъекта, так и сознанию других. Это мир господства конечного, преходящего и относительного, мир гнета необходимости, от которой не может избавиться отдельный человек. Ибо всякое отдельное живое существо сталкивается со следующим противоречием: образуя для самого себя данную замкнутую единицу, оно зависит вместе с тем от другого. Борьба за разрешение этого противоречия остается попыткой и не выходит из состояния непрерывной войны.

Наконец, непосредственное единичное существо не только находится в зависимости от природного и духовного мира, но и лишено абсолютной самостоятельности, потому что оно *ограничено* и носит в самом себе *частный* характер.

a) Всякое отдельное животное принадлежит определенному, ограниченному и неизменному виду и не может выйти за его пределы. Хотя пред взором духа и витает всеобщая картина жизни и ее организации, однако в действительной природе этот всеобщий организм распадается на царство особенностей, каждая из которых обладает своим характерным типом фигуры и своей особой ступенью развития по отношению к определенным сторонам организма. Внутри же этой непреодолимой границы в каждом отдельном индивиде выражаются лишь случайность условий и внешних обстоятельств и зависимость от них, проявляются они в свою очередь в случайной и частной форме, и все это нарушает зрелище самостоятельности и свободы, требующейся для подлинной красоты.

b) Правда, в своем собственном телесном организме дух находит полностью осуществленным понятие природной жизненности. В сравнении с этим организмом виды животных могут представляться несовершенными; взятые на низших ступенях, они могут даже казаться жалкими представителями жизни. Однако и человеческий организм, хотя и в меньшей степени, распадается на различные виды, обнаруживает расовые отличия и сообразно с этим последовательный ряд прекрасных форм.

Помимо этих различий общего характера выступают случайности закрепившихся в ряде поколений семейных черт в виде определенного поведения, выражения, манеры держаться. Все это придает организму несвободный внутри себя, ограниченный и частный характер. К этому присоединяются, далее, профессиональные особенности, обусловленные различиями занятий в конечных жизненных сферах, и, наконец, совокупность специфических черт отдельного характера и темперамента с сопровождающими их искажениями и отклонениями.

Бедность, забота, гнев, холодность и равнодушие, бешеные страсти, приверженность к односторонним целям, изменчивость и душевная разорванность, зависимость от внешней природы, вообще весь конечный характер человеческого существования налагает специфический отпечаток, создавая совершенно особые физиономии с их неизменным выражением. На одних физиономиях, например, страсти оставили выражение своих разрушитель-

ных бурь, другие обнаруживают лишь внутреннюю пустоту и банальность, а иные почти совершенно утратили общий тип своих форм.

Многообразию случайных форм нет конца. Дети поэтому в целом красивее взрослых: в них все частные особенности еще дремлют, как в нераскрытом зародыше, ограниченные страсти еще не волновали их и ни один из многообразных человеческих интересов, сопровождаемый выражением его нужд, еще не запечатлелся прочно в изменчивых чертах их лица. Но хотя ребенок в своем жизненном проявлении и обнаруживает возможность всех черт, в этой невинности, однако, отсутствуют более глубокие черты духа, чувствующего в себе потребность быть деятельным и раскрывать свои возможности, двигаясь в существенных направлениях ради существенных целей.

c) Эту неудовлетворительность непосредственного как физического, так и духовного существования мы должны рассматривать как *конечность,* которая не соответствует своему понятию и этим своим несоответствием и обнаруживает свою конечность. Ибо понятие или, говоря более конкретно, идея есть *бесконечное* и *свободное* внутри себя начало. Хотя животная жизнь в качестве жизни и представляет собой идею, она не воплощает самой бесконечности и свободы. Последние обнаруживаются лишь там, где понятие выявляется в своей соразмерной ему реальности как обладающее лишь самим собою, не позволяя выступать в ней ничему другому, кроме самого себя. Лишь в этом случае оно есть подлинно свободная, бесконечная единичность. Природная же жизнь не выходит за пределы чувства, остающегося *внутри себя,* и не пронизывает собою целиком всю реальность. Кроме того, она оказывается непосредственно обусловленной, ограниченной и зависимой внутри себя, так как она не свободна через себя, а определена другим. Такой же удел выпадает на долю непосредственной, конечной действительности духа в его знании, воле, в его событиях, поступках и судьбах.

Хотя и здесь образуются более существенные центры, они столь же мало истинны в себе и для себя, как и особенные единичности, а воплощают истину лишь в их взаимоотношении через целое. Это целое как таковое соответствует своему понятию, но оно не проявляет себя полностью. Вместо того чтобы в качестве полного соответствия стать видимым во внешней реальности и концентрировать множество разбросанных единичных черт в *одном* выражении и *одной* форме, оно остается лишь чем-то внутренним и существует лишь для внутреннего постижения мыслительного познания.

Вот почему в конечном существовании, его ограниченности и внешней необходимости дух не может вновь обрести истинную свободу, непосредственно созерцать ее и наслаждаться ею. Потребность в этой свободе он вынужден удовлетворять на другой, высшей почве. Такой почвой является искусство, а действительностью последнего — идеал.

Таким образом, необходимость прекрасного в искусстве выводится из неудовлетворительности непосредственной действительности. Его задача и призвание должны состоять в том, чтобы в своей свободе дать внешнее воплощение явлению жизни и духовному одушевлению и сделать внешнее соразмерным своему понятию. Лишь теперь истинное начало впервые выделено из временно́го и конечного существования и не растворяется во множестве частных моментов. Одновременно оно приобретает внешнее выявление, в котором выступает уже не скудость природы и прозы жизни, а достойное истины существование. Последнее стоит перед нами свободно и самостоятельно, так как оно имеет свое назначение внутри себя, а не находит его вложенным в него чем-то другим.

Третья глава

ПРЕКРАСНОЕ В ИСКУССТВЕ, ИЛИ ИДЕАЛ

В художественно прекрасном мы должны рассмотреть следующие три основные стороны:

Во-первых, идеал как таковой.

Во-вторых, определенность идеала как художественное произведение.

В-третьих, творческую субъективность художника.

А. ИДЕАЛ КАК ТАКОВОЙ

1. ПРЕКРАСНАЯ ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ

Предыдущие рассуждения о художественном идеале позволяют нам совершенно формально высказать следующие соображения. Хотя истинное обладает существованием и истиной лишь в своем раскрытии во внешней реальности, оно в такой степени способно слить воедино внеположности этой последней и удерживать их в этом единстве, что в каждой части внешней реальности выступает эта душа, целое.

Поясним это на примере человеческой фигуры. Как мы уже видели, она представляет собой совокупность органов, на которые разделилось понятие. В каждом члене обнаруживается лишь та или другая особенная деятельность и частичная функция. Но если мы спросим себя, в каком именно органе проявляется вся душа как душа, то сразу ответим: в глазах. Душа концентрируется в глазах и не только видит посредством их, но также и видима в них. Подобно тому как на поверхности человеческого тела, в противоположность телу животного, везде обнаруживается пульсирующее сердце, так и об искусстве можно утверждать, что оно выявляет дух и превращает любой образ во всех точках его видимой поверхности в глаз, образующий вместилище души.

Если Платон в известном дистихе к Астеру* восклицает

На звезды смотришь ты, звезда моя. Хотел бы
Я небом быть, чтоб тысячами глаз глядеть, тобой любуясь! —

то искусство каждое свое творение делает тысячеглазым Аргусом, чтобы мы могли видеть в каждой точке этого творения внутреннюю душу и духовность. Оно превращает в глаз не только телесную форму, выражение лица, жесты и манеру держаться, но точно так же поступки и события, модуляции голоса, речи и звука на всем их протяжении и при всех условиях их проявления, и в этом глазе познается свободная душа в ее внутренней бесконечности.

а) Так как в художественном произведении не должно быть ничего не проникнутого душою, возникает вопрос, *какова* та душа, глазами которой должны стать все точки явления, точнее говоря, какого рода та душа, которая по своей природе оказывается способной достигнуть своего полного проявления в искусстве. Ведь мы говорим обычно о специфической душе металлов, камней, звезд, животных, разнообразных человеческих характеров и их проявлений.

Правда, по отношению к предметам природы, например камням и растениям, выражение «душа» в указанном выше значении можно употреблять лишь в переносном смысле. Душа природных предметов конечна и преходяща для самой себя, и ее следует называть скорее специфицированной природой, чем душой. Определенная индивидуальность таких предметов выступает полностью уже в их конечном существовании. Вследствие ее ограниченности ее возвышение в область бесконечной самостоятельности и свободы становится не чем иным, как видимостью. Правда, этой низшей сфере можно сообщить видимость бесконечности, но она всегда лишь вносится извне искусством, а не коренится в самих предметах.

Точно так же чувствующая душа в качестве природной жизненности представляет собой хотя и субъективную, но лишь внутреннюю индивидуальность, которая существует в реальности лишь *в себе,* а не знает самое себя как возвращение к себе и вследствие этого не является бесконечной внутри себя. Само ее содержание остается ограниченным, и ее проявление отчасти достигает лишь формальной жизненности, беспокойства, подвижности, вожделения, забот и страхов этой зависимой жизни, от-

---

* Астер — один из учеников Платона. Здесь непереводимая игра слов: греч. ἀστήρ («астер») — звезда.

части оказывается лишь проявлением конечной в самой себе внутренней жизни.

Только одушевление и жизнь *духа* представляет собой свободную бесконечность, которая в своем реальном существовании остается для самой себя чем-то внутренним и в своем проявлении возвращается к самой себе и находится у себя. Поэтому лишь духу дано наложить на свою внешность печать собственной бесконечности и свободного возвращения к себе, хотя посредством этой внешности он и вступает в царство ограничений. Однако дух свободен и бесконечен только благодаря тому, что он действительно постигает свою всеобщность и возвышает до нее те цели, которые он полагает внутри себя. Если же он *не* постиг этой свободы, то согласно своему собственному понятию он способен существовать лишь как ограниченное содержание, захиревший характер, искалеченная и плоская душа.

При таком ничтожном в себе содержании само бесконечное проявление духа по-прежнему остается формальным, так как мы получаем тогда лишь абстрактную форму самосознательной духовности, содержание которой противоречит бесконечности свободного духа. Лишь благодаря подлинному и в себе субстанциальному содержанию ограниченное, изменчивое бытие получает самостоятельность и субстанциальность. В одном и том же существе реализуются здесь определенность и внутренняя устойчивость, отчетливо ограниченное и вместе с тем субстанциальное содержание, и благодаря этому такое внешнее бытие получает возможность в ограниченном характере своего содержания проявляться одновременно и как всеобщность и как душа, находящаяся у себя.

Одним словом, искусство призвано постигать и изображать внешнее бытие в его явлении как нечто *истинное,* то есть в его соответствии соразмерному самому себе, сущему в себе и для себя содержанию. Истинность искусства, следовательно, не должна быть голой правильностью, чем ограничивается так называемое подражание природе. Внешний элемент искусства должен согласовываться с внутренним содержанием, которое согласуется в себе с собою и именно благодаря этому может обнаруживаться во внешнем элементе в качестве самого себя.

b) Возвращая к гармонии со своим истинным понятием все то, что в прочих формах существования было искажено случайными и внешними особенностями, искусство освобождает явление от не соответствующих этому истинному понятию черт и создает идеал лишь посредством такого *очищения.* Можно назвать это лестью искусства, подобно тому как говорят о портретистах, что

они льстят своему оригиналу. Но даже портретист, который меньше всего имеет дело с художественным идеалом, *должен* льстить в этом смысле, то есть должен отбросить все внешние подробности в фигуре и выражении, в форме, цвете и чертах, устранить исключительно природную сторону нашего несовершенного существования — волоски, поры, царапины, пятнышки на коже и т. п. и должен постичь и передать рисуемую им натуру в ее всеобщем характере, в ее пребывающем духовном своеобразии. Одно дело передать лицо спокойно сидящего перед портретистом человека в тех поверхностных и внешних чертах, которые представляются именно в данный момент, и совершенно другое дело изобразить его истинные черты, выражающие саму душу данного человека.

Ибо для идеала требуется, чтобы внешняя форма сама по себе соответствовала душе. Например, вошедшие в последнее время в моду так называемые живые картины целесообразно и удовлетворительно подражают знаменитым шедеврам искусства, правильно отображают второстепенные детали, драпировку и т. д., но для духовного выражения фигур они довольно часто пользуются обыденными лицами, и это портит действие этих картин. Напротив, у рафаэлевских мадонн формы лица, щек, глаз, носа, рта, взятые как формы вообще, уже соответствуют блаженной, радостной и вместе с тем благоговейной и смиренной материнской любви. Можно было бы сказать, что все матери способны к такому чувству, однако не всякая форма женского лица способна полностью выразить такую глубину души.

с) В этом сведении внешнего существования к духовному, когда внешнее явление в качестве соразмерного духу становится его раскрытием, и состоит природа идеала в искусстве. Это сведение к внутреннему началу не доходит до всеобщего в абстрактной форме, не достигает своей крайней точки — мысли, а останавливается на полпути, ограничиваясь полным совпадением внутреннего и внешнего элемента.

Идеал представляет собой отобранную из массы единичностей и случайностей действительность, поскольку внутреннее начало проявляется в этом внешнем существовании как *живая индивидуальность*. Ибо индивидуальная субъективность, носящая внутри себя субстанциальное содержание и заставляющая его внешне проявляться в ней самой, занимает срединное положение. Субстанциальное содержание еще не может выступить здесь абстрактно в его всеобщности, само по себе, а остается замкнутым в индивидуальности и представляется сплетенным с определенным существованием, которое со своей стороны, освобожденное

от конечной обусловленности, сливается в свободной гармонии с внутренней жизнью души.

Шиллер в стихотворении «Идеал и жизнь» говорит о «красоте безмолвного царства теней», противопоставляемого им действительности с ее страданиями и борьбой. Такое царство теней представляет собой идеал. *Духи,* появляющиеся в нем, умерли для непосредственного бытия, отрешились от скудных условий природного существования, освободились от уз, налагаемых зависимостью от внешних влияний и всех тех извращений и искажений, которые связаны с конечным характером явлений. Правда, идеал вступает в сферу чувственности и ее природных форм, но он одновременно возвращается к себе, включая в себя также и внешнюю стихию. Ибо все то, в чем внешнее явление нуждается для своего существования, возвращается искусством в ту сферу, где внешний элемент может стать выражением духовной свободы.

Лишь благодаря этому идеал смыкается во внешней стихии с самим собою, свободно покоится в себе в чувственном блаженстве, радости и наслаждении собой. Музыка этого блаженства звучит на протяжении всего явления идеала, ибо, как бы далеко ни простирался внешний образ, душа идеала никогда не теряет в нем самой себя. Благодаря этому идеал истинно прекрасен, так как прекрасное существует лишь как целостное и субъективное единство; субъект идеала должен преодолеть разорванность, свойственную другим индивидуальностям, их целям и стремлениям и предстать возвратившимся к самому себе, достигшим высшей целостности и самостоятельности.

а. Это радостное спокойствие и блаженство, самодовление в своей замкнутости и удовлетворенность мы можем рассматривать в качестве основной черты идеала. Идеальный художественный образ предстает перед нами как некий блаженный бог. Блаженные боги не принимают всерьез бедствий, гнева и заинтересованности конечными сферами и целями, и эта положительная сосредоточенность внутри себя и отрицание всего особенного сообщает им черту радостности и тихого спокойствия. В этом смысле верны слова Шиллера: «Жизнь серьезна, искусство *радостно*». Этот афоризм довольно часто вызывал педантический смех, так как искусство вообще и в особенности собственная поэзия Шиллера носят чрезвычайно серьезный характер. Идеальное искусство и в самом деле не лишено серьезности, но именно в этой серьезности его существенной чертой остается радостность внутри самого себя.

Эту силу индивидуальности, это торжество концентрированной внутри себя конкретной свободы мы познаем в блаженно-

радостном покое образов античного искусства. И это происходит не только тогда, когда они изображают достигаемое без борьбы удовлетворение, но даже и в том случае, когда все существование субъекта являет картину его глубокой разорванности внутри самого себя. Если, например, трагические герои побеждаются судьбой, то все же душа отступает в простое бытие-у-себя, говоря: да, это так! Субъект все еще остается верным самому себе: он отказывается от того, чего его лишают; ему не только не дают достигнуть преследуемых им целей, но он и сам отказывается от них и благодаря этому не теряет самого себя. Человек, потерпевший поражение от судьбы, может потерять свою жизнь, но не свободу. Эта внутренняя независимость и делает возможным для трагического героя сохранять и проявлять безмятежную ясность даже в самом страдании.

β. В романтическом искусстве разорванность и диссонансы внутренней жизни идут еще дальше; в нем изображаемые противоречия углубляются и могут запечатлеваться в их разладе. Так, например, живопись в изображении страстей Христовых иногда показывает насмешку и отвратительное издевательское выражение на лицах мучающих Христа солдат. В этом воспроизведении разлада и раздвоения, особенно при изображении порочности, греховности и зла, исчезает светлая ясность, господствующая в идеале. И хотя разорванность в романтическом искусстве не всегда занимает столь прочное место, на смену ей часто приходит если и не безобразное, то по крайней мере нечто некрасивое.

Правда, в старой нидерландской живописи обнаруживается внутреннее душевное примирение, проявляющееся в свойственной ее произведениям непреклонной честности и верности самому себе, вере и непоколебимой уверенности, но эта твердость все же не поднимается до светлой ясности и удовлетворенности, господствующих в идеале. Страдание и боль в романтическом искусстве глубже задевают душу и субъективное внутреннее переживание, чем у древних, однако в этом искусстве может получить воплощение какая-то духовная нежность, радостность от покорности судьбе, блаженство в скорби и наслаждение в страдании, какое-то, пожалуй, сладострастное чувство в испытываемых муках. Даже в носящей серьезный характер итальянской религиозной музыке выражение жалобы проникнуто подобным наслаждением и преображением скорби. Романтическое искусство выражает это улыбкой сквозь слезы. Слеза указывает на скорбь, улыбка на светлую ясность, и улыбка в плаче означает внутреннее успокоение в испытываемых муках и страданиях.

Но улыбка не должна быть сентиментальной растроганностью, тщеславием данного лица и его кокетничаньем перед самим собой по поводу постигших его ничтожных неприятностей и испытываемых им при этом жалких чувств, а должна выявлять твердость и свободу прекрасной натуры вопреки всем испытываемым страданиям. Например, о Химене говорится в романсах о Сиде: «Как она была прекрасна в слезах». Несдержанность же человека безобразна и противна или смешна. Дети, например, при малейшей неприятности плачут и заставляют нас смеяться над этим, тогда как слезы на глазах серьезного, сдержанного человека, испытывающего глубокое чувство, производят совершенно другое впечатление — трогают нас.

Смех и плач могут отделиться друг от друга, и в этом абстрактном виде их иногда ложно использовали в качестве художественного мотива, как, например, в смеющемся хоре «Вольного стрелка» Вебера. Смех вообще представляет собой внезапный взрыв, но он не должен быть безудержным, чтобы не исчез идеал. Такой же абстрактный характер носит смех и в дуэте из «Оберона» Вебера, в котором нас может охватить опасение за горло и грудь певицы. Совершенно иначе действует на нас беспрерывный смех богов у Гомера, выражающий их блаженное спокойствие, а не абстрактную распущенность.

Точно так же в идеальном художественном произведении не должно быть плача как выражения безудержного горя. С такой абстрактной безутешностью мы встречаемся, например, в том же «Вольном стрелке» Вебера. В музыке пение является радостью и удовольствием слушать себя подобно свободному пению жаворонка. Выкрикивание своей радости и печали еще не составляет музыки; даже в страдании сладостный тон жалобы должен проникать и просветлять испытываемую скорбь, и нам должно казаться, что стоит так страдать, чтобы выразить скорбь в этой жалобе. Такова сладостная мелодия, которая слышится во всяком искусстве.

γ. Исходя из этого можно в известном отношении найти оправдание и принципу современной иронии, оговорившись при этом, что в этой иронии часто отсутствует всякое истинное серьезное отношение, что она любит избирать своими героями преимущественно дурных людей и кончает голой тоской души по идеалу, вместо того чтобы действовать и осуществлять его. Так, например, одну из благороднейших душ, стоявших на этой точке зрения, Новалиса, она привела к отсутствию определенных интересов, к страху перед действительностью, взвинтила его до того, что он дошел, так сказать, до сухотки духа. Это — томление, ко-

торое не хочет унизиться до реальных действий и реального созидания, боясь замарать себя соприкосновением с конечностью, хотя оно и носит внутри себя чувство неудовлетворенности этой абстракцией.

Таким образом, в иронии содержится та абсолютная отрицательность, в которой субъект в своем уничтожении всех определенностей и односторонностей соотносится с самим собою. Как мы уже указали на это выше при рассмотрении принципа иронии, уничтожение поражает не только нечто само по себе ничтожное и пустое, как это происходит в комическом, но в равной мере и все достойное и положительное. В качестве этого всестороннего искусства уничтожения и вследствие своего бесплодного томления ирония в сравнении с истинным идеалом отличается внутренней антихудожественной беспочвенностью и неустойчивостью. Ибо идеал нуждается в субстанциальном в себе содержании, которое, воплощаясь в форме и образе внешнего материала, хотя и приобретает ограниченный характер, но заключает внутри себя эту ограниченность таким образом, что все *только* внешнее в нем отбрасывается и уничтожается. Лишь благодаря этому отрицанию непосредственно внешнего материала определенная форма и определенный образ идеала доставляют субстанциальному содержанию соответственное ему воплощение, благодаря которому оно становится предметом художественного созерцания и представления.

2. ОТНОШЕНИЕ ИДЕАЛА К ПРИРОДЕ

Образная и внешняя сторона, которая столь же необходима идеалу, как и устойчивое внутри себя содержание, и способ их взаимопроникновения — весь этот круг вопросов приводит нас к рассмотрению отношения между идеальным изображением, которое дает искусство, и природой. Ибо внешний элемент искусства и его формирование связаны с тем, что мы вообще называем природой. В этом отношении еще не решен старый, постоянно возобновляющийся спор о том, должно ли искусство в своих изображениях стремиться к внешнему сходству с явлениями природы, или оно должно возвеличивать и преображать их. Права природы и права прекрасного, идеал и верность природе — в этих неопределенных выражениях можно спорить без конца. Ибо художественное произведение, несомненно, должно быть естественным, но существует ведь и вульгарная, безобразная природа, которой оно не должно подражать, с другой стороны... и так продолжается этот бесконечный и бесплодный спор.

В новейшее время противоположность между идеалом и природой была выдвинута на первый план и стала играть важную роль благодаря *Винкельману*. Как я уже коснулся этого выше, восторженное отношение к искусству пробудилось в Винкельмане под влиянием созерцания античных произведений с их идеальными формами, и он не успокоился до тех пор, пока не постиг причину их превосходства и не заставил мир вновь признать эти шедевры и изучать их. Но это признание породило погоню за идеальным изображением, в котором думали найти красоту, а на самом деле впали в безвкусицу, мертвенность и бесхарактерную поверхностность. Подобную бессодержательность идеала, сказавшуюся главным образом в живописи, и имеет в виду г. фон *Румор* в своей упомянутой выше полемике против идеи и идеала.

Это противоречие должна разрешить теория. Практический же интерес, полезность самого искусства мы можем и здесь оставить в стороне. Какие бы принципы мы ни внушали посредственности и представляющим ее талантам, она всегда останется тем, что она есть; будут ли они следовать ложной или самой лучшей теории, все равно они будут создавать лишь посредственные и слабые произведения. Кроме того, искусство вообще и живопись в особенности уже под другими влияниями отказались от этого стремления к так называемым идеалам и благодаря пробуждению интереса к старой итальянской и немецкой и к более поздней голландской живописи достигли, или по крайней мере сделали попытку достигнуть, более содержательных и жизненных форм и содержания.

Однако в искусстве надоели не только эти абстрактные идеалы, но и ходячая естественность. В театре, например, все устали от повседневных домашних историй и их естественного изображения. Нам надоели нелады отцов с женами, сыновьями и дочерьми, заботы, причиняемые им плохим жалованьем, недостатком средств к жизни, зависимостью от министров и интриг камердинеров и секретарей; надоели нам также дрязги женщин со служанками на кухне и со своими влюбленными чувствительными дочерьми — в жилых комнатах. Все эти заботы и бедствия каждый находит в лучшем и более верном виде в своем собственном доме.

Говоря обычно о противоположности между идеалом и природой, преимущественно имеют в виду какое-то одно искусство, главным же образом живопись, сферой которой является наглядно особенное. Мы поставим вопрос об этой противоположности в следующей общей форме: должно ли искусство быть поэзией

или прозой? Ибо подлинно поэтическое начало в искусстве есть то, что мы назвали идеалом.

Если бы речь шла только о названии «идеал», было бы легко отказаться от него. Но тогда возникает вопрос, что такое в искусстве поэзия и проза? Нужно сказать, что стремление непременно брать своим предметом нечто само по себе поэтичное может увести и уже уводило некоторые искусства на ложный путь, когда живопись, например, исходя из несомненной поэтичности содержания, пыталась изобразить то, что бесспорно является предметом поэзии, и притом лирической поэзии. На выставке текущего года (1828) представлено несколько картин художников, принадлежащих к одной и той же школе (так называемой дюссельдорфской). Сюжеты всех этих картин заимствованы из поэзии, и притом из той ее области, которая может быть изображена лишь как чувство. При более частом и внимательном созерцании этих картин мы почувствуем их приторность и банальность.

В противоположности между идеалом и природой заключены следующие всеобщие определения:

а) Даже с формальной стороны художественное произведение носит идеальный, духовный характер. Поэзия, как уже указывает ее название, есть нечто сделанное, произведенное человеком, то, что он воспринял, переработал в своем представлении, а затем посредством собственной деятельности выявил вовне.

α. Содержание при этом может быть для нас совершенно безразличным или может вызывать у нас лишь незначительный интерес в повседневной жизни вне художественного изображения. Например, голландская живопись сумела преобразить мимолетные видимости природы в их человеческом воспроизведении в тысячи и тысячи эффектов. В этих картинах нам показывают бархат, блеск металла, свет, коней, слуг, старух, крестьян, испускающих дым из своих коротеньких трубок, мгновенный блеск вина в прозрачных графинах, играющих в старые карты парней в грязных куртках,— такие и сотни других предметов, которые в повседневной жизни нас почти не интересуют, ибо даже в то время, когда мы играем в карты, пьем и болтаем о том и о сем, нас заполняют еще и совершенно другие интересы. В подобном содержании, предлагаемом нам искусством, нас заинтересовывает именно то, что эти предметы в их видимом проявлении порождены *духом,* превращающим внешний и чувственный характер всего материала в нечто глубочайше внутреннее. Ибо вместо реальной шерсти, шелка, вместо действительных волос, стаканов, мяса и металла мы видим только краски, вместо полноты изме-

рений, без которых не может обойтись природный предмет в своем явлении, мы видим лишь плоскость и все же получаем впечатление действительного предмета.

β. В сравнении с наличной прозаической реальностью эта произведенная духом видимость является чудом идеальности и, если угодно, насмешкой, иронией над внешним природным существованием. Сколько приготовлений природа и человек должны делать в повседневной жизни, сколь бесчисленными и разнообразнейшими средствами должны они пользоваться, чтобы произвести нечто подобное! Какое сопротивление оказывает здесь материал, например металл, когда его подвергают обработке! Представление же, из которого черпает искусство, есть податливый простой элемент, который легко и свободно берет из своего внутреннего мира все то, что природа и человек должны добывать с таким трудом в своем естественном существовании.

Изображаемые предметы и человек в повседневной жизни составляют ограниченное, отнюдь не неисчерпаемое богатство: благородные камни, золото, растения, животные и т. д. являются сами по себе таким ограниченным внешним бытием. Но в человеке как творящем художнике заключен целый мир содержания, которое он похитил у природы. В обширной области представления и созерцания он накопил такие огромные сокровища, что может просто и свободно тратить их, черпая из себя и не прибегая к посредству тех дальнейших условий и приготовлений, которые были бы необходимы действительности. Искусство в этой идеальности стоит посредине между чисто объективным, скудным и трудным существованием и чисто внутренним представлением. Оно доставляет нам сами предметы, но накладывает на них печать нашей внутренней жизни, оно не предназначает эти предметы для какого-либо практического употребления, а ограничивает интерес к ним абстракцией идеальной, духовной видимости, предполагающей чисто теоретическое созерцание.

γ. Посредством этой идеальности искусство *возвышает* предметы, которые помимо этого не обладают никакой ценностью. Несмотря на их незначительное содержание, искусство фиксирует их в их для-себя-бытии, делает их целью и направляет наш интерес на то, мимо чего мы равнодушно прошли бы в жизни. То же самое совершает искусство и в отношении времени, обнаруживая и здесь свой идеальный, духовный характер. Все преходящее в природе закрепляется искусством в нечто пребывающее. Быстро исчезающую улыбку, внезапно появившуюся хитрую шаловливую складку губ, взгляд, мимолетный луч света, черты духовной жизни человека, случаи, события, которые появляются

и исчезают, существуют, а потом забываются,— все и вся отнимает искусство у мгновенного существования и в этом отношении также преодолевает природу.

Но в этой формальной идеальности искусства нас захватывает не столько само содержание, сколько удовлетворение, доставляемое духовным созиданием. Изображение должно казаться естественным, но поэтическим и идеальным в формальном смысле является здесь не природа как таковая, а само делание, уничтожение чувственной материальности и внешних условий. Нам доставляет удовольствие явление, производящее впечатление продукта природы, тогда как на самом деле оно является произведением духа. Предметы пленяют нас не потому, что они так естественны, а потому, что они так естественно *сделаны*.

b) Более глубокий интерес к художественным произведениям вызывается тем, что содержание изображено в них не только в тех формах, в которых оно является нам в своем непосредственном существовании. Будучи постигнуто духом, это содержание расширяется и открывается по-иному даже в пределах тех же самых форм. Все естественно существующее есть нечто абсолютно единичное с любой его стороны и в любой его точке. Представление же обладает в себе определением *всеобщности*, и все то, что восходит к нему, уже благодаря этому получает характер всеобщности в отличие от природной разрозненности.

Преимущество представления заключается в том, что оно более обширно по своему объему и способно схватывать, выделять и наглядно выявлять внутреннее начало. Правда, художественное произведение является не только всеобщим представлением, но и определенным воплощением последнего. Однако так как оно порождено духом и духовной стихией представления, то в нем, несмотря на его наглядную жизненность, должен обнаруживаться характер всеобщности. Это сообщает более высокую идеальность поэтическому произведению по сравнению с его формальной идеальностью, заключающейся просто в том факте, что оно сделано.

Задача художественного произведения состоит здесь в том, чтобы постигнуть предмет в его всеобщности и опустить в его внешнем явлении все то, что с точки зрения выражения содержания представляется чем-то внешним и безразличным. В своих формах и способах выражения художник употребляет далеко не весь материал, найденный им во внешнем мире, а если употребляет его, то не потому, что он нашел его как нечто данное. Если он хочет создать подлинную поэзию, он схватывает лишь те черты, которые соответствуют понятию предмета. Когда же он при-

нимает за образец природу и ее создания, вообще нечто существующее, он делает это не потому, что природа создала предметы его изображения такими, каковы они суть, а потому, что она создала их *надлежащим образом,* и это «надлежащее» есть для художника нечто более высокое, чем само существующее.

Изображая человеческое лицо, художник поступает не так, как поступают, например, при реставрировании старых картин, когда даже в тех местах, которые пишут заново, воспроизводят трещины лака и красок, покрывающие, словно сетью, другие, более старые части картины. Портретная живопись опускает морщины на коже, а тем более веснушки, прыщики, отдельные следы оспы, родимые пятна и т. д., и так называемая естественность знаменитого Деннера не может служить образцом для портретистов. Изображаемые на портрете мускулы и жилы не должны выступать с такой определенностью и подробностью, как в природе. Во всем этом очень мало или совсем нет духовного элемента, а выражение духовного начала является существенным в человеческом облике.

Поэтому я не могу всецело считать недостатком то обстоятельство, что у нас делают меньше обнаженных статуй, чем у античных народов. Ведь современный покрой нашей одежды не художествен и прозаичен по сравнению с более идеальным одеянием древних.

Обе формы одежды имеют общую цель покрывать тело. Но одежда, которую изображает античное искусство, является сама по себе более или менее бесформенной поверхностью и определяется лишь тем, что она должна как-то держаться на теле, например на плечах. В остальном она способна принимать любые формы и свисает на человеке просто и свободно, сообразно присущей ей собственной тяжести, или определяется положением тела, осанкой и движением членов. Эта податливость, благодаря которой внешнее облачение служит лишь для изменчивого выражения духа, проявляющегося в теле, так что особая форма одеяния, образующиеся на нем складки, характер его ниспадания всецело определяются изнутри и лишь приспосабливаются к положению или движению тела в данный момент, — эта податливость и составляет идеальное начало в одежде.

В наших же современных костюмах вся материя заранее выкроена и сшита по формам членов тела так, что совершенно отсутствует или обнаруживается лишь в самой ничтожной степени собственное свободное ниспадание платья. Даже характер складок определяется швами, а покрой и способ ниспадания устанавливаются портным совершенно технически и ремесленно. Хотя

строение членов тела и здесь регулирует, в общем, форму одежд, но в этом приспособлении к человеческому телу они представляют собой лишь обезьянничанье, плохое подражание его членам или их искажение в соответствии с условной модой или случайным капризом данного времени. Готовый фасон одежды всегда остается одним и тем же и не отражает положения и движения тела. Как бы мы ни двигали, например, руками и ногами, рукава пиджака и брюки останутся одними и теми же. В лучшем случае складки располагаются по-разному, но и здесь они ограничены неизменными швами, как это мы видим, например, на панталонах на статуе Шарнгорста. Следовательно, наша одежда в качестве внешнего элемента недостаточно отделена от внутреннего, чтобы быть определяемой им. В ложном подражании форме, данной природой, она остается неизменной в своем раз навсегда сделанном покрое.

То, что мы сказали сейчас относительно формы человеческого тела и облекающей его одежды, касается также множества других внешних черт и потребностей человеческой жизни, которые сами по себе необходимы и общи всем людям, но не имеют отношения к существенным определениям и интересам, составляющим по своему содержанию всеобщее начало человеческого существования, как бы все эти физические условия — например, то, что человек ест, пьет, спит, одевается и т. д., — ни были внешне связаны с исходящими от духа действиями.

Правда, все эти моменты могут быть художественно изображены в поэзии, и мы признаем, например, за Гомером право на величайшую естественность в этом отношении. Однако и он, вопреки ἐνάργεια * и отчетливости созерцания, должен был ограничиться лишь общим упоминанием о таких состояниях, и никому не придет в голову требовать, чтобы он перечислил и описал все подробности действительной жизни. При описании тела Ахилла он упоминает о его высоком лбе, красивом носе, длинных сильных ногах, не изображая подробно реальных деталей этих членов, положения каждой части, ее соотношения с другими, цвета и т. д., а ведь лишь такое описание было бы настоящим, естественным изображением тела Ахилла.

Кроме того, в поэзии способ выражения всегда дает общее представление в отличие от природной единичности. Поэт всегда дает вместо предмета лишь название, слово, в котором единичное становится всеобщим, так как слово произведено представлением и благодаря этому заключает в себе характер всеобщности. Мож-

---

* Ясности *(греч.)*.

но сказать и так, что в представлении и в речи *естественно* употреблять название, слово в качестве бесконечного сокращения существующего в природе предмета. Но естественность этого рода прямо противоположна первой и устраняет ее. Здесь возникает вопрос, о какого рода естественности идет речь в разбираемом нами противопоставлении ее поэтическому началу, ибо «природа» вообще является пустым и неопределенным словом. Поэзия всегда будет выделять в своем изображении лишь энергичное, существенное, характерное, и эти существенные для выражения моменты носят идеальный, духовный характер, а не являются просто чем-то существующим в действительности. Если бы художник стал просто излагать реальные подробности какого-нибудь случая, какой-нибудь сцены и т. д., то он сделал бы изображение тусклым, безвкусным, утомительным и невыносимым.

По отношению к этой всеобщности различные искусства отличаются друг от друга. Одни искусства более идеальны, другие более стремятся к внешней наглядности. Скульптура, например, абстрактнее в своих созданиях, чем живопись, а в области поэтического искусства эпическая поэзия, уступая во внешней жизненности поставленным на сцене драматическим произведениям, превосходит их в полноте и наглядности. Ибо эпический поэт дает нам конкретные образы созерцаемых им событий, драматург же должен удовлетворяться изображением внутренних мотивов поступков своих героев, их воздействия на волю и реакций на них внутренней душевной жизни.

с) Так как именно *дух* реализует в форме внешнего явления свой внутренний мир с его в себе и для себя интересным содержанием, то и в этом отношении возникает вопрос, каков смысл противоположности между идеалом и природой. Слово «природное» нельзя употреблять в этой сфере в его настоящем смысле, ибо в качестве внешнего облика духа природное существует не непосредственно, как, например, животная жизнь, природный ландшафт и т. д., а является выражением духовного и носит идеализированный характер, поскольку *дух* воплощает *себя* в теле.

Идеализирование и означает это включение в дух, образование и формирование со стороны духа. О мертвых говорят, что их лицо снова приняло то выражение, которое оно имело в детстве. Телесно запечатлевшееся выражение страстей, привычек и стремлений, характерное для всех их действий и желаний, исчезает, и возвращается неопределенность детских черт лица. В жизни же выражение лица и всей фигуры определяется внутренним миром. Например, разные народы, сословия и т. д. обнаруживают в сво-

ем внешнем облике различия своих духовных направлений и своей деятельности. Во всех этих отношениях внешнее как нечто проникнутое духом и порожденное им носит идеализированный характер в противоположность природе как таковой.

Лишь здесь вопрос о природном и идеальном впервые получает свой подлинный смысл. Ибо одни утверждают, что природные формы духовного начала в своем действительном, невоспроизведенном искусством явлении сами по себе столь совершенны и прекрасны, что не может быть иной, более высокой красоты, которая превосходила бы существующую и была бы для нее идеалом, так как искусство неспособно достигнуть даже того уровня красоты, который оно находит в природе. Другие же требуют, чтобы искусство самостоятельно находило иные, более идеальные формы и способы изображения, чем те, которые существуют в действительности. В этом отношении особенно важна упомянутая нами полемика г. фон Румора; если у других постоянно вертится на языке идеал и они презрительно и свысока говорят о природе, то г. фон Румор столь же презрительно говорит об идее и идеале.

Истина состоит в следующем. В духовном мире существует внешне и внутренне ординарная природа, внешняя вульгарность которой объясняется ее внутренней вульгарностью. В своих действиях и внешнем проявлении она обнаруживает лишь стремления, продиктованные завистью, мелкой корыстью и чувственностью. Эту вульгарную натуру искусство может брать в качестве материала для своего изображения, и оно часто так и делало. Но, как мы уже сказали раньше, в этом случае существенно интересным остается лишь изображение как таковое, искусность в созидании, и тщетно было бы требовать от образованного человека, чтобы его привлекало целиком все художественное произведение, то есть также и его содержание, либо же художник должен сделать из этого материала нечто более глубокое и осмысленное. Так называемая жанровая живопись не пренебрегала изображением таких предметов, и голландские живописцы довели до совершенства этот род искусства. Что привело голландцев к этому жанру? Какое содержание выражено в их небольших картинах, обладающих для нас величайшей притягательной силой? Не следует отбрасывать их в сторону и отвергать, приклеивая к ним этикетку «вульгарная натура». Рассмотрев ближе подлинный материал этих картин, мы убедимся, что он вовсе не так вульгарен, как обычно думают.

Голландцы черпали содержание своих изображений в самих себе, в собственной жизни того времени, и не следует упрекать

их за то, что они воспроизвели с помощью искусства эту находившуюся перед их глазами действительность. То, что художники предлагают взору и мысли своих современников и чем они хотят заинтересовать их, должно быть взято из жизненного содержания этого времени, если они хотят, чтобы их произведения вполне заинтересовали современное им поколение. Чтобы знать, что вызывало тогда интерес голландцев, мы должны обратиться к их истории. Голландец сам создал бо́льшую часть почвы, на которой он живет, и вынужден непрерывно защищать и отстаивать ее от натиска моря. Горожане вместе с крестьянами благодаря своему мужеству, выдержке и храбрости свергли иго испанского господства при Филиппе II, сыне Карла V, этого могучего властелина мировой державы, и завоевали себе вместе с политической также и религиозную свободу, избрав религию свободы.

Эта гражданственность и этот дух предприимчивости как в малом, так и в великом, как в собственной стране, так и в далеких морях, это заботливо и аккуратно поддерживаемое красивое благосостояние, радостная гордость, внушаемая сознанием, что всем этим они обязаны собственной деятельности, — вот что составляет общее содержание их картин. Этот материал и содержание не носят вульгарного характера, и к ним нельзя подходить с тем спесивым чувством превосходства, для которого единственным критерием служит придворная жизнь и манеры высшего общества. Проникнутый таким законным чувством национальной гордости, Рембрандт написал свою знаменитую картину «Ночная стража», находящуюся теперь в Амстердаме, Ван Дейк — многие из своих портретов, Вуверман — свои изображения кавалерийских сцен, и даже крестьянские попойки, веселые проделки и шутки суть также проявление этой национальной гордости.

В виде параллели укажем на то, что на художественной выставке текущего года также имеются хорошие жанровые картины, но по искусности изображения они далеко не могут сравниться с аналогичными картинами голландцев. По своему содержанию они также не могут возвыситься до свободы и радостности, пронизывающих картины голландцев. Перед нами, например, женщина, идущая в трактир, чтобы обрушиться с бранью на своего мужа. Здесь мы ничего не видим, кроме зрелища сварливых, злобных людей. В картинах же голландцев, изображающих трактиры, свадебные торжества и танцы, пиры и попойки, если дело и доходит до ссор и потасовок, то это происходит весело и забавно, жены и девушки также участвуют в общем веселье, и всё и вся проникнуто чувством свободы и разгула. Эта законная внутренняя радостность в наслаждении, проникающая даже в жанро-

вые изображения животных и проявляющаяся в этих изображениях как сытость и удовлетворенность, эта свежесть духовной свободы и живость в схватывании и изображении представляют собой высшую душу таких картин.

В сходном смысле превосходны картины Мурильо, изображающие юных нищих (находятся в Мюнхенской центральной картинной галерее). С внешней стороны предмет изображения носит здесь вульгарный характер. Мать ищет вшей в голове мальчугана, а он в это время спокойно жует кусок хлеба; на другой картине двое мальчишек, ободранные и нищие, едят дыни и виноград. Но в этой бедности и полунаготе сквозит изнутри и извне чувство здоровья и жизнерадостности, сквозит такая полнейшая беззаботность, которая не уступает душевному спокойствию дервиша. Это отсутствие забот о внешнем и отражающаяся в этом внешнем внутренняя свобода и есть то, чего требует понятие идеального.

В Париже находится рафаэлевский портрет мальчика, который, небрежно оперев голову о локоть, смотрит в свободную даль с таким блаженством и беззаботным удовлетворением, что просто нельзя оторваться от этого изображения духовного радостного здоровья. Подобное же удовлетворение доставляют нам мальчуганы Мурильо. Сразу видно, что у них нет никаких других интересов и целей, но не вследствие тупости: они сидят на корточках довольные и счастливые, как олимпийские боги. Они ничего не делают, ничего не говорят, но это цельные люди, не обнаруживающие никаких признаков смятения и беспокойства в душе. Видя в этом задаток всех будущих способностей, мы проникаемся уверенностью, что из таких мальчуганов может выйти все самое лучшее. Это совершенно иное представление, чем то, которое вызывает в нас вид сварливой, раздражительной женщины в упомянутой выше картине, или крестьянина, закручивающего свой кнут, или вид почтальона, спящего на сене.

Подобные жанровые картины должны быть небольшого размера. Весь их чувственный вид должен говорить о том, что они являются чем-то незначительным, чем-то таким, что оставлено нами позади как в отношении изображаемого предмета, так и в отношении содержания. Для нас стало бы невыносимым видеть их в натуральной величине, как будто нечто подобное во всем своем объеме действительно может удовлетворять нас.

Только воспринимая таким образом изображение того, что обычно называют низкими, обыденными предметами, мы поймем, почему они могут стать содержанием художественных произведений.

Существуют и более высокие, более идеальные предметы для искусства, чем изображение такой радостности и мещанской деловитости в самих по себе незначительных и частных моментах. Ибо человек имеет более серьезные интересы и цели, источником которых является внутреннее раскрытие и углубление духа и в которых он необходимо остается в гармонии с собою. Высшим искусством будет то, которое ставит своей задачей изображение этого высшего содержания. Лишь в отношении этого искусства возникает вопрос, откуда же должны быть заимствованы формы для изображения такого порожденного духом содержания. Одни считают, что, подобно тому как художник носит сначала в самом себе те высокие идеи, которые воплощены в его созданиях, так же должен он образовать из самого себя и соответствующие этим идеям высшие формы, например образы греческих богов, Христа, апостолов, святых и т. д.

Против этого утверждения больше всего ополчается г. фон Румор. Он признает отступлением от правильного пути то направление, в котором художники самовластно изобретали свои, отличные от природных формы, и выставляет в качестве образца для подражания шедевры итальянцев и нидерландцев. В этом отношении он порицает то, что «учение об искусстве старалось в последние шестьдесят лет доказать, будто единственная или, во всяком случае, главная цель искусства состоит в том, чтобы вносить улучшения в отдельные образования природы, созидать формы, не связанные с существующими, формы, которые подражают творениям природы, но делают их еще более прекрасными и должны как бы вознаградить смертный род людской за тот факт, что природа не сумела создать более прекрасных творений» («Итальянские исследования», том I, стр. 105). Поэтому он советует художнику «отказаться от титанического намерения возвеличить и преобразить *форму природы,* как бы иначе ни называлась в сочинениях об искусстве такая гордыня человеческого духа» (стр. 63).

Г-н фон Румор придерживается того убеждения, что даже для высших духовных предметов уже имеются удовлетворительные внешние формы среди существующих, и он утверждает, что «художественное изображение даже там, где его предметом является такое духовное содержание, какое только можно себе представить, покоится не на произвольно установленных знаках, а на данной в природе значительности органических форм» (стр. 83). Здесь г. фон Румор имеет в виду главным образом выдвинутые Винкельманом идеальные формы древних. Изучение и систематизация этих форм являются бесконечной заслугой

Винкельмана, хотя в деталях он вполне мог ошибаться. Например, г. фон Румор, по-видимому, полагает (стр. 115 в примечании), что удлинение нижней части живота, которое Винкельман считает признаком античного идеала формы («История искусства древности», кн. I, гл. 4, § 2), заимствовано у римских статуй.

В своей полемике против идеала г. фон Румор требует, чтобы художник всецело отдался изучению природных форм; лишь в них обнаруживается прекрасное в собственном смысле. Ибо, говорит он, «важнейшая красота покоится на той данной, коренящейся в природе, а не в человеческом произволе символике форм, благодаря которой они образуют определенные соединения признаков и знаков, так что при созерцании этих признаков мы отчасти вспоминаем определенные представления и понятия, отчасти же более определенно осознаем дремлющие в нас чувства» (стр. 144). Таким образом, «тайная черта духа, то, что обычно называют идеей», связывает «художника с родственными явлениями природы, в которых он постепенно все яснее и яснее узнает собственное желание и становится способным выразить его посредством этих форм» (стр. 105).

Верно, что в идеальном искусстве не может быть речи о произвольно установленных знаках, и если подражание тем идеальным формам древних, о которых мы говорили выше, и забвение подлинных естественных форм привели к ложным и пустым абстракциям, то г. фон Румор прав, энергично выступая против такого результата.

В основном относительно этой противоположности между художественным идеалом и природой можно констатировать следующие положения.

Существующие в природе формы духовного содержания мы должны понимать как символические формы в том общем смысле, что они не обладают значимостью непосредственно сами по себе, а представляют собой явление внутреннего и духовного начала, которое они выражают. Благодаря этому они уже в своем действительном существовании, за пределами искусства, носят идеальный характер, в отличие от природы как таковой, которая не изображает собой ничего духовного. В искусстве же на его высшей ступени должно получить свое внешнее воплощение внутреннее содержание духа.

Это содержание находится в реальном человеческом духе и, как и внутренняя человеческая жизнь вообще, обладает своим наличным внешним образом, в котором оно выражает себя. С этим мы не можем не согласиться, однако вопрос о том, су-

ществуют ли в наличной действительности такие красивые, выразительные образы и лица, которыми искусство могло бы непосредственно воспользоваться как портретом при изображении, например, Юпитера, его величия, спокойствия, мощи, Юноны, Венеры или Петра, Христа, Иоанна, Марии и т. д., — этот вопрос остается в научном отношении совершенно праздным. Можно спорить об этом, приводить доводы за и против, но вопрос остается совершенно эмпирическим, и даже в качестве эмпирического вопроса он неразрешим. Единственный способ решить его — это продемонстрировать реальные образцы, что едва ли можно сделать по отношению, например, к греческим богам и даже по отношению к настоящему времени, ибо один, скажем, видел совершенно красивые лица, а другой, в тысячу раз более умный, не видел их.

Кроме того, красота форм еще не составляет идеала, так как идеал предполагает индивидуальность содержания, а вследствие этого и индивидуальность формы. Совершенно правильное по форме, красивое лицо может быть, например, холодным и невыразительным. Идеалы же греческих богов являются индивидами, которым в пределах общего типа свойственна также характерная определенность.

Жизненность идеала покоится как раз на том, что определенный, основной духовный смысл, который должен выявиться в изображении, целиком проникает собой все частные стороны внешнего явления: осанку, положение и движения тела, черты лица, форму членов тела и т. д., так что не остается ничего постороннего и не значащего, а все оказывается проникнутым этим смыслом. Например, те произведения греческой скульптуры, которые, как теперь доказано, принадлежат резцу Фидия, возвышают зрителя своей всепроникающей жизненностью. Идеал в них еще сохраняет свою строгость, он еще не стал привлекательным и грациозным, и каждая форма тесно связана здесь со всеобщим смыслом, который должен быть телесно воплощен в произведении. Эта высшая жизненность составляет отличительную черту великих художников.

Такой основной смысл мы должны назвать абстрактным в себе по сравнению с частным характером действительного мира явлений. В особенности это касается скульптуры и живописи, которые выделяют лишь один момент и не дают всестороннего изображения характера, как это сделал, например, Гомер в образе Ахилла, изобразив его, с одной стороны, суровым и жестоким, а с другой — мягким и дружелюбным и наделив его многими другими духовными качествами. Подобный смысл может

найти себе выражение и в существующей действительности; например, почти нет лица, которое не было бы способно выражать благочестие, благоговейное преклонение, веселость и т. д. Однако помимо этого такие физиономии выражают еще и тысячи других душевных черт, совершенно не подходящих или не имеющих непосредственного отношения к тому основному смыслу, который должен быть выражен.

Поэтому портрет сразу же выдаст себя частными особенностями изображаемого. На старонемецких и нидерландских картинах нам часто встречаются изображения дарителя с его домочадцами, женой, сыновьями и дочерьми. Художник хотел изобразить их погруженными в благоговейное настроение, и благочестие действительно светится во всех чертах их лица. Но кроме этого мы узнаем в мужчинах храбрых воинов, людей, обуреваемых сильными чувствами, искушенных в деятельной жизни и страстях, а женщины предстают перед нами как полные жизни и сил супруги. Сравнив с ними Марию или стоящих рядом с ней святых и апостолов даже на таких картинах, которые славятся верностью изображенных в них лиц природе, мы увидим, что на этих лицах можно прочесть лишь *одно* выражение, и все формы, строение костей, мускулы, неподвижные и подвижные черты сконцентрированы на одном этом выражении. Эта подчиненность всех элементов произведения единой цели и составляет отличие изображения идеала в собственном смысле от портрета.

Могло бы показаться, что художнику достаточно отобрать лучшие формы из существующих и сопоставить их или, как это бывает, отыскать в коллекциях эстампов и гравюр лица, позы и т. д., чтобы найти для своего содержания подлинные формы. Однако этим собиранием и отбором дело художника отнюдь не кончается, но он должен творчески, как неразложимую целостность формировать в своем воображении наполняющее его содержание, обнаруживая при этом знание соответствующих форм, а также свое глубокое чутье и понимание.

В. ОПРЕДЕЛЕННОСТЬ ИДЕАЛА

Было относительно легко понять идеал как таковой, пока мы рассматривали его со стороны его общего понятия. Но художественно прекрасное в качестве идеи не может остановиться на своем общем понятии, а уже согласно этому понятию носит внутри себя определенный и особенный характер и поэтому должно выйти из своих пределов, чтобы вступить в область дей-

ствительной определенности. Здесь возникает вопрос, каким образом может все же существовать идеал, вступая в область внешних и конечных явлений, то есть в область неидеального, и, с другой стороны, каким образом конечное существование может воспринять идеальную по своему характеру красоту искусства.

В этом отношении мы должны рассмотреть следующие пункты:

Во-первых, определенность идеала как *таковую.*

Во-вторых, определенность, которая в развитии своих особенных моментов дифференцируется внутри себя и разрешает эту дифференциацию. В общем, мы можем обозначить это как *действие.*

В-третьих, внешнюю определенность идеала.

I. ИДЕАЛЬНАЯ ОПРЕДЕЛЕННОСТЬ КАК ТАКОВАЯ

1. БОЖЕСТВЕННОЕ НАЧАЛО КАК ЕДИНСТВО И ВСЕОБЩНОСТЬ

Мы уже видели, что искусство должно поставить в центре своих изображений прежде всего божественное начало. Но божественное, взятое для себя как *единство* и *всеобщность,* по существу доступно только мысли и, будучи в самом себе чем-то безóбразным, не может стать предметом художественной фантазии. Евреям и магометанам запрещено набрасывать себе образ бога с целью более наглядного созерцания, не выходящего за пределы чувственности. Здесь нет места изобразительным искусствам, ибо они нуждаются в живом и конкретном образе, и только лирика, обращаясь к богу, может воздавать хвалу его могуществу и величию.

2. БОЖЕСТВЕННОЕ НАЧАЛО КАК КРУГ БОГОВ

С другой стороны, будучи единым и всеобщим, божественное носит также существенно определенный в самом себе характер. Переставая быть чем-то абстрактным, оно вступает в мир образов и наглядного созерцания. Когда фантазия схватывает божественное начало, воплощая его в определенной образной форме, возникает многообразие определенности, и только здесь начинается подлинная область идеального искусства.

Ибо, *во-первых, единая* божественная субстанция раскалывается и расщепляется на множество самостоятельных, самодовлеющих богов, как это характерно, например, для политеизма

греческого искусства; да и в христианском представлении бог наряду с его чисто духовным единством внутри себя выступает как действительный человек, непосредственно существующий в земной и мирской сфере. *Во-вторых,* божественное начало в своем определенном явлении и вообще в своей действительности присутствует и проявляется в уме и чувстве, воле и свершениях человека. Люди, исполненные духа божьего,— святые и мученики, блаженные и благочестивые — также становятся достойным предметом идеального искусства. Божественное начало переходит к обособлению, приобретает определенное и, следовательно, мирское существование, и, *в-третьих,* вместе с этим выявляются особенные черты человеческой действительности. Ибо все, что волнует человеческое сердце в его сокровенных глубинах и обнаруживает в нем свое могущество, любое чувство и страсть, любой глубокий интерес,— вся эта конкретная жизнь образует живой материал искусства, а идеал есть его изображение и выражение.

Напротив, божественное начало как чистый внутри себя дух является предметом только мыслящего познания. Дух же, телесно воплощенный в деятельности, принадлежит искусству, ибо он всегда созвучен лишь человеческому сердцу. Однако здесь сразу же выступают частные интересы и действия, определенные характеры и их состояния и ситуации в тот или иной момент, вообще переплетение с внешними обстоятельствами, и нужно указать, в чем состоит идеальное в связи с этой определенностью.

3. Спокойствие идеала

Согласно сказанному ранее, высшая чистота идеала будет и здесь состоять лишь в том, что перед нами возникнут изображения богов, Христа, апостолов, святых, кающихся и благочестивых, в их блаженном спокойствии, в той удовлетворенности, которой не может коснуться ничто земное, с его нуждами и натиском многообразно запутанных событий, не могут коснуться борьба и антагонизм. Особенно скульптура и живопись нашли идеальные в этом смысле образы для отдельных богов, а также для Христа как спасителя мира, для каждого апостола и святого.

Истинное в самом себе изображается здесь лишь в *своем* существовании как соотносящееся с самим собой, а не как выходящее за свои пределы и вступающее в искажающие его условия конечного существования. Хотя это замкнутое в себе изображе-

ние и не лишено частных черт, однако те особенные моменты, которые не согласуются друг с другом во внешнем, конечном существовании, здесь очищены и стали простой определенностью, так что следы какого-либо внешнего влияния и внешних условий как бы совершенно устранены.

Этот бездейственный, вечный в себе покой, этот отдых, как, например, в изображении Геракла, образует идеальное как таковое даже в его определенности. Даже когда боги вмешиваются во внешние события, они и здесь должны сохранять свое неотъемлемое непреходящее величие. Юпитер, Юнона, Аполлон, Марс, например, представляют собой хотя и определенные, но устойчивые силы, обладающие полной свободой внутри себя даже в том случае, когда их деятельность обращена в сторону внешнего мира. И дело не только в том, что в границах определенности идеала могут появляться отдельные частные черты, но духовная свобода должна выступать в самой себе как целостность и обнаруживать в этом самодовлении возможность обладания всей полнотой отдельных черт.

В низшей сфере, в области земного и человеческого существования, могущество идеального начала обнаруживается в том, что какое-нибудь наполняющее человека субстанциальное содержание способно подчинить себе даже те моменты субъективности, которые носят исключительно частный характер. Благодаря этому особенное в чувствах и действиях вырывается из-под власти случая и конкретные частные черты выступают в большем согласии с их подлинной внутренней правдой. Все, что носит название благородного, превосходного и совершенного в человеческом сердце, есть проявление истинной субстанции духовного начала нравственности, божественности, обнаруживающей в субъекте свое могущество. Поэтому человек вкладывает свою живую деятельность, силу воли, свои интересы, страсти и т. д. лишь в это субстанциальное начало, чтобы удовлетворить этим свои истинные внутренние потребности.

Но хотя определенность духа и его внешнего явления представляется в идеале просто замкнутой в себе, принцип особенного, обращенный в сторону существования, оказывается непосредственно связанным с *развитием* и тем самым — в силу этой направленности вовне — также с различием и борьбой противоположностей.

Это приводит нас к более подробному рассмотрению дифференцированной внутри себя определенности идеала, развивающейся в виде процесса. Мы можем обозначить ее, в общем, как *действие*.

Определенности как таковой вследствие ее идеального характера свойственны чистота и невинность небожителей, свободный от всякой деятельности покой, величие самостоятельно покоящейся в себе силы, а также твердость и завершенность субстанциального в самом себе начала. Но все внутреннее и духовное существует лишь как деятельное движение и саморазвитие, а саморазвитие не проходит без односторонности и разлада. Распространяясь во все стороны, раскрывая себя в своих особенностях, полный, целостный дух выходит из состояния покоя и, вступая в область противоположностей запутанного земного существования, противопоставляет себя самому себе. В этом расколе он уже больше не в силах избегнуть тех несчастий и бедствий, которые неразрывно связаны со всем конечным.

Даже бессмертные боги политеистических религий не живут в вечном мире. Они образуют партии, борются, охваченные противоположными интересами и страстями, и должны подчиняться судьбе. Даже христианский бог не свободен от унижающих его страданий и позорной смерти; он не свободен от душевной муки и должен воскликнуть: «Боже мой, боже мой! Зачем ты меня оставил?» Его мать терпит не менее жестокие внутренние страдания — человеческая жизнь вообще является жизнью раздора, борьбы и печалей. Ибо истинная мера величия и силы определяется лишь тем, насколько велика и сильна противоположность, которую преодолевает дух, чтобы возвратиться к своему внутреннему единству. Интенсивность и глубина субъективности обнаруживаются тем больше, чем сильнее, чем бесконечно многообразнее тянут ее в разные стороны обстоятельства, чем более раздирают ее те противоречия, под гнетом которых она должна оставаться неколебимой внутри самой себя. Только в этом самораскрытии утверждается сила идеи, мощь идеального, ибо сила состоит лишь в том, что обладающий ею сохраняет себя в своем отрицании.

Вследствие такого развития особенное как черта идеала вступает во внешний мир, а этот мир, вместо того чтобы воплощать в себе идеальное, свободное согласие понятия со своей реальностью, обнаруживает существование, которое не таково, каким оно должно быть. При рассмотрении этого отношения идеала к внешнему миру мы должны выяснить, в какой мере определенность, в которую вступает здесь идеал, либо сама для себя непосредственно содержит в себе идеальность, либо более или менее способна стать таковой.

Три основных пункта требуют в этом отношении пристального внимания.

Во-первых, общее состояние мира, являющееся предпосылкой индивидуального действия и характера этого действия.

Во-вторых, особенность состояния, определенность которого вносит в рассмотренное нами субстанциальное единство разлад и напряженность, побуждающие к действию, то есть *ситуация* и ее конфликты.

В-третьих, понимание ситуации со стороны субъективности и реакция, посредством которой проявляется борьба и разрешение конфликта,— *действие* в собственном смысле этого слова.

1. ОБЩЕЕ СОСТОЯНИЕ МИРА

В качестве живого субъекта идеальной субъективности свойственно действовать, вообще находиться в движении и быть деятельной, поскольку она должна обнаружить и осуществить то, что заключено в ней. Для этого она нуждается в окружающем ее мире как общей почве для своей реализации. Говоря в данной связи о *состоянии,* мы понимаем под этим общий характер существования того *субстанциального* начала, которое в качестве чего-то существенного в области духовной действительности объединяет все ее явления. В этом смысле можно говорить, например, о состоянии образования, науки, религиозного чувства, а также о состоянии финансов, судопроизводства, семейной жизни и других частных явлений. Но все эти стороны представляют собой в действительности лишь формы одного и того же духа, одного и того же содержания, которое раскрывается и осуществляется в них.

Поскольку речь идет здесь о состоянии мира как о способе существования *духовной* действительности, мы должны рассматривать его со стороны *воли.* Ибо дух вступает в существование через посредство воли, и непосредственные субстанциальные узы действительности обнаруживаются в определенном характере проявления деятельности воли, понятий нравственного, законосообразного и всего того, что мы, в общем, можем назвать справедливостью.

Возникает вопрос, каким должно быть это общее состояние, чтобы соответствовать индивидуальности идеала.

а) Индивидуальная самостоятельность: век героев

На основании вышесказанного можно прежде всего установить следующие положения.

α. Идеал есть единство внутри себя, и не формальное и внешнее, а имманентное единство содержания, заложенного в нем самом. Эту единую внутри себя субстанциальную самостоятельность мы уже обозначили выше как самодовлеющую силу, спокойствие и блаженство идеала. На достигнутой нами теперь ступени мы обозначим это свойство как *самостоятельность* и будем требовать от общего состояния мира, чтобы оно выступало в форме самостоятельности, способной принять в себя образ идеала.

Однако «самостоятельность» имеет двоякий смысл.

αα. Абсолютно самостоятельным называют обычно субстанциальное в самом себе за его субстанциальность и первопричинность; мы называем также это субстанциальное начало божественным и абсолютным в себе. Но взятое в этой всеобщности и рассматриваемое лишь как субстанция, это самостоятельное начало не субъективно в самом себе и сталкивается со своей устойчивой противоположностью в лице особенной конкретной индивидуальности. Однако в этой противоположности, как и в любой противоположности вообще, теряется истинная самостоятельность.

ββ. Мы привыкли также приписывать самостоятельность индивиду, который, хотя бы формально, считается только с самим собой и обладает твердым субъективным характером. Однако субъект, лишенный истинного жизненного содержания, так что все эти силы и субстанции существуют сами по себе, вне его, и остаются содержанием, чуждым его внутреннему и внешнему существованию, — такой субъект противоположен истинно субстанциальному началу и теряет вследствие этого характер содержательной самостоятельности и свободы. Истинная же самостоятельность состоит в единстве и взаимопроникновении индивидуального и всеобщего, ибо всеобщее приобретает конкретную реальность лишь через единичное, а единичный и особенный субъект находит прочную основу и подлинное содержание своей действительности лишь в рамках всеобщего.

γγ. Поэтому требуемую от всеобщего состояния мира форму самостоятельности мы должны рассмотреть здесь следующим образом. Чтобы быть самостоятельной, субстанциальная всеобщность в этом состоянии должна в самой себе обладать формой субъективности. Первым, что может прийти нам на ум в качестве обнаружения этого тождества, является мышление. Ибо мышление, с одной стороны, субъективно, а с другой стороны, оно обладает всеобщим как продуктом своей истинной деятельности и представляет собой свободное единство всеобщности и субъективности. Однако всеобщий момент мышления не является всеобщим

моментом искусства и художественно прекрасного. Кроме того, особенная индивидуальность в своих естественных чертах и облике, как и в своих действиях и практических свершениях, не находится в необходимом созвучии со всеобщностью мысли, так что возникает или может возникнуть разлад между субъектом в его конкретной действительности и субъектом как мыслящим существом.

То же самое разграничение характеризует и содержание всеобщего. Когда подлинное и истинное содержание уже начинает отличать себя в мыслящих субъектах от их прочей реальности, это означает, что оно и в *объективном* явлении уже отделилось как для себя всеобщее от остального существования и получило по отношению к нему устойчивость и силу существующего. Но в идеале особенная индивидуальность и субстанциальное начало должны неразрывно сливаться между собою, и так как идеалу свойственна свобода и самостоятельность субъективности, то в окружающем мире состояний и условий не должно быть объективности существенной самой по себе, независимо от субъективного и индивидуального. Идеальный индивид должен быть замкнутым внутри себя, объективное должно принадлежать ему, а не совершаться само по себе в качестве чего-то отрешенного от индивидуальности субъектов, потому что в противном случае субъект отступал бы на задний план как нечто второстепенное по сравнению с самим по себе уже готовым миром.

В этом отношении всеобщее должно присутствовать в индивиде как нечто теснейшим образом ему принадлежащее, и притом не в качестве *мыслей* субъекта, а как свойство его *характера* и *чувства*. Другими словами: для достижения единства всеобщего и индивидуального требуется форма *непосредственности,* в противоположность опосредствованию и различению, присущим мышлению, так что самостоятельность, которая нам необходима, получает образ *непосредственной* самостоятельности.

Однако с такой самостоятельностью связана *случайность.* Ибо если всеобщее, проникающее собою всю духовную жизнь, непосредственно присутствует в самостоятельных индивидах лишь в качестве их субъективного чувства и умонастроения, естественных задатков характера, если оно не получает никакой иной формы существования, то уже одним этим оно предоставлено случайности воли и свершения. Оно остается тогда своеобразной особенностью данных индивидов, их умонастроения, и в качестве их частного достояния не обладает силой и необходимостью пробить себе путь для самого себя. Всеобщее выступает здесь как решение, выполнение или произвольный отказ от выполнения,

исходящие от опирающегося лишь на себя субъекта, его чувств, задатков, способностей, силы, хитрости и навыков; оно не осуществляется непрерывно всеобщим способом, прочно установившимся благодаря самому себе.

Этот род случайности составляет характерную черту того состояния, которого мы требовали как почвы и всеобщего способа проявления идеала.

β. Чтобы яснее выступил определенный характер действительности, благоприятной для искусства, бросим взгляд на противоположный способ существования.

αα. Последний имеется там, где нравственное понятие, справедливость и характеризующая ее разумная свобода выработали проверенную опытом форму *законопорядка,* которая существует во внешней действительности как неизменная внутри себя необходимость и не зависит от индивидуальных черт и субъективных особенностей души и характера. Это происходит в рамках *государственной жизни,* там, где жизнь людей протекает в соответствии с понятием государства, ибо не всякое объединение людей в общественный союз, не всякую патриархальную общность можно называть государством. В истинном государстве законы, обычаи, права, составляющие всеобщие разумные определения свободы, имеют силу в этой их *всеобщности* и абстрактности и не зависят более от случайности произвола и частных черт характера. Подобно тому как сознание поставило перед собой предписания и законы в их всеобщности, так и внешне они становятся действительными в качестве всеобщего, которое осуществляется само по себе, согласно установленному порядку, и обладает публичной властью над индивидами, если они попытаются нарушить закон и противопоставить ему свой произвол.

ββ. Такое состояние предполагает наличие водораздела между всеобщими правилами законодательствующего рассудка и непосредственной жизнью, понимаемой как то единство, в котором все субстанциальное и существенное содержание нравственности и справедливости приобретает действительность лишь в *индивидах* как их чувство и умонастроение и осуществляется только ими. В развитом состоянии государства право и справедливость, а также религия и наука или по крайней мере забота о воспитании в религиозном и научном духе являются делом *публичной* власти и проводятся ею.

γγ. Положение *отдельных* индивидов в государстве таково, что они должны примкнуть к этому прочному порядку и подчиниться ему, так как они с их характером и душевным строем уже не являются больше единственным существованием нравствен-

ных сил. Наоборот, как это происходит в истинных государствах, все частные особенности образа мыслей, субъективного мнения и чувства должны регулироваться этой законностью и приводиться в гармонию с ней.

Это присоединение к объективной разумности независимого от субъективного произвола государства может быть либо простым подчинением, вызванным тем, что общепризнанные и могущественные права, законы и учреждения обладают принудительной силой, либо же может проистекать из свободного признания и усмотрения разумности существующего, так что субъект снова находит себя в объективном мире. Но и в последнем случае отдельные индивиды всегда остаются чем-то сопутствующим и вне действительности государства не обладают никакой субстанциальностью внутри самих себя.

Субстанциальность теперь уже не представляет собой лишь *особого* достояния того или другого *индивида,* а существует сама *для себя* и развита *всеобщим* и *необходимым* образом во всех своих сторонах до мельчайших деталей. Какие бы правовые, нравственные, закономерные поступки ни совершали отдельные лица в интересах и в ходе развития целого, их воля и достижения, как и они сами, остаются всегда чем-то незначительным, всего лишь частным примером по сравнению с целым. Их поступки реализуют единичный случай как нечто совершенно частное, а не как всеобщее в том смысле, что данный поступок или случай благодаря этому стал бы законом или выступал бы в явлении как закон.

И дело совсем не зависит от желаний отдельных лиц, от того, хотят ли они или не хотят, чтобы осуществлялись право и справедливость, — право имеет силу в себе и для себя и осуществляется даже вопреки их желаниям. Правда, всеобщие публичные установления заинтересованы в том, чтобы все отдельные лица действовали в согласии с ними, однако право и нравственность получают свою силу не благодаря этому согласию индивидов. Всеобщее не нуждается в одобрении отдельных лиц, и, когда нарушаются его законы, оно обнаруживает свою власть в наказании.

Подчиненное положение отдельного лица в развитых государствах проявляется, наконец, в том, что каждый индивид получает лишь определенную и ограниченную долю в работе целого. В истинном государстве работа на общую пользу, как и торговая и промышленная деятельность в гражданском обществе и т. д., разделена многообразнейшим образом, так что государство в целом не является конкретным действием *одного* индивида

и вообще не может быть доверено произволу, силе, мужеству, храбрости, могуществу и разумению отдельного лица.

Бесчисленные дела и деятельность, требуемые государственной жизнью, должны быть поручены столь же бесчисленной массе лиц. Наказание преступника, например, уже не является больше делом индивидуального героизма и добродетели одного и того же лица, а разлагается на свои различные моменты, на следствие и оценку фактической стороны, на судебный приговор и исполнение этого приговора. Более того: каждый из этих главных моментов сам в свою очередь имеет различные специальные стороны, из которых участвующие в его осуществлении получают на свою долю лишь какую-нибудь *одну*. Факт исполнения законов зависит не от *одного* лица, а является результатом многостороннего сотрудничества в твердо установленном порядке. Кроме того, каждому отдельному лицу указаны общие точки зрения, которыми оно должно руководствоваться в своей деятельности, и то, что оно совершает согласно этим правилам, в свою очередь подлежит оценке и контролю высших властей.

γ. Во всех этих отношениях в правовом государстве публичные власти не носят индивидуального характера. В них всеобщее как таковое господствует в своей всеобщности, в которой индивидуальная жизнь выступает как нечто снятое или как второстепенное и безразличное. В таком состоянии мы не найдем требуемой нами самостоятельности. Поэтому для свободы формирования индивидуальности мы требовали наличия противоположного состояния, в котором сила нравственности покоится только на индивидах, становящихся по своей частной воле и благодаря выдающейся силе и влиянию их характера во главе той действительности, в которой они живут. Справедливость остается тогда *их* собственным решением, и если они своими поступками нарушают нравственное в себе и для себя, то не существует обладающей властью публичной силы, которая привлекла бы их к ответу и подвергла бы наказанию. Существует лишь право внутренней необходимости, которая индивидуализируется в живых особенных характерах, внешних случайных обстоятельствах и т. д. и лишь в этой форме обретает свою действительность.

Этим и отличается *наказание* от *мести*. Законное наказание выдвигает против преступления всеобщее, твердо установленное право и осуществляет себя согласно всеобщим нормам посредством органов публичной власти, посредством суда и судей, которые как лица являются случайными для дела наказания. Месть сама по себе также может быть справедливой, но она покоится на *субъективности* тех, которые заступаются за попранную спра-

ведливость и, исходя из права, подсказываемого им их собственным сердцем и умонастроением, мстят виновному за содеянную им несправедливость. Месть Ореста, например, была справедлива, но он осуществил ее лишь по закону своей частной добродетели, а не по приговору суда и права.

В том состоянии, которого мы требуем для художественного изображения, нравственность и справедливость должны всецело сохранять индивидуальную форму в том смысле, что они должны зависеть исключительно от индивидов и становиться живыми и действительными лишь в них и посредством их. Напомним здесь еще раз о том, что в упорядоченных государствах внешнее существование человека обеспечено, его собственность охраняется, и только свое субъективное умонастроение он имеет для себя и благодаря себе. В том же состоянии, где еще нет государства, обеспечение жизни и собственности покоится лишь на силе и храбрости каждого индивида, который должен заботиться о своем существовании и сохранении всего того, что ему принадлежит.

Такое состояние мы привыкли приписывать *веку героев*. Не место разъяснять здесь, какое из этих двух состояний лучше, состояние ли развитой государственной жизни или состояние века героев. Мы занимаемся здесь лишь идеалом искусства, а для *искусства* это отделение всеобщности от индивидуальности, как бы ни было оно необходимо для остальной действительности духовного существования, еще не должно выступать в рассмотренной выше форме. Ибо искусство и его идеал представляют собой всеобщее, которое в своем формировании раскрывается для созерцания и потому находится в непосредственном единстве с частными явлениями во всей их жизненности.

αα. Это осуществляется в так называемом веке героев — том времени, когда добродетель, ἀρετή в греческом понимании этого слова, составляет основание поступков. Мы должны в этом отношении строго различать значение греческого слова ἀρετή и римского virtus *. Римляне с самого начала обладали своим городом, своими законными учреждениями, и перед лицом государства как всеобщей цели личность должна была отказаться от своих притязаний. Быть абстрактно лишь римлянином, в собственной энергичной субъективности представлять лишь римское государство, отечество с его величием и могуществом — вот в чем состоит пафос и достоинство добродетели римлян.

Герои же — это индивиды, которые по самостоятельности своего характера и своей воли берут на себя бремя всего дейст-

---

* Добродетель *(латин.)*.

вия, и даже если они осуществляют требования права и справедливости, последние представляются делом их индивидуального произвола. В греческой добродетели имеется непосредственное единство субстанциального начала и индивидуальных склонностей, влечений, воли, так что индивидуальность сама для себя является законом, не будучи подчинена никакому самостоятельно существующему закону, постановлению и суду. Так, например, греческие герои или действуют в эпоху, когда еще нет законов, или сами становятся основателями государств, так что право и порядок, закон и нравы исходят от них и существуют как их индивидуальное дело, неразрывно связанное с ними.

Уже Геракл восхваляется древними греками в качестве такого героя и выступает перед нами как идеал первобытной героической добродетели. Его свободная самостоятельная добродетель, побуждающая его частную волю восстать против несправедливости и бороться с чудовищами в образах людей и животных, не является всеобщим достоянием его времени, а принадлежит исключительно ему и составляет его характерную особенность. И при всем том он отнюдь не является каким-то моральным героем, как это показывает случай с пятьюдесятью дочерьми Теспия, которые забеременели от него в одну и ту же ночь. Он также не аристократичен,— вспомним об авгиевых конюшнях, а выступает как образ совершенно самостоятельной силы, защищающей дело права и справедливости, для осуществления которого он по свободному выбору и собственной воле подвергает себя бесчисленным тяготам и трудам. Правда, часть своих подвигов он совершает на службе и по приказанию Еврисфея; однако эта зависимость представляет собой лишь совершенно абстрактную связь, а не установленные законом и прочно укрепившиеся узы, которые лишили бы его силы в качестве самостоятельно действующей индивидуальности.

Похожи на него и гомеровские герои. Хотя они также имеют общего верховного вождя, однако их союз не представляет собой отношения, заранее установленного законом и вынуждающего их к подчинению. Они добровольно следуют за Агамемноном, не являющимся монархом в современном смысле этого слова, каждый из героев дает свои советы, разгневанный Ахилл самостоятельно уходит от Агамемнона, и вообще каждый из них приходит и уходит, сражается и перестает сражаться, когда ему это угодно. Такими же самостоятельными, не связанными раз навсегда установленным порядком и не являющимися лишь частицами этого порядка выступают богатыри древнейшей арабской поэзии, а также «Шах-наме» Фирдоуси.

На христианском Западе ленные отношения и рыцарство были почвой для существования свободного богатырства и опирающихся на себя индивидуальностей. Таковыми являются рыцари круглого стола, а также герои, объединенные вокруг Карла Великого. Карл, подобно Агамемнону, окружен свободными богатырями и в равной мере не имеет власти над ними: он всегда должен советоваться со своими вассалами и вынужден терпеть, наблюдая, как они следуют собственным страстям, оставляют его с его предприятиями на произвол судьбы и самостоятельно ищут приключений на свой страх и риск, хотя бы он сердился и гремел против них, как Юпитер на Олимпе.

Завершенный образец такого отношения между вождем и рыцарями мы находим в Сиде. Хотя Сид и является членом союза, зависит от короля и должен исполнять свои вассальные обязанности, однако этому союзу противостоит закон чести как властный голос собственной личности и ее незапятнанного величия, благородства и славы. И здесь король может вершить правосудие, принимать решения, вести войну, лишь посовещавшись с вассалами и получив их согласие. Если они не согласны, то не сражаются вместе с ним и не подчиняются даже большинству голосов, но каждый стоит сам по себе и черпает свою волю, как и силу, дающую ему возможность действовать, из самого себя. Сходную с этим блестящую картину независимой самостоятельности являют нам сарацинские богатыри, оказывающиеся еще более неподатливыми.

Даже «Рейнеке-Лис» воссоздает нам зрелище подобного состояния. Лев, правда, является царем и повелителем, но волк, медведь и т. д. также заседают в совете. Рейнеке и другие вольны поступать, как им вздумается, а если дело доходит до жалобы на него, то плут отделывается хитрой ложью или пользуется в своих целях частными интересами царя и царицы, умея уговорить повелителя и добиться от него своего.

ββ. В героическом состоянии общества субъект, оставаясь в непосредственной связи со всей сферой своей воли, своих действий и свершений, целиком отвечает за все последствия своих действий. Когда же *мы* действуем или оцениваем действия других, мы требуем для вменения поступка индивиду, чтобы он знал и понимал характер своего поступка и обстоятельства его свершения. Если содержание обстоятельств носит иной характер и объективные обстоятельства содержат в себе другие определения, чем те, которые вошли в сознание действовавшего лица, то современный человек не берет на себя ответственности за весь объем содеянного им. Он снимает с себя ответственность за ту часть

своего деяния, которая вследствие неведения или неправильного понимания самих обстоятельств вышла иной, чем он этого хотел, и вменяет себе лишь то, что он знал и в связи с этим знанием совершил умышленно и намеренно.

Героический же характер не проводит этого различия, а отвечает за все свое деяние всей своей индивидуальностью. Эдип, например, отправившись вопрошать оракула, встречает на своем пути какого-то человека и убивает его в ссоре. Во времена этого поединка такой поступок сам по себе не был преступлением: ведь убитый им человек хотел совершить над ним насилие. Однако этот человек был его отцом. Эдип женится на царице, но супруга оказывается его матерью; не ведая этого, он вступил в кровосмесительный брак. И тем не менее он признает себя ответственным за всю совокупность этих преступлений и наказывает себя как отцеубийцу и кровосмесителя, хотя он не хотел убить *отца* и вступить на ложе *матери* и не знал, что совершает эти преступления.

Самостоятельный, крепкий и цельный героический характер не хочет делить вины и ничего не знает о противопоставлении субъективных намерений объективному деянию и его последствиям, тогда как в наше время, когда всякое действие совершается в условиях запутанных и разветвленных отношений, каждый ссылается на других и, насколько это возможно, отстраняет от себя вину. Наше воззрение в этом отношении *моральнее,* поскольку в морали главную роль играет субъективная сторона, знание обстоятельств и убежденность в совершении доброго дела, а также внутреннее намерение при совершении поступков. Но в эпоху героев, когда индивид, по существу, составляет нераздельное единство с исходящим от него и потому принадлежащим ему объективным миром, субъект хочет быть исключительным виновником всего, что он совершил, и считает себя единственным источником всего совершившегося.

Столь же мало героический индивид отделяет себя от того нравственного целого, которому он принадлежит, сознавая себя лишь в субстанциальном единстве с этим целым. *Мы* же — согласно нашему современному представлению — отделяем себя в качестве лиц с нашими личными целями и отношениями от цели такого целого. Индивид делает то, что он делает, исходя из своей личности и для себя как лица; поэтому он и отвечает лишь за собственные действия, а не за действия того субстанциального целого, которому он принадлежит.

Мы, например, проводим различие между лицом и семьей. Однако героический век не знает такого разграничения. Вина

предка отмщается здесь на внуке, и целый род страдает за первого преступника; судьба вины и проступка переходит по наследству от одного поколения к другому. Нам такое проклятие казалось бы несправедливым и представлялось бы жертвой слепого рока, лишенной всякого разумного смысла. Как подвиги предков не делают у нас благородными сыновей и потомков, так и преступления предков и наказания, которым они подвергались, не бесчестят потомков и в еще меньшей мере могут запятнать их субъективный характер. Более того: согласно современному образу мыслей даже конфискация семейного имущества является наказанием, нарушающим принцип более глубокой субъективной свободы.

В древней же пластической целостности индивид не выступает отдельно как нечто обособленное внутри себя, а является членом своей семьи, своего рода. Поэтому характер, действия и судьбы семьи остаются собственным делом каждого ее члена, и каждый отдельный человек не только не отрекается от деяний и судьбы своих предков, но добровольно отстаивает их как свои собственные. Они живут в нем, и он *есть* то, чем были его предки с их страданиями и преступлениями.

Мы признаем такое отношение слишком суровым, однако несение ответственности лишь за одного себя и приобретаемая благодаря этому субъективная самостоятельность также представляют собой лишь абстрактную самостоятельность личности. Героическая же индивидуальность более идеальна, потому что она не удовлетворяется формальной свободой и бесконечностью внутри себя, а остается в постоянном непосредственном тождестве со всем субстанциальным содержанием духовных отношений, которые она делает живой действительностью. Субстанциальное начало непосредственно индивидуально в ней, а индивид благодаря этому субстанциален в самом себе.

γγ. Поэтому идеальные образы искусства и переносятся в мифические века и вообще в более древнее прошлое как представляющее собой наилучшую почву для их действительности. Это объясняется следующим образом. Если берут материал поэтического произведения из настоящего времени, то своеобразная форма этого материала, как мы находим ее в действительности, уже всесторонне запечатлелась в представлении; те изменения, от которых поэт не может отказаться, легко получают видимость чего-то искусственного и нарочитого. Прошлое же принадлежит области воспоминаний, а воспоминание уже само по себе облекает характеры, события и действия в одеяние всеобщности, через которое не проглядывают особенные, внешние и случайные част-

ные черты. Для действительного существования поступка или характера требуются многие незначительные опосредствующие обстоятельства и условия, многообразные отдельные события и действия, между тем как в области воспоминания все эти случайности стерлись.

Когда дела, истории, характеры принадлежат старым временам, художник, освобождаясь от случайности внешних черт, получает в отношении частных моментов больше свободы и простора для своего способа художественного формирования. Правда, и перед ним имеются исторические воспоминания, содержание которых он должен переработать и облечь в форму всеобщности. Однако образ прошлого, как мы уже сказали, уже в качестве образа обладает преимуществом большей всеобщности, а многообразные опосредствующие нити, условия и отношения со всеми облекающими их конечными фактами дают художнику средства и точку опоры, чтобы сохранить индивидуальность, в которой нуждается художественное произведение. В частности, преимуществом героического периода по сравнению с позднейшим более развитым состоянием является то, что в эту эпоху субстанциальное, нравственное и правовое начала еще не противопоставлены отдельному характеру и вообще индивиду как необходимость, принявшая форму закона, и перед поэтом непосредственно находится то, чего требует идеал.

Шекспир, например, черпает материал для многих своих трагедий из хроник или старинных новелл, повествующих о таком состоянии, которое еще не развилось полностью до прочно установленного порядка. Господствующим и определяющим остается здесь живой почин индивида в принятии решений и их исполнении. Зато собственно исторические драмы Шекспира носят лишь внешний исторический характер и дальше отстоят от идеального способа изображения, чем его трагедии, хотя и здесь известные состояния и действия проистекают из суровой самостоятельности и своеволия индивидуальных характеров. Правда, эти характеры в своей самостоятельности представляют собой большей частью лишь формальную опору для самих себя, тогда как в самостоятельности героического характера мы должны высоко оценивать также и содержание, которое он стремится осуществить в качестве цели.

Этими последними соображениями опровергается то представление, будто наилучшей почвой идеала является *идиллическое* состояние, так как в нем совершенно отсутствуют раздвоение, разлад между самими по себе законными и необходимыми установлениями и живой индивидуальностью. Какими бы про-

стыми и первобытными ни были идиллические ситуации, как бы ни удаляли их поэты от усложненной прозы духовного существования, именно эта простота представляет столь малый интерес по своему подлинному содержанию, что не может быть признана истинной основой и почвой идеала. Ибо эта почва не содержит в себе важнейших мотивов героического характера: отечества, нравственности, семьи и т. д. и их развития, а вся суть содержания идиллии сводится к тому, что пропала овечка или влюбилась девица. Потому-то часто и считают, что идиллическое служит лишь прибежищем и отдыхом для усталой души. К тому же идиллии часто отличаются слащавостью и изнеженной расслабленностью, как, например, у Геснера.

Идиллические состояния в нашей современной жизни имеют также и тот недостаток, что эта простота, эта домашняя или деревенская атмосфера в чувстве любви или наслаждении чашкой хорошего кофе на вольном воздухе и т. д. очень мало интересны, ибо в таких идиллических сценах из жизни деревенских пасторов и т. п. поэт отвлекается от всякой связи с более глубокими перипетиями, с более содержательными целями и отношениями. И в этом отношении гений Гёте должен вызывать наше удивление. В «Германе и Доротее» Гёте также сосредоточивается на изображении подобного состояния, выхватывая из современной жизни весьма ограниченный частный случай. Однако в качестве фона и атмосферы, в которой развивается идиллия, он открывает перед нами великие интересы революции и собственного отечества и связывает ограниченный сам по себе сюжет со значительнейшими, огромнейшими мировыми событиями.

Вообще говоря, дурное и злое — война, сражения, месть и т. п. — не исключено из области идеала и часто является содержанием и почвой мифической эпохи героев. И оно выступает в тем более жестокой и дикой форме, чем в меньшей мере эти эпохи проникнуты правовым и нравственным элементом. Странствующие рыцари, например, отправляющиеся помогать угнетенным и несправедливо обиженным, довольно часто сами впадают в дикость и проявляют необузданность, и точно так же религиозный героизм мучеников предполагает существование эпохи варварства и жестокости. Однако в целом христианский идеал, заключенный в глубинах внутренней жизни души, более безразличен к внешним условиям.

Как идеальное состояние мира соответствует преимущественно определенным эпохам, так и искусство избирает для образов, выступающих в этом состоянии мира, преимущественно определенное сословие — сословие *царей*. И оно поступает так не из

аристократизма и предпочтения знатных лиц, а в поисках полной свободы в желаниях и действиях, реализующейся в представлении о царственности. Так, например, в древней трагедии хор представляет собой неиндивидуальную общую почву умонастроений, представлений и чувств, на которой должно происходить определенное действие. На этой почве возвышаются индивидуальные характеры действующих лиц, принадлежащих к властителям народа, царским семействам.

В фигурах же, взятых из подчиненных сословий, мы всегда замечаем подавленность, когда они начинают действовать в пределах ограниченных условий их жизни. Ибо в развитом состоянии позднейшего времени они опутаны со всех сторон узами зависимости, стеснены и со всеми своими страстями и интересами находятся под мучительным игом внешней для них необходимости. За их спиной стоит непреодолимая сила гражданского общества, с которой они ничего не могут поделать, и даже произвола высших сословий, когда он опирается на закон, они не могут избежать.

Эта стесненность существующими условиями делает тщетной всякую независимость. Поэтому положения и характеры лиц, принадлежащих к этим кругам, больше подходят для комедии и вообще для комического. Ибо лица, выводимые в комических изображениях, имеют право чваниться, сколько им угодно. В своих представлениях о себе, в своих желаниях и мнениях они могут приписывать себе самостоятельность, которая затем непосредственно уничтожается ими самими вследствие их внутренней и внешней зависимости.

Такая мнимая самостоятельность терпит крушение главным образом в силу внешних условий и ложной позиции этих лиц по отношению к ним. Сила этих условий существует в значительно большей мере для низших сословий, чем для властителей и царей. Дон Цезарь в «Мессинской невесте» Шиллера может с полным правом воскликнуть: «Нет надо мною высшего судьи», а если он хочет понести наказание, он должен сам произнести над собой приговор и исполнить его. Он не подчинен никакой внешней необходимости права и закона, да и в отношении наказания зависит лишь от самого себя. Образы шекспировских трагедий, правда, не все принадлежат к царскому сословию и отчасти стоят уже на исторической, а не мифической почве, но зато они помещены в эпохи гражданских войн, когда узы порядка и законов ослабевают или совершенно распадаются. Благодаря этому они снова получают требуемые для идеала независимость и самостоятельность.

Рассмотрев со всех этих точек зрения современное состояние мира с его развитыми правовыми, моральными и политическими условиями, мы убедимся, что в пределах действительности нашего времени возможности для создания идеальных образов очень ограничены, ибо ничтожно число и объем тех кругов общества, в которых остается свободное поприще для самостоятельных решений частных лиц. В этом отношении главным материалом для современных произведений служат семейственность и добропорядочность, идеалы честных мужчин и хороших женщин, поскольку их желания и действия не выходят за пределы тех сфер, в которых человек еще действует свободно в качестве индивидуального субъекта, то есть по своему индивидуальному произволу является тем, что он есть, и делает то, что он делает.

Однако и этим идеалам недостает более глубокого содержания, и наиболее важной остается лишь субъективная сторона *умонастроения.* Более объективное содержание уже дано твердо существующими отношениями, так что самым интересным в этом содержании остается характер его проявления в индивидах, в их *внутренней субъективности,* моральности и т. д. Было бы неподобающим выставлять для нашего времени идеалы, например, судей или монархов. Если лицо, принадлежащее к судебному ведомству, ведет себя и поступает так, как этого требует долг и должность, то он этим исполняет лишь свою определенную, сообразную порядку, предписанную правом и законом обязанность. То, что государственные служащие привносят в это исполнение долга от своей индивидуальности, — например, мягкое обращение, проницательность и т. д., — не является главным, не представляет собой субстанциального содержания и носит более безразличный и второстепенный характер.

Монархи нашего времени также не образуют больше, подобно героям мифической эпохи, *конкретной* внутри себя вершины целого, а являются лишь более или менее абстрактным центром внутри самостоятельно развитых и установленных законом и конституцией учреждений. Важнейшие дела правителя монархи нашего времени выпустили из своих рук. Они уже не вершат сами правосудия; финансы, гражданский порядок и гражданская безопасность не составляют больше их собственного специального занятия; война и мир определяются общими условиями внешней политики, которая не подлежит их личному руководству и ведению. И если во всех этих государственных делах им принадле-

жит последнее, верховное решение, то, собственно, содержание этих решений в целом мало зависит от их индивидуальной воли, будучи уже до этого установлено само по себе. Таким образом, вершина государства, собственная субъективная воля монарха носит по отношению к всеобщему и публичному началу лишь чисто формальный характер.

Равным образом относится это к генералу и полководцу нашего времени. Он обладает большой властью, в его руки отдаются существеннейшие цели и интересы, и от его предусмотрительности, мужества, решимости, ума зависит исход важнейших дел. Однако личные свойства его субъективного характера играют при этом очень незначительную роль. С одной стороны, цели даны ему заранее и исходят не от его индивидуальности, а от отношений и обстоятельств, находящихся вне круга его власти. С другой стороны, и средства для осуществления этих целей он не создает собственными силами, а они даются ему извне, так как они не подчинены его личности и стоят вне сферы влияния его военных талантов.

Таким образом, в нашем современном состоянии мира субъект может действовать в том или другом отношении исходя из самого себя, однако каждый отдельный человек, как ни крутись, принадлежит существующему общественному строю и выступает не как самостоятельная, целостная и индивидуально живая фигура этого самого общества, а лишь как ограниченный в своем значении его член. Он действует лишь как связанный условиями этого общества, и интерес, вызываемый этой фигурой, а также содержание ее целей и деятельности носят чрезвычайно частный характер.

Ибо в конечном итоге все сводится к тому, какова будет судьба данного лица, удастся ли ему достигнуть своей цели, какие препятствия и неприятности станут на его пути, какие случайные или необходимые обстоятельства помешают удачному исходу его действий или приведут к нему и т. д. И если современная личность в своих душевных переживаниях и своем характере является бесконечной для себя в качестве субъекта и выступает как таковая в своих действиях и страданиях, в своих законах, нравственных и правовых установлениях и т. д., то все же существование права в этом отдельном лице так же ограниченно, как и само это отдельное лицо, и, в отличие от эпохи героев в собственном смысле этого слова, не представляет собой существования права, обычая, законности вообще. Отдельное лицо уже не является теперь носителем и единственной действительностью этих сил, как во времена героев.

Но мы никогда не перестанем и не можем перестать интересоваться индивидуальной целостностью и живой самостоятельностью, не перестанем испытывать в ней потребность, сколько бы мы ни признавали выгодными и разумными условия развитой организации гражданской и политической жизни. В этом смысле мы можем восхищаться поэтическим устремлением молодых Гёте и Шиллера, их попыткой вновь обрести утраченную самостоятельность образов поэзии в рамках условий нового времени, которые они имели перед собой.

Но как осуществляет Шиллер в своих первых произведениях эту попытку? Лишь посредством возмущения против всего гражданского общества. Карл Моор, несправедливо обиженный существующим порядком и людьми, злоупотребляющими силой этого порядка, выходит из рамок законности. Найдя в себе смелость отбросить стеснявшие его ограничения и создав для себя новое героическое состояние, он становится восстановителем права и самостоятельным мстителем за беззакония, несправедливости и притеснения. Однако какой ничтожной и случайной должна оказаться эта частная месть при неудовлетворительности находящихся в ее распоряжении необходимых средств! С другой же стороны, такая месть может привести лишь к преступлению, так как она сама заключает в себе ту несправедливость, которую хочет уничтожить. Избранный Карлом Моором путь является роковой ошибкой, и, хотя он трагичен, этот разбойничий идеал может соблазнить только детей.

Точно так же персонажи «Коварства и любви», страдающие под гнетом отвратительных условий, носятся со своими мелкими частными интересами и страстями, мучаются ими, и лишь в «Фиеско» и «Дон Карлосе» выступают более возвышенные герои, которые усваивают себе более субстанциальное содержание — освобождение своего отечества или свободу религиозных убеждений — и становятся борцами, жертвующими собою ради достижения возвышенных целей.

Еще более значителен Валленштейн. Стоя во главе армии, он берет на себя роль регулятора политических отношений. Он хорошо знает силу этих отношений, от которых зависит даже его собственное средство — армия, — и долгое время колеблется между желанием и долгом. Но едва он решился, как увидел, что средства, относительно которых он был уверен в их подвластности ему, трещат под его руками, что его орудие сломано. Ибо военачальников и генералов связывает с ним, в конечном счете,

не благодарность за назначения и повышения, и не слава полководца, а лишь их долг по отношению к общепризнанной власти и правительству, их присяга главе государства, австрийскому императору. В результате он оказывается одиноким и не столько терпит поражение от противостоящей ему внешней силы, сколько лишается всех средств для осуществления своей цели. Но раз войско его покинуло, он погиб.

Подобный этому, хотя и противоположный исходный пункт берет Гёте в «Геце». Эпоха Геца и Франца фон Зикингена интересна тем, что в это время рыцарство и дворянская самостоятельность его представителей гибнут от рук вновь возникшего объективного порядка и законности. То обстоятельство, что Гёте избрал темой своего первого драматического произведения эту коллизию между средневековой эпохой героев и законоупорядоченной современной жизнью, свидетельствует о его большом уме. Ибо Гец и Зикинген являются еще героями, которые самостоятельно хотят регулировать условия своего более широкого или узкого круга, опираясь лишь на свою личность, ее дерзновение и незамутненное чувство справедливости; однако новый порядок вещей делает самого Геца неправым и приводит его к гибели.

Лишь рыцарство и ленные отношения являются в средние века подлинной почвой такой самостоятельности. После же того как законопорядок в его прозаическом виде достиг более полного развития и стал господствующим, индивидуальная самостоятельность отдельных рыцарей, ищущих приключений, теряет всякое значение. Если она все еще хочет считать себя единственно важной и в духе рыцарства бороться против несправедливости, оказывать помощь притесняемым, то она делается смешной. В этом состоит комизм сервантесовского Дон-Кихота.

Коснувшись подобного антагонизма между разными мировоззрениями и поступками отдельных лиц в рамках этой коллизии, мы уже подошли к тому, что мы обозначили выше в общем виде как более строгую определенность и дифференциацию общего состояния мира, как *ситуацию* вообще.

2. СИТУАЦИЯ

Отличное от прозаической действительности идеальное состояние мира, которое искусство призвано воплотить, представляет собой, как мы могли убедиться в этом из предшествующего изложения, лишь способ духовного существования вообще. Следовательно, оно заключает в себе только *возможность* индивидуального формирования, само же не является еще этим формирова-

нием. До сих пор мы рассматривали лишь ту всеобщую почву, на которой могут появиться живые лица искусства. И хотя эта почва содержит в себе элемент индивидуальности и основывается на ее самостоятельности, однако в качестве *всеобщего состояния* она еще не обнаруживает деятельного движения индивидов в их живом воздействии, подобно тому как храм, возведенный искусством, еще не представляет собой индивидуального изображения самого бога, а содержит в себе лишь его зародыш.

Поэтому данное идеальное состояние мира мы должны рассмотреть сначала как нечто в себе неподвижное, как гармонию управляющих им сил, как субстанциальное, единообразно значимое существование, которое, однако, не следует принимать за так называемое первозданное состояние безмятежной простоты. Ибо в этом состоянии, в присущей ему полноте и силе нравственности еще только дремлет могучая сила раздвоения; нашему *рассмотрению* открылся пока только аспект субстанциального единства этого состояния и наличие индивидуальности лишь в ее всеобщем виде, когда она не утверждает своей определенности, а вновь бесследно и беспрепятственно исчезает. Однако существенной чертой индивидуальности является определенность, и если от идеала требуется, чтобы он являлся нам как *определенный* образ, то он не должен удовлетворяться одной лишь всеобщностью, но всеобщее должно обнаруживаться в нем в особенной форме, обретая благодаря этому внешнее бытие и проявление. Искусство в этой связи должно не просто изобразить *всеобщее* состояние мира, а перейти от этого неопределенного представления к образам, воплощающим *определенные* характеры и действия.

По отношению к отдельным *индивидам* всеобщее состояние представляет собой только почву, на которой они существуют, и раскрывается в специфических особенностях отдельных состояний. Вместе с этим обособлением возникают коллизии и осложнения, побуждающие отдельных *индивидов* проявить то, *что* они представляют собой, и обнаружить себя в качестве определенных образов. По отношению же к мировому состоянию это самообнаружение индивидов выступает как процесс, в котором его всеобщность становится живым, особенным и единичным явлением, но в этой определенности *всеобщие силы* все же сохраняют свое *господство*. Ибо существенная сторона определенного идеала заключается в том, что его субстанциальное содержание составляют вечные силы, властвующие над миром.

Однако существование в форме простого состояния недостойно этого содержания. Отчасти формой состояния является привычка, а привычка не соответствует духовной *самосознатель-*

ной природе указанных более глубоких интересов; отчасти же эти интересы вступают в жизнь благодаря *случайной* и *произвольной* самодеятельности индивидов, а несущественные по своему характеру случайность и произвол в свою очередь не соответствуют той субстанциальной всеобщности, которая составляет понятие истинного внутри себя начала. Поэтому мы должны отыскать, с одной стороны, более определенное, а с другой — более достойное художественное явление для конкретного содержания идеала.

Всеобщие силы в их *внешнем бытии* могут получить эту новую форму только благодаря тому, что они выступают в своих существенных различиях и вообще в своем движении, говоря более определенно, в своей взаимной противоположности. В сфере особенного, куда вступает теперь всеобщее, мы должны выделить два момента: во-первых, *субстанцию* как круг всеобщих сил, посредством *обособления* которых мы разлагаем субстанцию на ее самостоятельные части; во-вторых, *индивидов,* деятельно осуществляющих эти силы и доставляющих им индивидуальную форму.

Но различия и антагонизмы, к которым приводится гармоничное до этого состояние мира с его индивидами, представляют собой по отношению к этому состоянию мира обнаружение того *существенного содержания,* которое оно носит в себе. И, наоборот, заключенное в нем субстанциальное всеобщее содержание, становясь особенным и единичным явлением, осуществляет этим *себя,* так как, хотя это всеобщее и придает себе видимость случайности, раскола и раздвоенности, оно снова уничтожает эту видимость именно тем, что являет в ней себя.

Но разделение этих сил и их самоосуществление в индивидах могут совершаться лишь при таких определенных обстоятельствах и состояниях, когда все явление вступает в существование в качестве этих обстоятельств или когда они способствуют этому осуществлению. Сами по себе взятые, такие обстоятельства не представляют интереса и получают значение лишь в их связи с человеком, посредством самосознания которого содержание этих духовных сил деятельно переводится в явление. Лишь под этим углом зрения следует рассматривать внешние обстоятельства, так как их значение зависит лишь от того, что́ они представляют собой для *духа,* каким способом они осваиваются индивидами и служат для осуществления внутренних духовных потребностей, целей, умонастроений и вообще определенного характера индивидуальных воплощений. В этом своем качестве определенные обстоятельства и состояния образуют *ситуацию,* которая составляет более специальную предпосылку подлинного самопроявления и

деятельности всего того, что во всеобщем состоянии мира заключено еще в неразвитом виде. Поэтому, прежде чем перейти к рассмотрению действия в собственном смысле этого слова, мы должны установить значение понятия «ситуация».

В общем, ситуация представляет собой состояние, которое приобрело *частный характер* и стало *определенным*. В этой своей определенности ситуация способствует определенному проявлению содержания, которое должно получить внешнее существование посредством художественного изображения. С этой последней точки зрения ситуация доставляет нам широкое поле для размышлений, так как с давних пор важнейшей стороной искусства было отыскивание интересных ситуаций, то есть таких, которые дают возможность проявиться глубоким и важным интересам и истинному содержанию духа. В этом отношении мы предъявляем разные требования к различным искусствам. В отношении внутреннего многообразия ситуаций скульптура, например, оказывается ограниченной, живопись и музыка — шире и свободнее, а поэзия — наиболее неисчерпаемой.

Но так как мы не перешли еще к рассмотрению отдельных искусств, мы должны выдвинуть здесь только самые общие точки зрения и можем расчленить их в следующем восходящем порядке.

Во-первых, прежде чем ситуация разовьется и станет определенной внутри себя, она получает форму *всеобщности* и *неопределенности,* так что сначала мы как бы имеем перед собой ситуацию *отсутствия ситуации.* Ибо форма неопределенности является лишь *одной* формой наряду с другой, с формой определенности, и обнаруживает себя тем самым как односторонность и определенность.

Во-вторых, ситуация выходит за пределы этой всеобщности, переходит к обособлению и становится определенностью, притом вначале лишь *спокойной* определенностью, не дающей повода к какому-нибудь *антагонизму* и его необходимому разрешению.

Наконец, *в-третьих, раздвоение* и его определенность составляют сущность ситуации, которая вследствие этого становится *коллизией,* ведущей к реакциям, и образует как исходный пункт, так и переход к действию в собственном смысле этого слова.

Ибо ситуация вообще представляет собой *среднюю ступень* между всеобщим, неподвижным в себе состоянием мира и раскрывшимся в себе для акции и реакции конкретным действием. Поэтому она должна воплощать в себе характер как одной, так и другой крайней ступени и переводить нас от одной из этих ступеней к другой.

а) Отсутствие ситуации

Формой для всеобщего мирового состояния в том виде, в каком его должен выявить идеал искусства, служит столь же индивидуальная, сколь и существенная самостоятельность. Но самостоятельность, взятая как таковая сама по себе, обнаруживает сначала лишь зависимость от собственных сил, уверенное самодовление в неподвижном покое. Определенный образ еще не выходит за пределы себя и не становится в отношение к другому, а остается во внутренне и внешне замкнутом единстве с собою. Все это дает отсутствие ситуации, каковое мы наблюдаем, например, в древних храмовых изображениях эпохи зарождения искусства; эти изображения носят характер глубокой неподвижной серьезности, в высшей степени спокойного, даже застывшего, но грандиозного величия, и в позднейшее время старались подражать этому типу.

Образцы такого рода отсутствия ситуации дают нам египетская и древнейшая греческая скульптура. В христианском пластическом искусстве сходным образом изображаются бог-отец или Христос, преимущественно в бюстах, и вообще твердая субстанциальность божественного начала, понимаемая как определенный, особенный бог или как абсолютная внутри себя личность, подходит для такого способа изображения. Правда, и средневековые портреты обнаруживают такое же отсутствие определенных ситуаций, в которых мог бы отчеканиться характер индивида, и стремятся выразить лишь целое определенного характера в его прочной неизменности.

b) Определенная ситуация в ее спокойной простоте

Так как ситуация заключается вообще в *определенности,* то она выходит за пределы этой тишины и блаженного покоя или исключительного господства суровости и силы, характеризующих замкнутую в себе самостоятельность. Образы, лишенные ситуаций и потому внутренне и внешне неподвижные, должны прийти в движение и отказаться от своей неразвитой простоты. Ближайшим шагом вперед, к более специальному проявлению с помощью особенного способа выражения, является такая ситуация, которая хотя и носит определенный характер, однако существенно еще не дифференцирована внутри себя и не чревата коллизиями.

Это первое индивидуализированное выражение не имеет дальнейших последствий, так как оно не ставит себя во враждебную противоположность к чему бы то ни было другому и не

может вызвать никакой ответной реакции, а в своей непритязательности уже готово и завершено само по себе. Сюда принадлежат те ситуации, которые в целом должны рассматриваться в качестве игры, поскольку в них совершается или делается нечто такое, к чему не относятся серьезно. Ибо серьезность в действиях и поступках впервые возникает благодаря противоположностям и противоречиям, настойчиво требующим устранения и поражения одной из сторон.

Поэтому подобные ситуации не являются ни действиями, ни стимулами к действию, а отчасти представляют собой определенные, но совершенно простые в себе состояния, отчасти же являются деятельностью, лишенной в самой себе существенной и серьезной цели, которая была бы порождена конфликтами или могла бы привести к таковым.

α. Ближайший этап образует здесь переход от покоя, присущего отсутствию ситуации, к движению и выражению, которое может быть чисто механическим движением или же первым проявлением и удовлетворением какой-нибудь внутренней потребности. Если египтяне в своих скульптурных фигурах изображают богов со сдвинутыми ногами, неподвижной головой и плотно прилегающими к телу руками, то греки отделяют руки и ноги от туловища и придают телу положение, которое оно принимает при ходьбе и других многообразных движениях. Греки, например, изображают своих богов отдыхающими, сидящими, спокойно глядящими вдаль. Такого рода простые состояния сообщают самостоятельной фигуре бога определенность, однако эта определенность не переходит в дальнейшие отношения и противоположность, а остается замкнутой внутри себя и удовлетворенной сама по себе.

Такие простейшие ситуации свойственны преимущественно скульптуре, и древние были особенно неистощимы в изобретении подобных непритязательных положений. И здесь сказывается их великое чутье, ибо незначительность определенной ситуации тем в большей степени подчеркивает величие и самостоятельность их идеальных образов. Незначительность и безмятежная простота изображаемого делания и безделья сообщает еще большую наглядность блаженному спокойному безмолвию и неизменности вечных богов. Ситуация здесь лишь намекает на особенный характер бога или героя, не связывая его с другими богами и не ставя его во враждебные отношения с ними.

β. Ситуация уже становится более определенной в том случае, когда она намечает какую-нибудь особенную цель в ее завершенном в себе выполнении, действие, связанное с внешним ми-

ром, и выражает в рамках такой определенности самостоятельное внутри себя содержание. И в этих проявлениях не омрачаются спокойствие и безмятежное блаженство образов, а они сами выступают как следствие и определенный вид этой безмятежности.

Греки были чрезвычайно остроумны и неистощимы в подобных изображениях. Для непритязательности таких ситуаций требуется, чтобы действие, которое они содержат в себе, не являлось бы началом поступка, из которого должны еще вытекать дальнейшие перипетии и антагонизмы. Наоборот, вся определенность должна показать себя в этом действии завершенной. Так, например, ситуация, в которой находится Аполлон Бельведерский, заключает в себе тот момент, когда победоносный Аполлон, убив своей стрелой Пифона, гневно и величественно шествует дальше.

В этой ситуации уже отсутствует грандиозная простота ранней греческой скульптуры, которая открывала нам спокойствие и детскую беспечность богов в более незначительных проявлениях. Образцами прежней скульптуры могут служить, например, Венера, выходящая из купальни и спокойно глядящая перед собой в сознании своего могущества; играющие фавны и сатиры, изображенные в таких положениях, из которых в дальнейшем явно ничего не произойдет и не должно произойти. Такова, например, статуя сатира, держащего на руках молодого Вакха и с улыбкой, с бесконечной нежностью и грацией рассматривающего дитя; или статуя Амура, занятого подобными же многообразными непритязательными делами,— все это иллюстрации подобного рода ситуаций.

Если же действие становится более конкретным, то такие запутанные ситуации оказываются неподходящими для скульптурного воплощения греческих богов как самостоятельных сил; чистая всеобщность индивидуального бога с трудом может просвечивать здесь через нагромождение частных моментов его определенного поступка. Меркурий Пигаля, который в качестве подарка Людовика XV поставлен в Сан-Суси, прикрепляет к ногам свои крылатые сандалии. Это совершенно невинное занятие. Ситуация же торвальдсеновского Меркурия является слишком сложной для скульптуры. Только что отложив свою флейту, он внимательно следит за Марсием; хитро поглядывая на него, он выжидает момент, чтобы убить его, и коварно хватается за спрятанный кинжал.

Упомянув здесь еще одно новейшее художественное произведение, заметим, что изображенная Рудольфом Шадовым девушка, привязывающая к своим ногам сандалии, не производит боль-

шого впечатления, хотя она занята тем же простым делом, что и Меркурий. Однако это невинное дело не вызывает здесь того интереса, который связан с ним, когда им непринужденно занимается некий бог. Когда девушка привязывает к своим ногам сандалии или ткет, в этом ничего другого не проявляется, кроме этого привязывания и тканья — действий самих по себе незначительных.

γ. Из этого вытекает, в-третьих, что определенная ситуация может рассматриваться как чисто внешний, более или менее определенный повод и *случай* для других тесно или слабо с ней связанных проявлений. Такие случайные ситуации мы встречаем, например, во многих лирических стихотворениях. Некое особенное настроение и чувство представляет собой ситуацию, которая может быть поэтически осознана и сформулирована и которая при известных внешних обстоятельствах, например празднествах, победах и т. д., побуждает к тому или иному более пространному или ограниченному высказыванию и воплощению чувств и представлений. Пиндаровские дифирамбы, например, являются такими «стихотворениями по случаю» в высшем смысле этого слова.

Гёте тоже брал в качестве материала многие лирические ситуации этого рода. В более широком смысле можно было бы даже его «Вертера» назвать «произведением по случаю», ибо «Вертером» он выявил и разработал в художественном произведении свою внутреннюю разорванность и свои сердечные муки — события, совершавшиеся в его собственной душе. Лирический поэт вообще изливает свое сердце и высказывает то, что он сам чувствует в качестве субъекта. Благодаря этому чувство, являющееся первоначально только внутренним его состоянием, отрешается от него и становится внешним объектом, так что человек освобождается от него, подобно тому как облегчают слезы, в которых выплакивается горе. Гёте, по его собственным словам, сочинив «Вертера», освободился от тех тяжелых внутренних переживаний, которые он описывает в этом произведении. Однако изображенная в «Вертере» ситуация находится уже на более высокой ступени, так как она заключает в себе и развертывает глубочайшие противоречия.

В такой лирической ситуации может проявляться какое-нибудь объективное состояние, какая-нибудь деятельность, связанная с внешним миром. С другой стороны, в ней душа как таковая в ее внутреннем настроении может, освободившись от какой бы то ни было внешней связи, уйти в себя и взять исходным пунктом свои внутренние состояния и чувства.

Все до сих пор рассмотренные ситуации не представляют собой, как мы уже вкратце коснулись этого, ни самих действий, ни побуждений к действиям в собственном смысле этого слова. Их определенностью остается более или менее чисто случайное состояние или само по себе незначительное делание, в котором субстанциальное содержание выражается таким образом, что определенность оказывается лишь безобидной игрой, которую не принимают по-настоящему всерьез. Серьезный характер и важность ситуации в ее особенных моментах могут иметь место лишь там, где определенность обнаруживает себя как существенное различие и, выступая в противоположности к чему-то другому, порождает коллизию.

В основе коллизии лежит *нарушение,* которое не может сохраняться в качестве нарушения, а должно быть устранено. Коллизия является таким изменением гармонического состояния, которое в свою очередь должно быть изменено. Однако и коллизия еще не есть *действие,* а содержит в себе лишь начатки и предпосылки действия. В качестве простого повода к действию она сохраняет характер ситуации, хотя противоположность, в которую развертывается коллизия, может быть результатом прежнего действия. Так, например, трилогии древнегреческих трагиков являются продолжениями в том смысле, что в развязке одного драматического произведения заключена коллизия второго произведения, которая, в свою очередь, требует разрешения в третьей трагедии.

Так как коллизия нуждается в разрешении, следующем за борьбой противоположностей, то богатая коллизиями ситуация является преимущественным предметом драматического искусства, которому дано изображать прекрасное в его самом полном и глубоком развитии. Скульптура, например, не в состоянии полностью воплотить действие, посредством которого выявляются великие духовные силы в их расколе и примирении, и даже живопись, несмотря на ее более широкие возможности, всегда может представить нам лишь один момент действия.

Эти серьезные ситуации уже в своем понятии заключают своеобразное затруднение. Они покоятся на нарушениях гармонического состояния и порождают отношения, которые не могут существовать длительно и нуждаются в преобразовании. Но красота идеала заключается в его неомраченном единстве, спокойствии и завершенности в самом себе. Коллизия нарушает эту гармонию и заставляет единый в себе идеал перейти в состояние

разлада и противоположности. Вследствие изображения такого нарушения искажается сам идеал, и задача искусства может состоять здесь только в том, что оно, с одной стороны, не дает свободной красоте погибнуть в этом антагонизме, а с другой — не останавливается на изображении раздвоения и связанной с ним борьбы, так что решение конфликтов этой борьбы приводит в качестве результата к гармонии, выявляющейся таким образом в своей существенной полноте.

Нельзя установить общих правил, которые указывали бы нам, до каких границ можно доводить разлад, так как каждое отдельное искусство следует в этом отношении своеобразию присущего ему характера. Внутреннее представление, например, может вынести гораздо бóльшую степень разорванности, чем непосредственное созерцание. Поэзия поэтому имеет право при изображении внутренних состояний доходить до крайних мук отчаяния, а при изображении внешних явлений — до безобразного как такового. В пластических же искусствах, в живописи, а в еще большей степени в скульптуре внешний образ пребывает в прочной неизменности и не может быть вновь устранен или, подобно звукам музыки, мимолетно промчаться и исчезнуть. Здесь было бы неправильно фиксировать безобразное само по себе, если оно не находит разрешения. Пластическим искусствам разрешено не все то, что можно вполне позволить драматической поэзии, так как в последней все появляется лишь на один момент и может быть вновь удалено.

Что касается частных видов коллизии, то здесь следует указать их лишь в самых общих чертах. Мы должны в этом отношении рассмотреть три главные стороны.

Во-первых, коллизии, проистекающие из чисто физических, *естественных* состояний, когда последние представляют собой нечто отрицательное, дурное и мешающее.

Во-вторых, духовные коллизии, покоящиеся на *физических основах,* которые в самих себе положительны, но для духа заключают в себе возможность расхождений и антагонизмов.

В-третьих, разлады, в основе которых лежат *духовные различия* и которые вправе выступать в качестве подлинно интересных антагонизмов лишь постольку, поскольку они проистекают из *собственного деяния* человека.

α. Что касается конфликтов первого рода, то они могут считаться лишь простыми поводами. Здесь внешняя природа с ее болезнями и прочими бедствиями и слабостями приводит к нарушению обычной жизненной гармонии, что вызывает антагонизмы. Сами по себе такие коллизии не представляют никако-

го интереса и вводятся в искусство лишь благодаря тем разладам, которые могут развиться из физического несчастья как его *последствие*. Так, например, в «Алцесте» Еврипида, давшей материал также и для глюковской «Алцесты», болезнь Адмета образует предпосылку дальнейшего. Болезнь как таковая не является предметом подлинного искусства и становится у Еврипида таковым лишь через посредство тех лиц, для которых из этого несчастья возникает коллизия. Оракул возвещает, что Адмет должен умереть, если другой не посвятит себя вместо него подземному миру. Алцеста берет на себя эту жертву и решает умереть, чтобы предотвратить смерть супруга, отца ее детей, царя.

В «Филоктете» Софокла в основе коллизии также лежит физическое несчастье. Греки на своем пути к Трое высаживают с корабля на остров Лемнос Филоктета, страдающего от раны в ноге, причиненной ему укусом змеи на Хризе. Здесь физическое несчастье является лишь внешним связующим звеном и поводом к дальнейшей коллизии. Ибо, согласно предсказанию, Троя падет лишь тогда, когда в руках осаждающих будут стрелы Геракла. Филоктет отказывается отдать эти стрелы потому, что в течение целых девяти лет он должен был мучительно переносить последствия несправедливой высадки. Эта несправедливость и отказ, который из нее проистекает, могли быть мотивированы многими другими способами. Подлинный интерес заключается не в болезни и причиняемых ею физических страданиях, а в антагонизме, возникающем благодаря решению Филоктета не отдавать стрел.

Сходным образом обстоит дело, когда в лагере греков начинается мор, который уже сам по себе изображен как следствие прежних нарушений, как наказание. Вообще эпической поэзии в большей мере, чем драматической, подобает делать причиной изображаемых ею помех и препятствий физическое бедствие: бурю, кораблекрушение, засуху и т. д. Однако искусство изображает подобное бедствие не как простую случайность, а как такую помеху и несчастье, необходимость которых лишь в данном случае принимает эту, а не иную форму.

β. Во-вторых, поскольку внешняя физическая сила как таковая не является существенным элементом в духовных интересах и противоположностях даже там, где она оказывается связанной с духовными отношениями, она выступает лишь как почва, на которой коллизия в собственном смысле ведет к разрыву и разладу. Сюда относятся все конфликты, основой которых служит физическое *рождение*. В общем, мы можем разграничить здесь три случая.

аа. Во-первых, связанное с природой *право,* как, например, родство, право наследования и т. д., именно потому, что оно связано с *природными свойствами,* допускает *множество* природных определений, тогда как право — то, что составляет истинную суть,— *едино.*

Важнейшим примером в этом отношении является право наследования престола. Это право как повод для возникающих здесь коллизий еще не должно быть прочно установленным само по себе, потому что в противном случае изменяется характер самого конфликта. Когда престолонаследование еще не определено положительными законами и их общезначимым порядком, тогда не может рассматриваться само по себе как несправедливость то обстоятельство, что будет царствовать не старший, а младший сын царя или другой принадлежащий царскому дому родственник.

Так как царствование есть нечто качественное, а не количественное — как деньги и имущество, которые по своей природе могут быть поделены совершенно справедливо, то при таком наследовании сразу возникают споры и раздор. Когда Эдип, например, оставляет фиванский трон незанятым, оба его сына противостоят друг другу с равными правами и притязаниями. Братья, правда, приходят к соглашению, чтобы каждый из них царствовал посменно в продолжение года; однако Этеокл нарушает соглашение, и Полиник, чтобы защитить свое право, совершает поход на Фивы.

Вражда между братьями представляет собой коллизию, являющуюся во все времена предметом художественного изображения. Эта коллизия начинается уже с истории Каина, убивающего своего брата Авеля. В «Шах-наме», первом персидском героическом эпосе, спор о престолонаследии также составляет исходный пункт многообразнейших столкновений. Фериду поделил землю между своими тремя братьями. Селим получил Рум и Хавер, Туру были отданы Туран и Джин, а Иреджу должен был властвовать над Ираном, но каждый из них притязает на землю другого брата, и возникающим вследствие этого раздору и войнам нет конца.

В средневековом христианском мире мы также встречаем бесчисленные рассказы о раздорах внутри семейств и династий. Сами по себе эти несогласия представляются случайными, ибо, вообще говоря, нет никакой необходимости в том, чтобы братья враждовали друг с другом. К этому должны присоединиться особые обстоятельства и высшие причины, например, уже само по себе враждебное рождение сыновей Эдипа, или, как это, напри-

мер, пытался сделать Шиллер в «Мессинской невесте», спор между братьями должен быть делом высшей судьбы.

Подобная же коллизия лежит в основе «Макбета» Шекспира: Дункан — король, Макбет — его ближайший старший родственник, и поэтому он должен наследовать трон раньше сыновей Дункана. Таким образом, первой побудительной причиной преступления Макбета служит несправедливость, причиненная ему королем, назначившим сына наследником престола. Это право Макбета, которое явствует из хроник, Шекспир совершенно опустил, потому что он стремился подчеркнуть лишь ужасное в страсти Макбета с целью сделать комплимент королю Якову, заинтересованному в том, чтобы Макбет был изображен преступником. В шекспировской трактовке остается поэтому немотивированным то обстоятельство, что Макбет не убивает сыновей Дункана, а дает им возможность бежать и что ни один из вельмож не вспоминает о них. Однако вся коллизия, о которой идет речь в «Макбете», уже выходит за пределы ситуации на той ступени, которую мы должны здесь вкратце очертить.

ββ. *Во-вторых,* обратная коллизия в пределах этого же круга состоит в том, что различия рождения, заключающие в себе *несправедливость,* становятся в силу *обычая* или *закона* непреодолимым *препятствием* и выступают в качестве несправедливости, ставшей как бы природой, приводя вследствие этого к коллизиям. Рабство, крепостное состояние, кастовые различия, правовое положение евреев во многих государствах и в известном смысле даже противоположность между дворянским и мещанским происхождением принадлежат к этому роду коллизиям. Конфликт заключается здесь в том, что человек обладает правами, отношениями, желаниями, целями и требованиями, которые ему как человеку принадлежат согласно его понятию, но осуществлению которых противодействует какое-нибудь из упомянутых выше различий рождения, ставя, подобно силе природы, препятствия на пути людей, предъявляющих эти требования, или подвергая их опасности. О такой коллизии нужно сказать следующее.

Различия сословий, правящих и управляемых и т. д., несомненно, существенны и разумны, ибо они проистекают из необходимого расчленения всей государственной жизни и всесторонне проявляются в определенном роде занятий, направлений, образа мыслей и всей духовной культуры. Но совсем другое дело, когда хотят определить эти различия между индивидами фактом *рождения* в том или ином сословии, так что отдельный человек с самого начала не своим собственным выбором, а случайностью

природы непоправимо брошен в лоно какого-нибудь сословия или касты. Тогда эти различия оказываются лишь природными, и в то же время они облечены высшей властью, определяющей судьбу индивидов.

Нас здесь не интересует способ возникновения этой устойчивости сословных черт и власти их над отдельными лицами. Ибо нация могла первоначально быть *единой,* и природные различия между, например, свободными и крепостными могли развиться лишь позднее, или же различия каст, сословий, привилегий и т. д. порождены изначальными национальными и племенными различиями, как это, например, утверждали относительно кастовых различий у индийцев. Нам это здесь все равно, главным для нас является лишь то, что условия жизни, которые регулируют все существование человека, проистекают из физического факта рождения.

По существу, различия сословий несомненно следует рассматривать как правомерные; однако мы не должны отнимать у индивида права вступить в то или другое сословие, руководясь собственным свободным выбором. Склонности и задатки, талант, мастерство и специальное образование должны руководить этим решением, им принадлежит последнее слово. Но если право выбора уже заранее аннулируется одним фактом рождения и человек ставится благодаря этому в зависимость от природы и ее случайности, то в рамках этой несвободы может возникнуть конфликт между местом, указанным субъекту его рождением, и его духовной культурой с ее законными требованиями. Это — печальная, несчастная коллизия, так как она покоится в себе и для себя на *несправедливости*, перед которой не должно склоняться истинное свободное искусство.

В наших современных условиях сословные различия, за исключением небольшого круга лиц, не связаны с рождением. Только царствующая династия и пэрство из высших соображений, коренящихся в самом понятии государства, входят в этот составляющий исключение круг лиц. В остальном рождение не влечет за собой какого-либо существенного различия в отношении того сословия, в которое может или хочет вступить индивид. Поэтому с требованием полной свободы мы связываем дальнейшее требование, чтобы каждый становился адекватным избираемому им сословию в отношении культуры, знаний, мастерства и умонастроения.

Если же рождение выступает как непреодолимое препятствие тем стремлениям и притязаниям, которые человек, не будь этого ограничения, мог бы удовлетворить своей духовной способ-

ностью и деятельностью, то мы считаем это не просто несчастьем, а несправедливостью, которой он подвергается. Его отделяет от того, чего он способен достичь, лишь чисто природная, лишенная какого-либо правового основания стена, выше которой его поставили ум, талант, чувство, внутренняя и внешняя культура. Эти природные моменты, ставшие благодаря произволу неизменной правовой определенностью, дерзают поставить непреодолимые преграды правомерной в себе свободе духа.

Переходя к более подробной оценке этой коллизии, мы должны указать следующие ее стороны.

Во-первых, индивид своими духовными качествами должен действительно превзойти ту природную грань, власть которой обязана уступить его желаниям и целям. В противном случае его требование становится глупостью. Если, например, слуга со способностями и культурой слуги влюбляется в принцессу или знатную даму, или же она влюбляется в него, то подобный любовный сюжет лишь нелеп и безвкусен, хотя бы изображение этой страсти развернуло перед нами глубокое и всепоглощающее чувство пылкого сердца. По-настоящему их разделяет не различие рождения, а вся совокупность высших интересов, широкого образования, жизненных целей, требований и чувств, которые отделяют женщину более высокого круга по своему сословию, состоянию и среде, в которой она вращается,— от слуги. Любовь является пустой и абстрактной, остается лишь чувственным влечением, если она выступает как *единственное* связующее звено и не вбирает в себя всего того, что человек должен пережить в соответствии со своей духовной культурой и условиями жизни своего сословия. Чтобы быть полной, любовь должна была бы быть связанной со всем остальным содержанием сознания, с благородством чувств и интересов.

Второй случай подобной коллизии состоит в том, что свободная внутри себя духовность и ее справедливые требования сталкиваются с зависимостью от рождения в том или ином сословии, тормозящей и сковывающей ее развитие. И эта коллизия содержит в себе нечто неэстетическое, противоречащее понятию идеала, сколь бы излюбленной она ни была и как бы ни было легко пользоваться ею. Правда, если различия рождения стали вследствие положительных законов прочно установившейся несправедливостью, например, рождение парией, евреем и т. д., то, с одной стороны, человек, следуя голосу своей внутренней свободы, совершенно справедливо возмущается против такой преграды, считает ее устранимой и познает себя свободным от нее; борьба против нее представляется его абсолютным правом. Но

так как благодаря могуществу существующих условий подобные преграды делаются неустранимыми и упрочиваются, становясь непреодолимой необходимостью, то из этой борьбы может возникнуть лишь несчастная и ложная в самой себе ситуация.

Ибо разумный человек должен покоряться необходимости, если он не может силой заставить ее склониться перед ним, то есть он должен не реагировать против нее, а спокойно переносить неизбежное. Он должен отказаться от тех интересов и потребностей, которые все равно не осуществятся из-за наличия этой преграды, и переносить непреодолимое с тихим мужеством пассивности и терпения. Где борьба ни к чему не приводит, там разумным будет избегать борьбы, чтобы сохранить по крайней мере возможность отступления в последнюю твердыню, в *формальную* самостоятельность субъективной свободы. Тогда сила несправедливости уже не имеет больше власти над ним, в то время как, сопротивляясь ей, он сразу же испытывает всю меру своей зависимости. Однако ни эта абстракция чисто формальной самостоятельности, ни безрезультатная борьба против непреодолимой преграды не являются истинно прекрасными.

И *третий* случай подобной коллизии, непосредственно связанный со вторым, тоже далек от подлинного идеала. Он состоит в том, что лица, которым от рождения на основании религиозных предписаний, положительных государственных законов, общественных условий дана привилегия, хотят отстаивать и осуществлять эту привилегию. Хотя самостоятельность и существует здесь в положительной внешней действительности, но в качестве чего-то в самом себе несправедливого и неразумного, и потому она является ложной, чисто формальной самостоятельностью, так что понятие идеала здесь исчезает. Правда, поскольку субъективность идет тут рука об руку и находится в прочном единстве с тем, что является всеобщим и установленным законом, то можно было бы предположить, что идеальное сохраняется. Однако, с одной стороны, сила и власть всеобщего коренятся здесь не в *данном* индивиде, как того требует героический идеал, а лишь в публичном авторитете положительных законов и практическом их применении. С другой стороны, индивид отстаивает здесь лишь несправедливость, и ему недостает той субстанциальности, которая, как мы видели, также содержится в понятии идеала. Дело идеального субъекта должно быть в самом себе истинным и оправданным.

К такого рода привилегиям принадлежит, например, установленное законом рабовладение, владение крепостными, право лишать чужестранцев свободы или приносить их в жертву богам

и т. д. Отдельные лица могут не задумываясь следовать таким установлениям, будучи убеждены, что они действуют по праву, как, например, высшие касты в Индии пользуются своими привилегиями, или Фоант приказывает принести в жертву Ореста, или в России помещики распоряжаются своими крепостными. Может даже оказаться, что стоящие во главе государства люди захотят провести такие привилегии в качестве законов потому, что они заинтересованы в их существовании. Но в таком случае их право будет лишь варварским, неправым правом, и они сами представляются, по крайней мере *для нас,* варварами, устанавливающими и осуществляющими то, что само по себе несправедливо. Законность, на которую в таких случаях опирается субъект, может быть признана и оправдана для своего времени, если исходить из духа и уровня культуры последнего, но для нас она является лишь фактом существующего установления и не имеет значимости и силы. А если привилегированное лицо пользуется своим правом лишь для достижения своих частных целей, если оно действует, руководясь частной страстью и эгоистическими соображениями, то перед нами не только варварство, но еще и дурной характер.

Подобными конфликтами часто стремились вызвать сострадание и ужас согласно аристотелевскому закону, устанавливающему, что целью трагедии является пробуждение у зрителя чувства страха и сострадания. Но в действительности мы не испытываем ни страха, ни уважения перед такими правами, возникшими вследствие варварства и тяжелых условий жизни давних времен, а сострадание, которое мы могли бы испытать, тотчас же переходит в отвращение и возмущение.

Единственно истинная развязка подобного конфликта может состоять лишь в том, что такого рода ложные права прекращают свое существование, как, например, мы это видим в трагедиях, в которых ни Ифигения в Авлиде, ни Орест в Тавриде не приносятся в жертву.

γγ. Последним видом коллизий, в основе которых лежат природные моменты, является субъективная страсть, покоящаяся на природных задатках темперамента и характера. В качестве примера укажем на ревность Отелло. Сходный характер носят властолюбие, скупость, отчасти и любовь.

Но эти страсти приводят к коллизии лишь тогда, когда индивиды, охваченные и покоренные исключительной силой своего чувства, обращаются против истинно нравственного и в себе и для себя правомерного начала в человеческой жизни и благодаря этому впадают в глубокий конфликт.

Это приводит нас к *третьему* главному виду коллизии, подлинная основа которой заключается в духовных силах и их расхождении между собою, так как эта противоположность вызывается деянием самого человека.

γ. Уже относительно коллизий, проистекающих из чисто природных моментов, мы заметили выше, что они образуют лишь исходный пункт для дальнейших антагонизмов. Более или менее это верно и относительно конфликтов, принадлежащих к только что рассмотренному нами второму роду коллизий. В более глубоких по своему характеру произведениях эти конфликты не останавливаются на указанном столкновении; подобные препятствия и противоположности служат лишь поводом к тому, чтобы духовные в себе и для себя жизненные силы выявили свое расхождение и вступили в борьбу друг с другом. Но духовное может совершаться лишь духом, и духовные различия должны обрести свою действительность посредством деяния человека, чтобы получить возможность выступать в своем подлинном образе.

Теперь у нас имеется, с одной стороны, затруднение, препятствие, нарушение, вызванное действительным поступком человека, а с другой стороны, нарушение в себе и для себя правомерных интересов и сил. Лишь оба определения, взятые вместе, обосновывают и исчерпывают глубину этого последнего типа коллизий.

Основные случаи этого круга коллизий можно классифицировать следующим образом.

αα. Так как мы только начинаем выходить из круга тех конфликтов, которые покоятся на природной основе, то с этим кругом связан и ближайший случай конфликтов нового рода. Если обоснованием коллизии должны служить человеческие действия, тогда природный момент, то, что совершено человеком не в качестве *духовного* существа, может состоять лишь в том, что человек *по неведению,* ненамеренно делает нечто такое, что позднее обнаруживается для него как нарушение нравственных сил, которые он обязан был уважать. Сознание своего поступка, которое он получает позднее, сознание совершенного им ранее бессознательного нарушения, которое он вменяет себе как исходящее от него, ввергает его в разлад и противоречие.

Основание конфликта составляет здесь столкновение между сознанием и намерением *во время* совершения деяния и последующим осознанием того, чем это деяние было *в себе.* Эдип и Аякс могут служить нам примерами. Деяние Эдипа согласно его воле и знанию состояло в том, что он в драке убил чужого ему человека; но то, чего он не ведал, действительным деянием в се-

бе и для себя было убийство своего отца. Аякс истребляет в припадке безумия стада греков, принимая их за самих греческих вождей. Когда он затем рассматривает свершившееся с ясным сознанием, его охватывает стыд за его деяние, и этот стыд ввергает его в коллизию. Устои, которые человек таким образом ненамеренно нарушает, должны по существу, согласно его разуму почитаться им и считаться святыми. Если же это уважение и почитание являются всего лишь мнением, ложным предрассудком, то для нас подобные коллизии больше уже не могут представлять интереса.

ββ. Так как в том круге, который мы рассматриваем теперь, конфликт должен представлять собой некое *духовное* нарушение духовных сил посредством деяния человека, то более соответствующая коллизия состоит в сознательном нарушении, проистекающем из *этого сознания* и его намерения. И здесь исходным пунктом могут послужить страсть, насилие, безумие и т. д. Троянская война, например, имеет своим началом похищение Елены. Затем Агамемнон приносит в жертву Ифигению и наносит этим обиду матери, убивая любимейшее ее дитя. Клитемнестра, мстя за это, убивает своего супруга. Орест мстит за убийство отца и царя убийством матери. Подобно этому в «Гамлете» отец коварно убит, а мать Гамлета позорит тень убитого поспешным вступлением в брак с убийцей.

И в этих коллизиях главным является то, что человек вступает в борьбу с чем-то в себе и для себя нравственным, истинным, святым, навлекая на себя возмездие с его стороны. Если же это не так, то для нас, поскольку мы обладаем сознанием истинно нравственного и святого, подобный конфликт не представляет существенного интереса, как, например, в известном эпизоде Махабхараты «Наль и Дамаянти». Царь Наль женился на девушке из княжеского рода Дамаянти, которой была дана привилегия выбрать в мужья среди искателей ее руки того, кто ей понравится. Все прочие женихи реют в качестве гениев в воздухе, и один только Наль стоит на земле; у нее был достаточно хороший вкус, чтобы выбрать человека. Гении разгневаны и подстерегают царя Наля. Но в продолжение многих лет они ничего не могут против него сделать, так как он за это время не совершил ничего дурного. Наконец они получают над ним власть, ибо он совершил большое преступление: помочившись, он ступил ногой на мокрую от его мочи землю. Согласно индийским представлениям, это — тяжкая вина, которая не может оставаться безнаказанной. С этого момента Наль находится во власти гениев. Один из них внушает ему страсть к игре, другой возбуждает против

него его брата, и Наль, потеряв свой трон и впав в бедность, должен уйти в чужие края вместе с Дамаянти. В конце концов он вынужден даже разлучиться с ней, но затем после разных приключений он еще раз возносится на вершину прежнего счастья. Основным конфликтом, вокруг которого вращается весь этот эпизод, является нечто такое, что только древними индийцами рассматривалось как существенное нарушение святого, нашему же сознанию представляется лишь нелепостью.

γγ. *В-третьих,* нарушение не обязательно должно быть чем-то непосредственным, то есть деяние не обязательно уже само по себе должно заключать в себе коллизию; оно становится таковым только благодаря тем противоборствующим, противоречащим ему отношениям и обстоятельствам, при которых оно совершается и о которых известно героям. Джульетта и Ромео, например, любят друг друга. В любви, взятой сама по себе, нет никакого нарушения, но им известно, что их семьи живут во вражде и ненавидят друг друга, что родители никогда не согласятся на их брак, и, таким образом, они впадают в коллизию благодаря заранее известному им разладу.

Мы должны удовлетвориться этими самыми общими замечаниями относительно определенной ситуации в ее противоположности всеобщему состоянию мира. Если бы мы захотели подвергнуть ее рассмотрению со всех сторон, во всех ее оттенках и нюансах, и обсудить все возможные виды такой ситуации, то один только этот вопрос потребовал бы от нас бесконечно пространных разъяснений. Ибо творческое создание различных ситуаций заключает в себе неисчерпаемое богатство возможностей, и в каждом частном случае речь, по существу, идет о том, как приспособить ту или иную ситуацию к данному определенному роду и виду искусства. Сказке, например, дозволяется много такого, что было бы недопустимо при другом способе художественного изображения. Да и вообще создание ситуации является важным моментом, который обычно доставляет художникам очень много хлопот.

Особенно в наше время часто приходится слышать жалобы на трудность найти подходящий материал, из которого можно было бы заимствовать нужные обстоятельства и ситуации. На первый взгляд могло бы показаться, что более достойно художника проявить оригинальность в этом отношении и самому изобрести нужные ему ситуации. Однако этот вид самостоятельности не является чем-то существенным для художника. Ибо ситуация сама по себе не представляет собой духовного начала, подлинного художественного образа, а касается лишь того внеш-

него материала, в котором и в связи с которым должны быть раскрыты и воплощены характер и душа. Лишь в обработке этого внешнего повода для действий и характеров проявляется подлинно художественная деятельность.

Не приходится поэтому быть благодарным поэту за то, что он сам выполнил эту в себе непоэтическую сторону дела, а ему следует позволить вновь и вновь черпать из уже существующего материала — из истории, легенды, мифа, из хроник и даже из художественно обработанных материалов и ситуаций. Так, например, в живописи внешняя сторона ситуации заимствовалась из жития святых и довольно часто повторялась сходным образом. В таких изображениях собственно художественное творчество лежит значительно глубже, чем в отыскивании определенных ситуаций.

Так же обстоит дело и с богатством демонстрируемых перед нами состояний и перипетий. В этом отношении довольно часто восхваляли новое искусство за то, что по сравнению с античным оно являет нам бесконечно более плодовитую фантазию. В самом деле, в произведениях искусства средних веков и нового времени мы находим величайшее разнообразие меняющихся ситуаций, событий и судеб. Но, несмотря на это внешнее богатство, мы обладаем лишь небольшим числом превосходных драм и эпических произведений. Ибо главными являются не внешний ход и смена событий, которые в качестве событий и историй исчерпывали бы собой содержание художественного произведения, а нравственное и духовное формирование и те великие движения души и характера, которые развертываются и раскрываются через этот процесс формирования.

Если мы теперь бросим взгляд на тот пункт, отправляясь от которого мы должны двигаться дальше, то убедимся, что, с одной стороны, внешние и внутренние определенные обстоятельства, состояния и отношения превращаются в ситуацию только через *душевное переживание,* через *страсть,* которая реагирует на эти обстоятельства и сохраняется в них. С другой стороны, ситуация, как мы видели выше, дифференцируется в своей определенности, создавая противоположности, препятствия, осложнения и *нарушения,* так что душа чувствует себя вынужденной этими обстоятельствами непременно *действовать,* чтобы устранить преграды и помехи, препятствующие ее целям и страстям.

В этом смысле действие начинается, собственно говоря, лишь тогда, когда обнаружилась противоположность, содержавшаяся в ситуации. Так как действие, несущее в себе коллизию, *ущемляет* противостоящую сторону и в этом столкновении вызывает сопро-

тивление противоположной силы, на которую оно нападает, то вследствие этого действие, *акция*, оказывается непосредственно связанным с противодействием, *реакцией*.

Тем самым идеал впервые делается совершенно определенным и приходит в движение, ибо два вырванных из их гармонического единства интереса противостоят теперь друг другу в *борьбе* и в своем взаимном противоречии необходимо требуют *разрешения*.

Это движение, взятое как целое, больше уже не принадлежит области ситуации и ее конфликтов, а приводит нас к рассмотрению того, что мы обозначили выше как действие в собственном смысле.

3. ДЕЙСТВИЕ

Действие образует *третью* ступень в том восходящем рассмотрении, которому мы следовали до сих пор. Первой ступенью было всеобщее *состояние мира*, а второй — определенная *ситуация*.

Выше, рассматривая *внешнее* отношение действия к предшествующей ему ступени, мы уже нашли, что действие предполагает обстоятельства, ведущие к коллизиям, к акции и реакции. В каком пункте этих предпосылок должно *начинаться* действие, этого нельзя определенно установить. То, что с одной стороны представляется началом, может с другой стороны оказаться результатом предшествующих перипетий, которые служили бы в данном случае подлинным началом. Последние, в свою очередь, представляют собой лишь результат предшествующих коллизий и т. д. Приведем пример. Ифигения из дома Агамемнона искупает в Тавриде вину своего дома и кладет конец его несчастьям. Здесь началом можно было бы признать спасение Ифигении Дианой, которая приводит ее в Тавриду. Но это обстоятельство является лишь следствием предшествующих событий — жертвоприношения в Авлиде, обусловленного, в свою очередь, нарушением прав Менелая, у которого Парис уводит Елену, и т. д., пока мы не дойдем до знаменитого яйца Леды. Кроме того, сюжет «Ифигении в Тавриде» содержит в себе в качестве предпосылки убийство Агамемнона и весь ряд преступлений в доме Тантала.

Так же обстоит дело и в фиванском цикле сказаний. Если бы мы хотели изобразить это действие со всеми его предпосылками, то такую задачу могла бы решить только поэзия. Однако скука подобной обстоятельности вошла в пословицу, и в таком подробном изложении событий видят удел прозы, тогда как от поэзии требуют, чтобы она сразу ввела слушателей in medias res *.

* В суть дела *(латин.)*.

Искусство не стремится начать с события, являющегося внешним началом определенного действия, и это объясняется тем, что подобное начало является ведь началом лишь в отношении внешнего естественного течения событий. Связь действия с этим началом касается лишь эмпирического единства явления, а для подлинного содержания самого действия она может быть совершенно безразличной.

Это внешнее единство остается внешним по своему характеру и в том случае, если объединяющей нитью различных событий является то, что все они произошли с одним и тем же лицом. Совокупность жизненных обстоятельств, действий, судеб — все это, несомненно, формирует индивида, но его собственная природа, подлинное ядро его умонастроения и способностей обнаруживаются независимо от них, когда он оказывается перед лицом *одной* великой ситуации и великого действия. В процессе этого действия обнаруживается, что́ он представляет собой, тогда как раньше он был известен нам лишь по своему имени и внешнему виду.

Завязку действия не следует поэтому искать в *эмпирическом* начале. Должны быть даны лишь те обстоятельства, которые воспринимаются индивидуальным складом души и ее потребностями и порождают именно ту определенную коллизию, разрешение каковой и составляет особенное действие данного художественного произведения. Например, Гомер в «Илиаде» сразу же начинает с того, что составляет тему его поэмы,— с гнева Ахилла; он не рассказывает сначала предшествовавших событий или историю жизни Ахилла, а сразу вводит нас в конкретный конфликт, изображая его таким образом, что в качестве его подспудной основы выступают великие интересы.

Изображение действия как единого, целостного в себе движения, содержащего акцию, реакцию и разрешение их борьбы, составляет преимущественный предмет поэзии, ибо остальные искусства могут запечатлеть лишь один момент в развитии действия. Кажется, правда, что другие искусства благодаря богатству своих средств превосходят в этом плане поэзию, так как в их распоряжении находится не только весь внешний облик изображаемого человека, но и выражение посредством жестов, отношения к окружающим его фигурам и отражения в других группирующихся вокруг него предметах. Однако по своей ясности все эти выразительные средства не идут в сравнение с речью. Действие является наиболее ясным раскрытием человека, раскрытием как его умонастроения, так и его целей. То, что человек представляет собой в своей глубочайшей основе, осуществляется лишь посредством действия, а так как действие имеет духовное происхождение,

то оно находит свою предельную ясность и определенность лишь в духовном выражении, в речи.

Обычно, когда говорят о действиях, то представляют себе, что они неисчислимо многообразны. Однако для искусства круг действий, подходящих по своему характеру для изображения, в целом всегда ограничен, ибо оно должно воплотить только тот круг действий, необходимость которого обусловлена идеей.

В действии, поскольку его изображает искусство, мы должны выделить три основных момента, которые выводятся следующим образом. Ситуация и содержащийся в ней конфликт представляют собой общий стимул. Что же касается самого движения и дифференциации идеала в процессе его деятельности, то это возникает лишь благодаря реакции. Но в этом движении содержатся:

во-первых, всеобщие силы, образующие то существенное содержание, ту цель, ради которой совершается действие;

во-вторых, активное проявление этих сил посредством действующих индивидов;

в-третьих, эти две стороны должны соединиться и образовать то, что мы будем называть здесь *характером.*

а) Всеобщие силы действия

α. В нашем исследовании действия мы дошли до ступени определенности и дифференциации идеала. Однако в истинно прекрасном каждая из сталкивающихся друг с другом противоположностей, которые вырастают из конфликта, должна нести на себе печать идеала и не должна быть лишена разумности и оправдания. В этом споре, где сила выступает против силы, бороться друг с другом должны интересы идеального характера. Такими интересами являются существенные потребности человеческого сердца, необходимые в самих себе цели действия; они правомерны и разумны в себе и вследствие этого являются всеобщими и вечными силами духовного существования. Не будучи самим абсолютно божественным началом, они представляют собой порождения единой абсолютной идеи, и потому они обладают властью и значимостью. Они суть дети единой всеобщей истины, хотя и являются лишь ее определенными, особенными моментами. Вследствие своей определенности эти интересы могут прийти в столкновение друг с другом; однако независимо от своего различия они должны быть существенными и в самих себе, чтобы выступать как определенный идеал.

Таковыми являются вечные религиозные и нравственные отношения, служащие великими мотивами искусства: семья, роди-

на, государство, церковь, слава, дружба, сословие, достоинство, а в романтическом мире особенно честь, любовь и т. п. По степени своей значимости эти силы отличаются друг от друга, но все они разумны в самих себе. И человек, именно потому, что он человек, должен признавать эти силы человеческой души и способствовать их проявлению внутри себя. Однако они не должны выступать как права, установленные положительным законом. Ибо отчасти уже сама форма положительного закона, как мы это видели выше, противна понятию и форме идеала, отчасти же содержанием установленных прав может стать принявшая форму закона несправедливость в себе и для себя. Те же отношения, о которых мы говорим, не являются только внешним установлением, а представляют собой субстанциальные в себе и для себя силы, которые заключают в себе истинное содержание божественного и человеческого существования и именно потому остаются тем, что движет действиями человека и что в конце концов всегда осуществляет себя.

Такими силами являются, например, те интересы и цели, которые борются друг с другом в «Антигоне» Софокла. Царь Креон издал в качестве главы государства строгий приказ, чтобы сын Эдипа, выступивший против Фив как враг отечества, не получил почести погребения. Этот приказ в значительной степени оправдан, ибо он продиктован заботой о благе всего города. Но Антигона одушевлена такой же нравственной силой, святой любовью к брату, которого она не может оставить непогребенным, на добычу птицам. Почитание семейных уз требует выполнить долг погребения, и поэтому она нарушает приказ Креона.

β. Хотя коллизия может быть введена самыми разнообразными способами, однако необходимость реакции должна вызываться не чем-то нелепым и абсурдным, а чем-то таким, что разумно и оправдано в самом себе. Например, коллизия в известной немецкой поэме Гартмана фон дер Ауэ «Бедный Генрих» является отталкивающей. Герой заболел неизлечимой болезнью, проказой, и в поисках помощи обращается к салернским монахам. Они говорят ему, что он должен найти человека, добровольно пожертвовавшего бы собою ради него, так как необходимое для него лекарство может быть приготовлено лишь из человеческого сердца. Бедная девушка, любящая рыцаря, охотно соглашается умереть ради него и едет с ним в Италию. Это нечто совершенно варварское, и тихая любовь и трогательная преданность девушки не могут поэтому произвести на нас в этой ситуации подобающего впечатления. Правда, и у античных поэтов мы встречаем в качестве коллизии такую несправедливость, как приношение в жертву людей,— на-

пример, в истории с Ифигенией, которая сначала должна была быть принесена в жертву, а затем сама чуть не принесла в жертву своего брата. Однако здесь конфликт связан с другими, правомерными в себе отношениями, кроме того, как мы уже заметили выше, в нем заключается нечто разумное, состоящее в том, что как Ифигения, так и Орест спасаются, и сила этой противостоящей праву коллизии оказывается сломленной. Последнее, правда, имеет место и в поэме Гартмана фон дер Ауэ: когда Генрих сам отказывается принять жертву девушки, божья помощь освобождает его от болезни, а девушка вознаграждается за свою верную любовь.

Может казаться, что к названным выше положительным силам присоединяются и противоположные, отрицательные и вообще дурные и злые силы. Однако в идеальном изображении действия чисто отрицательное не должно находить себе места в качестве существенного основания для необходимой реакции. Конечно, реальность отрицательного может соответствовать понятию отрицательного, его сущности и природе; но если внутреннее понятие и цель ничтожны уже в самих себе, то внутреннее безобразие еще менее допускает подлинную красоту в его внешней реальности.

Правда, софистика страсти может попытаться посредством ловкой аргументации, силы и энергии характера внести в отрицательное положительные стороны; однако зрелище, которое мы получаем при этом, напоминает лишь украшенную могилу. Ибо то, что является только отрицательным, тускло и плоско внутри себя и оставляет нас либо совершенно безучастными, либо отталкивает нас от себя; при этом все равно, будет ли оно использоваться в качестве мотива какого-либо действия или только в качестве средства для того, чтобы вызвать реакцию другого лица. Жестокость, несчастье, насилие, суровость сильных мира сего еще понятны и переносимы в представлении, если в их основе лежит содержательное величие характера и цели. Но зло как таковое, зависть, трусость и подлость всегда отвратительны. Дьявол, взятый сам по себе, оказывается поэтому дурной, эстетически непригодной фигурой, он является не чем иным, как ложью в самой себе и представляет собой в высшей степени прозаическое лицо.

И точно так же фурии ненависти и многие позднейшие аллегории подобного рода хотя и являются силами, однако эти силы лишены положительной самостоятельности и устойчивости и не благоприятствуют идеальному изображению. Правда, и здесь следует отметить, что степень допустимости таких предметов изображения очень различна в зависимости от отдельных искусств и того способа, каким они непосредственно доводят до созерцания свой

предмет. Вообще же говоря, зло убого и бессодержательно в себе, ибо из него не получается ничего, кроме отрицательного, кроме разрушения и несчастья, между тем как подлинное искусство должно являть нам зрелище внутренней гармонии. Больше всего достойна презрения подлость, потому что она проистекает из зависти и ненависти ко всему благородному и не стесняется превращать в средство удовлетворения дурной или постыдной страсти даже нечто оправданное внутри себя.

Великие поэты и художники античности не показывают нам поэтому злобы и низости; напротив, Шекспир изображает зло во всей его отвратительности, например в «Короле Лире». Старик Лир разделяет королевство между своими дочерьми и при этом настолько глуп, что доверяет лживым льстивым речам двух дочерей и отвергает ничего не говорящую верную Корделию. Это просто глупо и безумно, а позорнейшая неблагодарность и недостойное поведение старших дочерей и их мужей доводят его до действительного сумасшествия.

Иной характер носят герои французской трагедии. Они часто пыжатся, чванятся величайшими и благороднейшими мотивами, важничают своей честью и достоинством, но они сами же разрушают в нас представление об этих мотивах тем, что они представляют собой в действительности и что они совершают. Внутренняя неустойчивость, душевная разорванность, воплощающаяся во всевозможных отталкивающих диссонансах, сделалась модной главным образом в новейшее время и привела к юмору по поводу мерзости и к шутовской иронии, излюбленной, например, Теодором Гофманом.

γ. Таким образом, истинным содержанием идеального действия должны служить лишь положительные в самих себе субстанциальные силы. Но эти движущие силы не должны выступать в художественном изображении в их всеобщности как таковой, хотя в реально совершающихся поступках они и представляют собой существенные моменты идеи, а должны получить форму *самостоятельных индивидуальностей.* Если этого не происходит, то данные силы выступают в виде общих мыслей или абстрактных представлений, которым нет места в области искусства. Хотя они не являются порождением произвольной фантазии, тем не менее они должны обрести определенность и завершенность и предстать благодаря этому индивидуализированными в самих себе. Однако эта определенность не должна ни простираться до частных деталей внешнего существования, ни сужаться до субъективного внутреннего переживания, ибо в противном случае индивидуальность всеобщих сил неизбежно оказалась бы вовлеченной во все

запутанные перипетии конечного существования. Ввиду этого определенность индивидуального облика всеобщих сил не должна преступать известных границ.

В качестве наиболее очевидного примера такого проявления и господства всеобщих сил в их самостоятельном виде мы можем привести греческих богов. Каков бы ни был характер их проявления, они всегда блаженны и радостны. Как индивидуальные, особенные боги они, правда, вступают в борьбу, однако в конечном счете не относятся к этой борьбе серьезно в том смысле, чтобы со всей энергией и последовательностью характера и страсти сосредоточиться на определенной цели и найти свою гибель в борьбе за эту цель. Они вмешиваются иногда в борьбу, в отдельных конкретных случаях делают тот или иной определенный интерес своим собственным, однако затем вновь предоставляют события их собственному ходу и, блаженные, возвращаются на высоты Олимпа.

Так, мы видим, что гомеровские боги борются и воюют друг с другом; это является следствием их определенности, но при всем том они остаются всеобщими существами и определенностями. Вот, например, разгорается сражение; герои поодиночке, один за другим, вступают в борьбу, отдельные лица исчезают в общей неистовой схватке, все смешалось, и больше уже нельзя различить частных подробностей: перед нами лишь один общий порыв, один кипящий бой,— теперь вступают в борьбу всеобщие силы — сами боги. Однако из этих перипетий и конфликтов они неизменно возвращаются к своей прежней самостоятельности и безмятежности. Хотя индивидуальность их образа и вовлекает их в область случайностей, но так как преобладает в них божественное всеобщее начало, то индивидуальное остается в них скорее лишь внешним образом, а не пронизывает их целиком, не становится подлинно внутренней субъективностью. Определенность является в них лишь облекающим божественную сущность образом.

Именно эта самостоятельность и безмятежный покой и сообщают им ту пластическую индивидуальность, которая освобождает их от забот об определенных обстоятельствах и событиях. Гомеровских богов побуждают к действию лишь содержание и интересы преходящих событий человеческой жизни. Поэтому даже в том случае, когда они действуют в условиях конкретной действительности, они не проявляют твердой последовательности в смене своих многообразных действий. Мы находим у греческих богов и другие своеобразные черты и поступки, которые не всегда можно свести к всеобщему понятию каждого определенного бога. Меркурий, например, убил Аргуса, Аполлон — гидру, у Юпитера

много любовных приключений, он подвесил Юнону на наковальню и т. д. Эти и многие другие истории представляют собой простые добавления; они приписываются богам, рассматриваемым с их природной стороны, в символическом и аллегорическом смысле, и позднее мы еще укажем более точно их происхождение.

Правда, и современное искусство стремится изобразить определенные и вместе с тем всеобщие внутри себя силы. Однако большей частью это лишь бессодержательные холодные аллегории — ненависти, зависти, ревности, вообще добродетелей и пороков, веры, надежды, любви, верности и т. д., аллегории, не внушающие нам доверия, ибо в художественном изображении подлинно глубокий интерес вызывает в нас лишь конкретная субъективность, так что мы желаем видеть эти абстракции не сами по себе, а лишь в качестве моментов и сторон человеческих характеров, их особенных и целостных образов.

Точно так же и ангелы не обладают в себе той всеобщностью и самостоятельностью, какой обладают Марс, Венера, Аполлон и т. д. или Океан и Гелиос. Хотя ангелы и существуют для представления, они существуют для него лишь в качестве служителей единой субстанциальной божественной сущности, которая не расщепляется на самостоятельные индивидуальности подобно греческому кругу богов. Мы не видим поэтому многих покоящихся в себе объективных сил, которые в качестве божественных индивидов могли бы, каждая сама по себе, сделаться предметом изображения, а находим существенное содержание этих сил реализованным либо объективно в едином боге, либо субъективным и частным образом в человеческих характерах и действиях. А между тем именно от этой обособляющейся самостоятельности и индивидуализации и происходит идеальное изображение богов.

b) Действующие индивиды

В изображении идеалов богов, как мы их рассматривали выше, искусству нетрудно сохранить требуемую идеальность. Однако, как только оно переходит к конкретному действию, изображение сталкивается со своеобразной трудностью. Хотя всеобщие силы вообще и боги в частности являются движущим и побуждающим началом, однако в действительности им не свойственно индивидуальное действие: оно присуще только человеку. Благодаря этому мы получаем две различные стороны. Одну из них представляют собой рассмотренные нами всеобщие силы в их самодовлеющей и потому абстрактной субстанциальности, другую — человеческие

индивиды, которые обсуждают свои действия, принимают конечное решение и свершают их.

Согласно истине вечные господствующие силы имманентны человеческому существу, составляя субстанциальную сторону его характера; однако, поскольку их представляют себе в самой их божественности как индивидов и тем самым как нечто исключающее ее, они сразу же оказываются во внешнем отношении к субъекту. Это создает здесь существенную трудность, ибо в таком отношении между богами и людьми заключено прямое противоречие. С одной стороны, содержание воли богов принадлежит человеку, проявляется как индивидуальная страсть, решение и воля человека; с другой же стороны, единичный субъект понимает богов как сущих в себе и для себя, как не только не зависимых от него, но и движущих и определяющих его. Таким образом, одни и те же определения изображаются то как воплощенные в самостоятельной божественной индивидуальности, то как сокровеннейшее достояние человеческого сердца. Тем самым предстает ущемленной как свободная самостоятельность богов, так и свобода действующих индивидов.

Если мы приписываем богам способность повелевать людьми, то от этого страдает человеческая самостоятельность, о которой мы говорили как о в высшей степени существенном требовании для идеального начала в искусстве. С той же самой трудностью мы встречаемся и в христианских религиозных представлениях. Так, например, говорят: дух божий ведет к богу. Но в таком случае человеческий внутренний мир может представиться чисто пассивной почвой, на которую воздействует дух божий, и человеческая воля перестает быть свободной, так как решение божества воздействовать на нее оказывается для человека чем-то вроде рока, которого он не определяет своей волей и самостью.

α. Если мы представляем себе отношение между богами и людьми таким образом, что действующий человек внешне противостоит богу как чему-то субстанциальному, то такое взаимоотношение их является совершенно прозаическим. Бог повелевает, а человеку остается лишь повиноваться. Это внешнее отношение между богами и людьми мы встречаем даже у великих поэтов. У Софокла, например, Филоктет, разоблачив обман Одиссея, упорствует в своем решении не отправляться в лагерь греков, пока, наконец, Геракл не выступает как deus ex machina и не приказывает ему уступить желанию Неоптолема. Содержание этого явления, правда, достаточно мотивировано и отвечает нашему ожиданию. Однако сам поворот действия остается все же внешним и неорганичным, и в своих наиболее возвышенных трагедиях Со-

фокл не применяет этого способа изображения, благодаря которому, если сделать еще один шаг по этому пути, боги превращаются в мертвые машины, а люди в простые орудия чуждого им произвола.

Подобно этому и в эпосе мы встречаем такое воздействие богов, которое представляется внешним человеческой свободе. Гермес, например, ведет Приама к Ахиллу. Аполлон наносит Патроклу удар между плечами и убивает его. Точно так же мифологические черты часто используются таким образом, что они выступают как внешнее *бытие* в индивидах. Например, мать Ахилла погружает его в Стикс, благодаря чему он делается неуязвимым до пят и никто не может его победить. Если мы представим себе это в соответствии с нашим рассудочным мышлением, то не останется места для храбрости Ахилла и весь его героизм превратится из духовной черты характера в чисто физическое качество.

Эпос в гораздо большей степени может использовать такой способ изображения, чем драма, так как в эпосе аспект внутренней жизни, касающийся намерений героев, отступает при осуществлении целей на задний план и игре внешних событий предоставляется более широкое поле действия. Отмеченная же выше чисто рассудочная рефлексия, навязывающая поэту нелепую мысль, будто его герои не являются героями, должна выступать с исключительной осторожностью, ибо и в таких чертах, как мы скоро еще увидим, может сохраняться поэтическое отношение между богами и людьми. Однако оно сразу же становится прозаическим, если силы, изображенные в эпосе как самостоятельные, лишены в себе субстанциальности и представляют собой лишь произвольное создание фантазии и причудливый вымысел ложной оригинальности.

β. Подлинно идеальное отношение между богами и людьми состоит в их тождестве, которое должно проявляться и в тех случаях, когда всеобщие силы противопоставляются действующим лицам и их страстям как самостоятельные и свободные. Все содержание, приписываемое богам, должно оказаться вместе с тем собственной внутренней сущностью индивидов, так что, с одной стороны, господствующие силы представляются индивидуализированными сами по себе, а с другой стороны, это внешнее для человека начало оказывается имманентным его духу и характеру. Поэтому дело художника состоит в том, чтобы примирить различие обеих сторон и соединить их тонкой нитью. Он должен показать нам, что поступки действующих лиц коренятся во внутренних человеческих переживаниях, но вместе с тем он должен выявить и сделать наглядным в виде индивидуализированных образов то

всеобщее и существенное содержание, которое обнаруживается в этих поступках.

Душевная жизнь человека должна открываться в богах, как самостоятельных всеобщих формах того, что действует и властвует в его внутренней жизни. Ибо только тогда боги находятся одновременно и в его собственной груди. Если мы, например, читаем у античных авторов, что Венера или Амур покорили сердце, то, разумеется, Венера и Амур представляют собой прежде всего внешние человеку силы, однако любовь является также и движением души, страстью, свойственной человеческому сердцу как таковому и составляющей его собственное внутреннее переживание.

В том же смысле в античных трагедиях часто говорится об эвменидах. Прежде всего мы представляем себе мстящих дев в виде фурий, преследующих преступника извне. Но это преследование в такой же мере является и внутренней фурией, заключенной в душе преступника, и Софокл действительно использует ее в смысле внутреннего, собственного переживания человека. Так, например, в «Эдипе в Колоне» он говорит об эриниях самого Эдипа (ст. 1434), и они означают здесь проклятие отца, власть его оскорбленного чувства над сыновьями. Поэтому и правы и неправы те, которые всегда объясняют богов либо только как силы, внешние человеку, либо только как внутренне присущие ему силы. Ибо боги представляют собой и то и другое.

У Гомера деяния богов и людей постоянно переходят друг в друга; боги как будто совершают то, что чуждо человеку, и все же они делают фактически лишь то, что составляет субстанцию его внутреннего мира. В «Илиаде», когда Ахилл хочет в пылу спора поднять меч против Агамемнона, Афина подходит к нему сзади и, видимая только ему одному, хватает героя за его светлые волосы. Гера, одинаково заботившаяся и об Ахилле и об Агамемноне, посылает ее с Олимпа, и ее приход кажется совершенно независимым от переживаний Ахилла. Но, с другой стороны, легко представить себе, что внезапно появляющаяся Афина, благоразумие, сдерживающее гнев героя, носит внутренний характер, и весь рассказ передает нам события, происшедшие в душе Ахилла. Сам Гомер намекает на это несколькими строками выше, описывая, как колебался в душе Ахилл:

> Меч ли ему обнажить, что висел у бедра заостренный,
> И, проложив дорогу в толпе, им повергнуть Атрида.
> Или же гнев укротить и ярость свою успокоить *.
>
> («ИЛИАДА», I, ст. 190)

* Пер. Н. Минского.

Это внутреннее сдерживание гнева, это торможение, представляющее собой чуждую гневу силу, эпический поэт имел полное право изобразить как внешнее событие, потому что Ахилл сначала кажется преисполненным одного лишь гнева. Сходным образом мы видим в «Одиссее» Афину как спутницу Телемака. Это сопровождение уже труднее понять одновременно как внутреннее переживание в душе Телемака, хотя и здесь имеется связь между внешним и внутренним. В том-то вообще и состоит ясность, радостность гомеровских богов и ирония в почитании их, что их самостоятельность и их серьезность вновь исчезают, поскольку боги оказываются собственными силами человеческой души и благодаря этому человек не теряет в них своей самостоятельности.

Однако нам не приходится далеко искать завершенного примера превращения такой чисто внешней деятельности богов в нечто субъективное, в свободу и нравственную красоту. Гёте в своей «Ифигении в Тавриде» дал нам самый изумительный, самый прекрасный образец такого превращения. У Еврипида Орест вместе с Ифигенией похищает статую Дианы. Это всего лишь простое воровство. Приходит Фоант и приказывает догнать их и отнять статую богини, пока наконец не появляется совершенно прозаическим образом Афина, приказывающая Фоанту остановиться, ибо она уже отдала Ореста на попечение Посейдона, а тот, чтобы угодить ей, унес его далеко в море. Фоант тотчас же повинуется, отвечая на увещания богини: «Повелительница Афина, кто, выслушав слова богов, не повинуется им, тот безумец, ибо разве подобает спорить с могущественными богами» (ст. 1442—1443).

Здесь мы видим только сухой внешний приказ Афины и столь же бессодержательное голое повиновение Фоанта. Напротив, у Гёте *Ифигения* поднимается до уровня богини и доверяет правде, заключенной в самой себе, в своем сердце. В этом смысле она обращается к Фоанту и говорит:

> Иль право на неслыханное только
> Мужам дается? Лишь они вольны
> Держать судьбу в тисках необоримых? *

Если у Еврипида отказ Фоанта от своего намерения осуществляется посредством *повеления* Афины, то гётевская Ифигения стремится достигнуть и действительно достигает этого посредством тех глубоких чувств и представлений, которые она ему противопоставляет:

---

* Пер. Н. Вильмонта.

В душе
Не угасает смелая надежда!
Я не избегну тяжкого укора
И тяжких бед, коль ошибусь в расчетах,
Но предаюсь вам, боги! Если вы
Правдивы, как гласит молва людская,
Так помогите мне! Прославьте правду
Через меня!

А когда Фоант ей возражает:

Ты мнишь, суровый
И дикий скиф услышит голос правды
И человечности, Атреем, греком,
Отвергнутый? —

то она отвечает с утонченнейшей, чистейшей верой:

Его услышит всякий,
Под чьим бы небом ни родился он,
В ком бьет источник жизни и любви
Незамутненный!

Теперь она взывает к его великодушию и мягкосердечию, доверяя величию его царского сана; она трогает его сердце, одерживает над ним победу и в прекрасной по своей человечности форме добивается у него позволения вернуться на родину к своим. Ибо лишь это необходимо. Статуя богини ей не нужна, и она может удалиться без хитрости и обмана, так как двусмысленное изречение божества, гласившее:

Когда сестру, что против воли в храме
На берегу Тавриды пребывает,
На родину вернешь, падет проклятье,—

бесконечно прекрасно истолковывается Гёте в том человечно примиряющем смысле, что чистая, святая Ифигения, сестра, является образом богини и охранительницей дома.

Во всей красе и блеске вижу я
Здесь божий промысел,—

говорит Орест Фоанту и Ифигении,—

Как изваянье,
С которым, по решенью олимпийцев,
Родного града связана судьба,
Она тебя, заступницу Атридов,
Спасла от скверны, сберегла от бед,
На благо брату и родному крову.

Когда, казалось, не было спасенья
На всей земле, ты все мне возвратила.

Уже раньше Ифигения явила Оресту ту чистоту и нравственную красоту души, которыми продиктованы эти целительные слова примирения. Орест, в разорванной душе которого уже нет больше веры в успокоение, узнав Ифигению, приходит, правда, сначала в состояние дикого безумия, однако чистая любовь сестры исцеляет его от всех мук внутренних фурий:

В твоих руках схватила
Меня болезнь жестокими когтями
В последний раз, ужасно сотрясая
Мой бедный мозг, но уползла тотчас,
Как змей в пещеру ада. Ты, святая,
Мне вновь даешь сияньем дня упиться.

В этом, как и во всех других отношениях, нельзя достаточно надивиться глубокой красоте этого поэтического произведения.

С христианскими сюжетами дело обстоит хуже, чем с античными. Хотя в христианских легендах и вообще на почве христианских представлений явление Христа, Марии и других святых составляет предмет всеобщей веры, однако наряду с этим воображение создало себе в родственных областях всевозможные фантастические существа — ведьм, призраков, привидения и т. п. Если понимать эти создания фантазии как чуждые человеку силы, чарам, обманам и лживым обещаниям которых человек, лишенный опоры внутри себя, подчиняется без сопротивления, то все художественное изображение может оказаться полным безумных вымыслов и произвольных случайностей. В этом отношении художник должен преимущественно стремиться к тому, чтобы у человека сохранялась свобода и самостоятельность решения. Шекспир дал в этом отношении великолепнейшие образцы. Ведьмы в «Макбете», например, появляются как внешние силы, предсказывающие Макбету его судьбу. Однако возвещаемое ими является его собственным сокровенным желанием, доходящим до его сознания и открывающимся ему в этом лишь видимо внешнем предсказании.

Еще прекраснее и глубже явление духа в «Гамлете», введенное Шекспиром лишь в качестве объективной формы внутренних предчувствий самого Гамлета. Вначале мы видим Гамлета мучающимся смутным чувством, что произошло нечто чудовищное. После этого ему является дух отца и открывает совершенное преступление. Мы ожидаем, что после этого открытия

Гамлет тотчас же приступит к наказанию преступника, и считаем, что он имеет полное право мстить. Однако он все медлит и медлит. Эту бездеятельность Гамлета ставили в упрек Шекспиру и порицали его за то, что в трагедии отчасти нет движения. Однако Гамлет является практически слабой натурой, прекрасной, углубленной в свои внутренние переживания душой, которой трудно решиться выйти из этой внутренней гармонии. Он меланхоличен, склонен копаться в своей душе, ипохондричен, глубокомыслен и потому не расположен к быстрым действиям. Гёте также утверждал, что Шекспир хотел изобразить в своей трагедии великий подвиг, возложенный на характер, который не находится на уровне с этим подвигом. Гёте полагал, что вся пьеса разработана Шекспиром в этом смысле. «Здесь,— говорит он,— дуб посажен в драгоценный сосуд, которому годится принять в свое лоно лишь нежные цветы; корни дуба распирают сосуд, и он гибнет» *. Но что касается появления духа отца, то Шекспир вносит здесь гораздо более глубокий штрих. Гамлет медлит, потому что он не верит слепо призраку.

Но, может статься,
Тот дух был дьявол. Дьявол мог принять
Любимый образ. Может быть, лукавый
Расчел, как я устал и удручен,
И пользуется этим мне на гибель.
Нужны улики поверней моих.
Я это представленье и задумал,
Чтоб совесть короля на нем суметь
Намеками, как на крючок, поддеть **.

Здесь мы видим, что призрак как таковой не распоряжается беспрекословно Гамлетом. Гамлет сомневается, и, прежде чем предпринять какие-нибудь меры, он хочет сам удостовериться в действительности. преступления.

γ. Наконец, мы можем по примеру античных авторов обозначить словом πάθος те всеобщие силы, которые выступают не только сами по себе, в своей самостоятельности, но также живут в человеческой груди и движут человеческой душой в ее сокровеннейших глубинах. Это слово с трудом поддается переводу, ибо слову «страсть» всегда сопутствует представление о ничтожном, низком, и мы требуем, чтобы человек не поддавался своей страсти. Пафос мы понимаем здесь в высшем, более всеобщем смысле, без этого оттенка чего-то капризного, достойного

* Гёте, Собрание сочинений, т. VII, М., 1935, стр. 248.
** Пер. Б. Пастернака.

порицания и т. д. Так, например, святая любовь Антигоны к брату представляет собой пафос в этом греческом значении слова. Пафос в указанном смысле представляет собой оправданную в самой себе силу души, существенное содержание разумности и свободной воли. Орест, например, убивает свою мать, побуждаемый не таким внутренним движением души, которое мы назвали бы страстью, но пафос, побуждающий его к действию, хорошо обдуман и носит совершенно осмысленный характер.

Поэтому мы не можем сказать, что боги обладают пафосом. Они представляют собой лишь всеобщее содержание того, что вынуждает отдельного человека к решениям и действиям. Боги же как таковые продолжают пребывать в присущем им спокойствии и бесстрастности, а если случается, что они начинают ссориться и спорить между собой, то они не относятся к этому серьезно или же спор их имеет какой-то всеобщий символический смысл, как всеобщая война богов. Мы поэтому должны употреблять понятие пафоса лишь применительно к поступкам человека и понимать под ним существенное разумное содержание, которое присутствует в человеческом «я», наполняя и проникая собою всю душу.

αα. Пафос образует подлинное средоточие, подлинное царство искусства; его воплощение является главным как в произведении искусства, так и в восприятии последнего зрителем. Ибо пафос затрагивает струну, находящую отклик в каждом человеческом сердце. Каждый знает ценное и разумное начало, заключенное в содержании подлинного пафоса, и поэтому он признает его. Пафос волнует, потому что в себе и для себя он является могущественной силой человеческого существования.

В этом отношении внешняя обстановка, окружающая природа и ее пейзаж должны выступать лишь как нечто подчиненное, второстепенное, имеющее своим назначением поддержать действие пафоса. Поэтому природу следует использовать, по существу, как нечто символическое, и из нее самой должен прозвучать тот пафос, который составляет настоящий предмет художественного изображения. Ландшафтная живопись, например, уже сама по себе является менее значительным жанром, чем историческая, но даже там, где она выступает самостоятельно, она должна служить отзвуком всеобщего чувства и обладать формой пафоса.

В этом смысле часто говорят, что искусство должно трогать. Но если мы признаем этот основной принцип, то возникает следующий существенный вопрос: что именно в искусстве должно вызывать это чувство? Растроганность как чувство в общем

представляет собой участие, и людей, особенно современных людей, очень легко растрогать. Однако такие слезы недорого стоят. В искусстве же нас должен трогать лишь истинный в самом себе пафос.

ββ. Поэтому пафос ни в комедии, ни в трагедии не должев быть чистым безумием и субъективной причудой. Например, Тимон у Шекспира является мизантропом по чисто внешним признакам: друзья, бывшие его собутыльниками, привели его к разорению, и теперь, когда он сам стал нуждаться в деньгах, покинули его; он становится страстным человеконенавистником. Это понятно и естественно, но это не является оправданным в самом себе пафосом. Подобная же мизантропия в юношеской пьесе Шиллера «Человеконенавистник» в еще большей степени представляет собой современную причуду. Ибо здесь мизантроп является, кроме того, мыслящим, разумным и в высшей степени благородным человеком; он великодушно относится к своим крепостным, которых отпускает на волю, и полон любви к своей столь же прекрасной, сколь и милой дочери.

Сходно с этим Квинций Геймеран фон Фламинг в романе Августа Лафонтена мучается чудаческой мыслью о человеческих расах и т. д. Главный же недостаток новейшей поэзии заключается в ее взвинченности, в том, что в ней господствует бесконечно ложная фантастика. По мнению авторов, эта фантастика должна производить эффект своей причудливостью, однако она не находит отзвука ни в одной здоровой человеческой душе, ибо в таких рафинированных размышлениях о том, что является истинным в человеке, испаряется всякое подлинное содержание.

Но мы должны сказать и обратное: все то, что покоится на каком-либо учении и убеждении в его истинности, поскольку это познание составляет некоторую основную потребность, не является подлинным пафосом для художественного изображения. Таковы *научные* познания и истины. Ибо для науки требуются своеобразная культура, большие усилия и многообразные познания в области определенной науки и понимание ее места среди других дисциплин. Интерес же к такого рода занятиям не является всеобщей движущей силой человеческого сердца, а всегда ограничивается узким кругом лиц.

Столь же затруднительна художественная трактовка чисто *религиозных* учений, если они должны быть раскрыты в своем сокровенном *содержании*. Всеобщее содержание религии, вера в бога и т. д. представляют собой, правда, нечто такое, чем интересуется всякая глубокая душа. Но по отношению к этой вере

не дело искусства раскрывать содержание религиозных догматов и специально обсуждать их истинность, и оно должно с крайней осторожностью относиться к таким объяснениям.

В противоположность этому мы считаем, что всякому человеческому сердцу доступны все виды пафоса, все мотивы тех нравственных сил, которые практически определяют действия людей. Религия больше относится к умонастроению, к небу сердца, она дает всем утешение и возвышает душу отдельного человека в нем самом, но не имеет отношения к собственно действию как таковому. Ибо божественное в религии в качестве *действия* представляет собой нравственное и особые силы нравственного. В противоположность чистому небу религии эти силы касаются больше мирских явлений и собственно человеческих дел. У античных народов это мирское в своих существенных чертах служило содержанием их представления о богах, которые поэтому могли полностью выступать составной частью художественного изображения действия.

Если мы поставим вопрос, каков объем пафоса, доступного художественному изображению, то должны ответить, что число таких субстанциальных моментов воли ничтожно, их объем незначителен. Опера в особенности хочет и должна держаться ограниченного круга таких моментов, и мы все снова и снова слушаем жалобы и ликования, вызванные неудачами и удачами любви, славы, чести, героизма, дружбы, материнской любви, любви детей и супружеской преданности и т. д.

γγ. Такой пафос требует по своему существу подробного и обстоятельного *изображения*. В нем должна раскрываться богатая в самой себе душа, которая вкладывает в свой пафос всю полноту своих внутренних переживаний и не остается сосредоточенной и интенсивной, но проявляет себя экстенсивно и поднимается до вполне развитой формы. Художественные произведения значительно отличаются друг от друга тем, что в одних преобладает внутреннее сосредоточение, а в других — раскрытие характера, и отдельные народы также существенно различаются между собой в этом отношении.

Народы, отличающиеся более развитой рефлексией, более красноречивы в выражении своей страсти. Древние, например, привыкли развертывать пафос, одушевляющий индивидов, во всей его глубине, не впадая при этом в холодную рефлексию или пустую болтовню. Французы также патетичны в этом отношении, красноречие их страсти не всегда является лишь простым набором слов, как мы, сдержанные в выражении своих чувств немцы, часто думаем, так как всестороннее выражение чувств

представляется нам неуважением к нему. Был один период в Германии, когда поэты, в особенности молодые поэты, пресыщенные французской риторической водой, устремились к естественности и стали высказываться с такой силой, которая выражалась главным образом лишь в междометиях. Однако, если с одним лишь «увы» и «ах» или гневным проклятием ломиться напролом и набрасываться на противника, то далеко не уйти. Сила, выражающаяся в одних лишь междометиях, представляет собой дурную силу и способ выражения, свойственный еще примитивной душе. Индивидуальный дух, в котором воплощается пафос, должен быть наполненным в себе духом, способным шириться и высказывать свое чувство.

Гёте и Шиллер и в этом отношении образуют разительную противоположность. Гёте менее патетичен, чем Шиллер, и у него более интенсивный способ изображения. В особенности в своей лирике он более сдержан; его песни, как это подобает песням, дают нам заметить, чего они хотят, не вполне раскрывая свое содержание. Напротив, Шиллер любит развернуть свой пафос пространно и с большой ясностью и силой выражения. Клаудиус в «Вандсбекском вестнике» (т. I, стр. 153) противопоставил сходным образом Вольтера и Шекспира. По его мнению, один из них *есть* то, чем другой *кажется*. «Мэтр Аруэ *говорит:* я плачу, а Шекспир *плачет*». Однако в искусстве дело идет именно о том, что говорят и что кажется, а не о естественном действительном бытии. Если бы Шекспир только *плакал*, а Вольтер *казался* бы плачущим, то Шекспир был бы плохим поэтом.

Итак, чтобы быть в самом себе конкретным, как этого требует идеальное искусство, пафос должен быть изображен как пафос богатого и цельного духа. Это приводит нас к третьей стороне действия, к более подробному рассмотрению *характера*.

c) Характер

Мы исходили из *всеобщих* субстанциальных сил действия. Для своего активного осуществления они нуждаются в человеческой *индивидуальности*, в которой они выступают как движущий *пафос*. Всеобщее содержание этих сил должно сомкнуться в себе и предстать в отдельных индивидах как *целостность* и *единичность*. Такой целостностью является человек в своей конкретной духовности и субъективности, цельная человеческая индивидуальность как характер. Боги становятся человеческим пафосом, а пафос в конкретной деятельности и есть человеческий характер.

Благодаря этому характер составляет подлинное средоточие идеального художественного изображения, поскольку он соединяет в себе рассмотренные выше стороны в качестве моментов своей целостности. Ибо идея как *идеал,* то есть как воплощенная для чувственного представления и созерцания действующая и осуществляющая себя в своей активности идея, образует в своей определенности соотносящуюся с собой *субъективную единичность.* Однако подлинно *свободная* единичность, как ее требует идеал, должна показать себя не только всеобщностью, но также конкретной особенностью и единым опосредствованием и взаимопроникновением этих сторон, которые *для себя* самих существуют как единство. Это составляет целостность характера, идеал которого состоит в богатой силе субъективности, объединяющей себя внутри себя.

В этом отношении мы должны рассмотреть характер с трех сторон:

во-первых, как целостную индивидуальность, как богатство характера внутри себя;

во-вторых, эта целостность должна выступать как особенность, и характер должен являться как *определенный* характер;

в-третьих, характер (как нечто единое в себе) смыкается с этой определенностью как с самим собою в своем субъективном для-себя-бытии и благодаря этому должен осуществить себя как твердый внутри себя характер.

Разъясним теперь и сделаем более доступными для представления эти абстрактные определения мысли.

α. Раскрываясь в пределах полной индивидуальности, пафос вследствие этого перестает быть в своей определенности единственно интересным предметом художественного изображения, а становится лишь *одной* стороной — хотя и одной из главных сторон — действующего характера. Человек носит в себе в качестве своего пафоса не *одного* бога. Душа человека велика и обширна, истинный человек носит в себе много богов, и он замыкает в своем сердце все силы, разбросанные в кругу богов; весь Олимп собран в его груди. В этом смысле воскликнул один древний писатель: «О человек! из своих страстей ты сотворил себе богов». И в самом деле, чем культурнее становились греки, тем более увеличивалось число их богов, тогда как их ранние боги были еще примитивными и неразвитыми и не отличались индивидуальностью и определенностью.

В таком богатстве и должен обнаруживаться характер. Интерес, проявляемый нами к характеру, в том и состоит, что, обнаруживая эту целостность, характер все же остается в этой

полноте самим собою, завершенным в себе субъектом. Если характер изображается не в этой завершенности и субъективности, а является игралищем лишь *одной* страсти, то он выступает как существующий вне себя или безрассудный, слабый и бессильный характер. Ибо слабость и бессилие индивидов в том и состоят, что содержание этих вечных сил не проявляется в них как наиболее самобытная принадлежность их существа, как предикаты, присущие им как субъектам этих предикатов.

У Гомера, например, каждый герой представляет собой живую совокупность свойств и черт характера. Ахилл является самым юным героем, но его юношеской силе свойственны и другие подлинно человеческие качества, и Гомер раскрывает перед нами это разнообразие черт его характера, ставя его в различнейшие ситуации. Ахилл любит свою мать Фетиду, он плачет о Бризеиде, когда ее отнимают у него, и его оскорблённая честь побуждает его вступить с Агамемноном в спор, составляющий исходный пункт всех дальнейших событий, изображаемых в «Илиаде». При этом он является самым верным другом Патрокла и Антилоха, а также цветущим, пламенным юношей, быстроногим, храбрым, полным благоговения перед старостью; верный Феникс, доверенный его слуга, лежит у его ног, и на торжестве погребения Патрокла он оказывает старцу Нестору величайшие почести. Вместе с тем Ахилл показывает себя раздражительным, вспыльчивым, мстительным и полным самой беспощадной жестокости по отношению к врагу, когда он привязывает убитого Гектора к своей колеснице и, носясь на ней, трижды волочит труп вокруг Троянских стен. Однако когда старый Приам приходит к нему в шатер, он смягчается, вспоминает оставленного им дома своего старого отца и протягивает плачущему царю руку, убившую его сына. Об Ахилле можно сказать: это человек! Многосторонность благородной человеческой натуры раскрывает все свое богатство в этом одном индивиде.

Так же обстоит дело и с остальными гомеровскими характерами. Одиссей, Диомед, Аякс, Агамемнон, Гектор, Андромаха, каждый из них является целым самостоятельным миром, полным, живым человеком, а не аллегорической абстракцией какой-нибудь одной черты характера. Какими холодными, бедными, хотя и сильными индивидуальностями являются по сравнению с ними Зигфрид с роговой кожей, Гаген из Труа и даже Фолькер-музыкант.

Только такая многосторонность придает характеру живой интерес. Вместе с тем эта полнота должна выступать слитой в *единый* субъект, а не быть разбросанностью, поверхностностью

а просто многообразной возбудимостью, как мы это видим у детей, которые все хватают в руки и на короткое время заинтересовываются и начинают играть этими новыми вещами, но лишены характера. В противоположность этому характер должен проникнуть в разнообразный мир человеческой души и быть в нем, наполнить им самого себя, но в то же время он не должен останавливаться на этом. Напротив, во всей этой совокупности интересов, целей, свойств и черт характера он должен сохранить сосредоточенную в себе и не утраченную субъективность.

Для изображения *такого* цельного характера больше всего подходит эпическая поэзия, меньше — драматическая и лирическая.

β. На этой целостности как *таковой* искусство еще не может остановиться. Нам важен идеал в его определенности, вследствие чего возникает более строгое требование, чтобы характер был *особенным* и *индивидуализированным. Действие,* особенно в его конфликтах и реакциях, предъявляет требование, чтобы образ был ограниченным и определенным. Поэтому-то драматические герои большей частью проще внутри себя, чем эпические образы. Более твердая определенность получается благодаря особенному пафосу, который становится заметной и существенной чертой характера, ведущей к определенным целям, решениям и поступкам. Однако если ограничение доводится до того, что индивид опустошается, превращается лишь в абстрактную форму определенного пафоса, например любви, чести и т. п., то вследствие этого теряется всякая жизненность и субъективность и изображение, в котором преобладает лишь эта сторона характера, становится, как это часто бывает у французов, малосодержательным и холодным. Поэтому, хотя в особенности характера *одна* главная сторона должна выступать как господствующая, однако в пределах этой определенности должны всецело сохраниться жизненность и полнота, так что индивид имеет возможность показывать себя с различных сторон, вступать в разнообразные ситуации и раскрывать в многообразных проявлениях богатство развитой в себе внутренней жизни.

Такой жизненностью обладают трагические образы Софокла, несмотря на их простой внутри себя пафос. Их можно сравнить в их пластической замкнутости со статуями, потому что скульптура также способна выражать многосторонность характера, несмотря на свою определенность. Хотя скульптура, в противоположность бурной страсти, набрасывающейся всей своей силой лишь на *один* момент, изображает в своем тихом безмолвии сильную нейтральность, спокойно замыкающую все силы внутри

себя, однако это незамутненное единство не останавливается на абстрактной определенности, а дает нам предчувствовать в своей красоте колыбель всего иного как непосредственную возможность перехода в самые разнообразные отношения. Мы видим в подлинных образах скульптуры спокойную глубину, заключающую в себе возможность осуществления всех сил.

От живописи, музыки и поэзии мы должны требовать внутреннего многообразия характера в еще большей степени, чем от скульптуры, и подлинные художники всех времен давали нам такое многообразие. Например, главным пафосом Ромео в трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта» является любовь. Однако мы видим его в самых различных отношениях к родителям, друзьям, к пажу; мы видим, что в защиту своей чести он вступает в спор с Тибальдом и вызывает его на дуэль, что он благоговейно и доверчиво относится к монаху и, даже стоя на краю могилы, завязывает разговор с аптекарем, у которого он покупает смертоносный яд; и во всех положениях он остается достойным, благородным и глубоко чувствующим человеком.

Точно так же Джульетта находится в многообразных отношениях с отцом, с матерью, с няней, с графом Парисом, с патером. Она одинаково глубоко погружена как в себя, так и в каждую из этих ситуаций, и весь ее характер проникнут лишь *одним* чувством, любовной страстью, которая глубока и широка, как беспредельное море, так что Джульетта может с полным правом сказать: чем больше я даю, тем больше у меня остается — и то и другое бесконечно.

Поэтому, хотя художественное произведение должно изображать лишь *один* пафос, он должен раскрываться как богатство изображаемого лица внутри себя самого. Это верно даже по отношению к лирическим произведениям, где пафос не может стать действием в конкретных условиях. И здесь пафос должен проявляться как внутреннее состояние вполне развитой души, которая может раскрыться со всех сторон, во всех обстоятельствах и ситуациях. Живое красноречие, воображение, схватывающее любой предмет, превращающее прошлое в настоящее, умеющее использовать всю внешнюю обстановку для символического выражения внутренней жизни, не боящееся глубоких объективных мыслей и развертывающее в них обширный, далеко идущий, ясный, достойный и благородный дух,— это богатство характера, выражающего свой внутренний мир, должно найти свое место и в лирике.

Такая многосторонность в пределах единой господствующей определенности может казаться непоследовательностью, если смо-

треть на нее глазами рассудка. Ахилл, например, основную черту благородного героического характера которого составляет прекрасная юношеская сила, мягкосердечен по отношению к отцу и другу, и может возникнуть вопрос, как это возможно, что тот же самый Ахилл жестоко, мстительно волочит Гектора вокруг стен Трои. Подобную непоследовательность мы можем найти и у Шекспира. Его шуты почти всегда остроумны и полны гениального юмора. И можно спросить: каким образом такие остроумные лица доходят до такого глупого поведения? Рассудок хочет выделить для себя абстрактно лишь *одну* сторону характера и сделать ее единственным правилом для всего человека. Все, что сталкивается с таким господством односторонности, представляется рассудку простой непоследовательностью. Но для того, кто постигает разумность целостного внутри себя и потому живого характера, эта непоследовательность как раз и составляет последовательность и согласованность. Ибо человек отличается тем, что он не только носит в себе противоречие многообразия, но и переносит это противоречие и остается в нем равным и верным самому себе.

γ. Поэтому характер должен слить свою особенность со своей субъективностью. Он должен быть определенным образом и в этой определенности обладать силой и твердостью единого пафоса, остающегося верным самому себе. Если человек не имеет в себе такого *единого* центра, то различные стороны его многообразной внутренней жизни распадаются и предстают лишенными всякого смысла. Быть в единстве с собою — именно это является в искусстве тем бесконечным и божественным началом, которое индивидуальность заключает в себе. С этой стороны твердость и решительность являются важным моментом идеального изображения характера. Как мы уже коснулись этого выше, твердость характера возникает благодаря тому, что всеобщность сил проникается особенностью индивида и в этом единении становится единой внутри себя, соотносящиейся с собой субъективностью и единичностью.

Но, выдвигая такое требование, мы должны все же выступить против многих явлений преимущественно новейшего искусства.

В «Сиде» Корнеля, например, коллизия между любовью и честью проведена блестяще. Нет сомнения, что такой различный в самом себе пафос может вести к конфликтам. Но если подобный пафос сообщается в качестве внутренней борьбы одному и тому же характеру, то хотя это и дает повод к блестящей риторике и эффектным монологам, однако раздвоение одной и той

же души, мятущейся от абстрактной чести к абстрактной любви и обратно, противоречит здоровой решительности и единству характера внутри себя.

Точно так же противоречит индивидуальной решительности, если главное лицо, в котором ярче всего проявляется сила пафоса, дает определить и убедить себя второстепенной фигуре, а затем получает возможность свалить вину с себя на других. Так, например, Федра у Расина дает уговорить себя Эноне. Подлинный характер действует по собственной инициативе и не допускает, чтобы другой думал и решал за него. А если он действовал самостоятельно, то и вину за свое деяние он желает принять на себя и нести за него ответственность.

Другой вид неустойчивости характера мы встречаем особенно в новейших немецких произведениях. Внутренней слабостью этого характера является сентиментальность, которая довольно долго господствовала в Германии. Как ближайший знаменитый пример можно привести Вертера, всецело больной характер, не имеющий силы подняться выше каприза своей любви. Он все же вызывает интерес благодаря своей страстности и красоте чувства, интимному чувству природы, тонкости переживаний и душевной мягкости. Позднее, с дальнейшим углублением в бессодержательную субъективность собственной личности, эта слабость приняла многообразные иные формы. Сюда можно причислить прекраснодушие, изображенное Якоби в его «Вольдемаре».

В этом романе в полной мере обнаруживается самообман героя, уверенного в величии своей души и любующегося собственной добродетелью и превосходством. Все возвышенное и божественное в его душе находится в ложном со всех сторон отношении к действительности, и он скрывает перед самим собой свою слабость, свое неумение переносить и перерабатывать подлинное содержание существующего мира за аристократическим презрением, с которым он отталкивает от себя все как нечто недостойное его. Такая прекрасная душа недоступна даже истинно нравственным интересам и твердым жизненным целям, и она ткет свою внутреннюю паутину и живет лишь в своих субъективнейших религиозных и моральных измышлениях. К этому внутреннему энтузиастическому восторгу перед собственным безмерным превосходством, которым она необычайно чванится перед собою, присоединяется еще бесконечная чувствительность в ее отношениях со всеми другими людьми, которые, по ее мнению, должны в каждый момент угадывать, понимать и почитать эту одинокую красоту. А если другие люди

не в состоянии этого сделать, то наша прекрасная душа тотчас же взволнуется и почувствует себя бесконечно оскорбленной. Тут сразу наступает конец всей ее человечности, всякой дружбе и любви. Ее неспособность переносить педантизм и невоспитанность, ничтожные обстоятельства и неловкости, мимо которых спокойно проходит без всякого ущерба для себя великий и сильный характер,— эта неспособность превосходит всякое представление, и как раз самое пустяковое обстоятельство приводит такую душу в крайнее отчаяние. Тут нет конца горестям, печали, скорби, дурному настроению, обиде и меланхолии, и отсюда проистекает мучительное копание в своей и чужой душе, судорожные метания и даже суровая жестокость души, в которых окончательно обнаруживается вся жалкая слабость этих прекраснодушных переживаний.

Такие странности душевной жизни никак не могут привлечь нас, ибо подлинный характер предполагает наличие могущественного и сильного стремления к действительному миру и к овладению им. Интерес к такого рода субъективным натурам, мысль и чувства которых всегда вращаются только вокруг себя, является пустым интересом, хотя бы они и считали, что являются высшими, более чистыми натурами, что они раскрывают в себе божественное начало, обычно скрывающееся в глубочайших складках души, и показывают нам его в совершенном неглиже.

Такое отсутствие внутренней субстанциальной твердости характера выражается и иным образом, когда эти странные, высшие, прекрасные черты души превратно гипостазируются и понимаются как самостоятельные силы. Сюда относятся изображения магических, магнетических, демонических явлений, ясновидение, болезни лунатизма и т. п. Живое лицо, относительно которого утверждают, что оно существовало в действительности, связывается здесь с этими темными силами таким образом, что, с одной стороны, они находятся в нем самом, а с другой стороны, представляются чем-то чужеродным, потусторонним его внутренним переживаниям, и это чужеродное явление определяет и управляет его внутренней жизнью. В этих неизвестных силах заключается будто бы не поддающаяся разгадыванию истина страшного, которую нельзя постичь и понять.

Однако из области искусства следует как раз изгонять темные силы, ибо в искусстве нет ничего темного, а все ясно и прозрачно. Введением сил, стоящих выше нашего понимания, поощряется лишь болезнь духа, а поэзия становится от этого туманной и пустой. Образцы подобной поэзии дают нам Гофман и Генрих фон Клейст в его «Принце Гомбургском». Истинно

идеальный характер имеет своим содержанием и пафосом не потустороннее и призрачное, а лишь действительные интересы, в которых он находится у себя самого. Ясновидение в особенности сделалось ходячей и даже тривиальной темой в новейшей поэзии. В противоположность этому, когда в «Вильгельме Телле» Шиллера старый Аттингаузен в момент смерти возвещает судьбу своего отечества, то такое пророчество здесь вполне уместно. Замена же здоровья характера болезнью духа с целью создания коллизии и пробуждения интереса всегда является неудачным приемом. Поэтому и мотивы безумия следует вводить в поэзию лишь с большой осторожностью.

К таким превратным представлениям, противоречащим требованию единства и твердости изображаемого характера, мы можем отнести и принцип новейшей иронии. Эта ложная теория побудила поэтов вносить в характеры такие не согласующиеся между собою черты, которые не сливаются в единство, так что каждый характер разрушает себя как характер. Если какой-нибудь индивид сначала и выступает с определенным устремлением, то оно должно превратиться в свою противоположность, и характер тем самым должен обнаруживать лишь ничтожность всего определенного и самого себя. Теория иронии считала, что таким образом достигаются подлинные высоты искусства, ибо зритель не должен быть охвачен каким-нибудь положительным в себе интересом, а должен стоять выше этого, как и сама ирония стала выше всего на свете.

Представители этой теории хотели толковать в подобном смысле также и шекспировские характеры. Леди Макбет, например, была, по их мнению, любящей супругой с очень нежной душой, хотя она не только лелеяла в своей душе мысль об убийстве, но и осуществила ее. Однако решительность и определенность изображаемых Шекспиром характеров проявляются в формальном величии и твердости даже злых характеров. Гамлет, правда, нерешителен в себе; однако он сомневается не в том, *что* ему нужно делать, а в том, *как* ему это выполнить. Представители же этой теории делают призрачными также и шекспировские характеры и полагают, что ничтожность и половинчатость, бесконечные колебания и переход от одного настроения к другому, что вся эта галиматья как раз и должна сама по себе представлять интерес. Но идеальное состоит в том, что идея *действительна* и этой действительности человек принадлежит как субъект, как прочное внутри себя единство.

Сказанное выше в достаточной мере раскрывает требование, чтобы в искусстве изображались индивидуальности, обладающие

твердым характером. Главной чертой такого характера является определенный в себе существенный пафос богатой и полной души. При этом в изображении должен выявиться не только пафос как таковой, но и взаимопроникновение пафоса и внутреннего индивидуального мира этой души. Вместе с тем пафос не должен разрушать самого себя в груди человека и выступать тем самым чем-то несущественным и ничтожным.

III. ВНЕШНЯЯ ОПРЕДЕЛЕННОСТЬ ИДЕАЛА

Наше рассмотрение определенности идеала мы начали с того, *во-первых,* что сначала поставили общий вопрос, почему и каким образом идеал должен получить форму особенного. *Во-вторых,* мы нашли, что идеал должен развиваться в себе и переходить к различиям внутри себя самого, целостность которых изображается как действие. Благодаря действию идеал выходит во внешний мир, и, *в-третьих,* возникает вопрос, каким образом должна найти свое художественное воплощение эта последняя сторона конкретной действительности. Ибо идеал есть идея, отождествленная со своей *реальностью.* В предыдущем рассмотрении этой действительности мы дошли пока только до человеческой индивидуальности и ее характера. Но человек обладает и конкретным *внешним* существованием. Высвобождаясь из последнего, он, правда, сосредоточивается внутри себя в качестве субъекта, однако и в этом субъективном единстве с собою он остается связанным с внешним миром. Действительное существование человека предполагает наличие окружающего его мира, подобно тому как статуя бога требует помещения ее в храме. По этой причине мы и должны рассмотреть теперь те многообразные нити, которые связывают идеал с внешней средой и пронизывают ее.

Тем самым мы вступаем в почти необозримую область запутанных связей идеала с миром внешних и относительных явлений. Нашего внимания сразу же требуют внешняя природа, местность, времена года, климат, и уже в этом отношении на каждом шагу выступают перед нами все новые и всегда определенные картины. Далее, человек пользуется внешней природой для удовлетворения своих потребностей и достижения своих целей, и следует принимать во внимание способ и характер этого использования, степень изобретательности и искусности в изготовлении и украшении утвари и жилищ, оружия, стульев, экипажей, способ приготовления пищи и сервировку, всю обширную область жизненных удобств и роскоши и т. д. Помимо этого, человек

живет в конкретной действительности духовных отношений, которые тоже сообщают себе как бы внешнее существование, так что различные способы повеления и повиновения, виды семьи, родства, владений, различия деревенской и городской жизни, религиозных культов, ведения войны, гражданских и политических условий, общения между людьми,— вообще все многообразие нравов и обычаев во всех ситуациях и действиях принадлежит действительному миру существования человека.

Со всех этих сторон идеал непосредственно вторгается в обыденную внешнюю реальность, повседневную действительность и пошлую прозу жизни. Поэтому, если придерживаться туманного представления новейшего времени об идеальном, может показаться, что искусство должно порвать всякую связь с этим миром относительного, так как этот внешний мир является будто бы совершенно безразличным и даже низким и недостойным по сравнению с духом и его внутренней жизнью. В этом смысле искусство рассматривалось как духовная сила, возвышающая нас над всей сферой потребностей, нужды и зависимости и призванная освобождать нас от ухищрений рассудка, к которым человек привык прибегать в этой области. Ибо и без того бóльшая часть явлений носит чисто условный характер и, будучи связана временем, местом и привычкой, представляет собой область голых случайностей, которых искусство, казалось бы, должно избегать.

Однако эта кажущаяся идеальность есть отчасти лишь возвышенная абстракция, созданная современной субъективностью, которой недостает мужества связать себя с внешним миром, отчасти же она представляет собой род насилия, которое субъект совершает над собою, чтобы собственными силами вырваться из этого круга, если он уже заранее не поднялся над ним благодаря рождению, общественному положению и ситуации. В таком случае не остается никакого другого средства освободиться от власти этого круга, кроме ухода во внутренний мир чувств и пребывания в нем. Находясь в этом нереальном мире, индивид считает себя обладающим высшим ве́дением, человеком, взоры которого страстно устремлены к небу и который поэтому вправе относиться с пренебрежением ко всему земному. Однако подлинный идеал не останавливается на неопределенности и чисто внутренней жизни, а в своей целостности должен выйти из этой сферы и со всех сторон достигнуть определенной наглядности внешнего мира. Ибо человек, это полное средоточие идеала, *живет*, по существу своему находится «теперь» и «здесь», присутствует, является индивидуальной бесконечностью, а жизнь предполагает

существование противоположности в лице окружающей внешней природы и, следовательно, связь с этой природой и деятельность в ней. Так как искусство должно постигнуть эту деятельность не просто как таковую, а в ее определенном явлении, то она должна выступить в существовании облаченной таким внешним материалом.

Подобно тому как человек является субъективной целостностью внутри себя самого и благодаря этому обособляется от внешнего мира, так и внешний мир представляет собой последовательно связное в себе и завершенное целое. Несмотря на это взаимное исключение, оба мира находятся в существенном отношении друг с другом и лишь в своей связи образуют конкретную действительность, художественное изображение которой составляет содержание идеала. Вследствие этого возникает поставленный выше вопрос: в какой форме и каком образе может быть идеально изображен искусством внешний материал, который мы встречаем в пределах такой целостности?

В этой связи мы, как и прежде, должны разграничить в художественном произведении три стороны.

Во-первых, в форме, соответствующей требованиям искусства, нуждается весь абстрактный внешний материал как таковой и каждый из его элементов, взятый сам по себе,— пространство, вид предмета, время, цвет.

Во-вторых, внешнее выступает в своей конкретной действительности, как мы ее только что изобразили, и требует в художественном произведении согласия с субъективностью внутренней жизни человека, находящегося в таком окружении.

В-третьих, художественное произведение существует для того, чтобы им наслаждались посредством созерцания, существует для публики, требующей, чтобы в объекте художественного изображения она могла находить самое себя, свои подлинные верования, чувства и представления, и чтобы она имела возможность стать созвучной изображаемым предметам.

1. АБСТРАКТНЫЙ ВНЕШНИЙ МАТЕРИАЛ КАК ТАКОВОЙ

Идеал, поскольку он перестает быть голой сущностью и вступает во внешнее бытие, сразу обретает двойственный характер действительности. С одной стороны, художественное произведение сообщает содержанию идеала конкретный образ действительности и изображает это содержание как определенное состояние, особенную ситуацию, как характер, событие, действие, облекая это в форму внешнего существования. С другой стороны, искусство

воплощает это в себе уже целостное явление в определенный *чувственный* материал и этим создает новый мир — зримый глазу и слышимый уху мир искусства. С обеих сторон искусство доходит до границ внешнего мира, не проникая только туда, куда целостное в себе единство идеала больше уже не в состоянии посылать лучи своей конкретной духовности.

И в этом отношении художественное произведение обладает двойственной по своему характеру внешней стороной, которая как таковая остается чем-то внешним и, следовательно, в своем формировании может достигнуть лишь внешнего единства. Здесь вновь возникает то обстоятельство, которое мы уже имели возможность рассмотреть при обсуждении красоты в природе,— те же самые определения обнаруживаются здесь со стороны искусства. Способ формирования внешнего материала состоит, с одной стороны, в придании ему правильности, симметрии и закономерности, а с другой стороны, в сообщении ему единства. Это единство заключается в простоте и чистоте того чувственного материала, которым искусство овладевает как внешней стихией существования своих созданий.

а) Правильность, симметрия, гармония

Что касается прежде всего *правильности* и *симметрии,* то они как голое безжизненное единство рассудка неспособны исчерпать природу художественного произведения даже с его внешней стороны, а относятся лишь к безжизненному в самом себе элементу — времени, конфигурациям пространства и т. д. В этой стихии они выступают как признак овладения даже самым внешним материалом и свидетельствуют о его осмысленности.

Мы видим поэтому, что правильность и симметрия двояким образом проявляются в художественных произведениях. С одной стороны, фиксированные в своей абстрактности, они уничтожают жизненность этих произведений; идеальное художественное произведение должно поэтому даже во внешних своих чертах подняться выше голой симметрии. В этом отношении, однако, как, например, в музыкальных мелодиях, правильность не может быть полностью устранена. Она низводится на степень одной лишь основы. С другой стороны, это сдерживание и регулирование неурегулированного и безмерного является единственным основным определением, которым известные искусства могут руководствоваться в соответствии с природой своего материала. В таком случае правильность представляет собой единственно идеальное начало в искусстве.

С этой стороны она находит свое главное применение в архитектуре, потому что архитектурное художественное произведение имеет своей целью художественное формирование внешнего, неорганического в самом себе окружения духа. В ней поэтому господствуют прямые линии, прямые углы, круги, равенство колонн, окон, арок, сводов и т. д. Ибо произведение архитектурного искусства является не самоцелью, а лишь внешним обрамлением чего-то другого, которому оно служит украшением, местопребыванием и т. д. Здание ждет статуи бога или стечения людей, которые изберут его своим обиталищем. Такое художественное произведение, взятое само по себе, не должно поэтому, по существу, привлекать к себе внимание. В этом отношении более всего целесообразны правильность и симметрия как строго проведенный закон внешней формы, так как рассудок легко обозревает совершенно правильную форму и не нуждается в том, чтобы долго заниматься ею. О символическом же значении архитектурных форм по отношению к тому духовному содержанию, обрамлением или обиталищем которого они служат, мы здесь пока что не говорим.

Сходным образом обстоит дело с садово-парковым искусством, которое можно считать модифицированным применением архитектурных форм к действительной природе. В садах, как и в зданиях, главным является человек. Существует, правда, садово-парковое искусство двоякого вида: одно делает своим законом правильность и симметрию, другое же — многообразие и беспорядочность. Однако предпочтение следует отдать правильности. Ибо разнообразно запутанные лабиринты и боскеты с их постоянно сменяющими друг друга извилистыми дорожками, с мостами над стоячей водой, с неожиданно возникающими готическими капеллами, храмами, китайскими домиками, уединенными беседками, урнами, кучами дров, холмами, статуями и т. п. нам скоро приедаются, несмотря на все их претензии на самостоятельность, и когда видишь их во второй раз, то чувствуешь себя охваченным скукой. Иное дело — красота реальных местностей, которые не созданы специально для пользования и наслаждения и сами по себе приковывают наше внимание как объект созерцания и наслаждения. В противоположность этому правильность в садах не поражает нас неожиданностью, а дает возможность человеку выступать как главное лицо во внешнем окружении природы, как мы и должны того требовать.

Правильность и симметрия находят себе место и в живописи — в расположении целого, в группировке фигур, в их позах, движениях, складках одежды и т. д. Но так как в живописи ду-

ховная жизненность может проникать собою внешнее явление гораздо глубже, чем в архитектуре, то для абстрактного единства, вносимого симметрией, остается мало места. Примитивное равенство с его правилами мы встречаем здесь лишь в начальных фазах искусства, тогда как позднее основным типом являются более свободные линии, приближающиеся к форме органических существ.

Зато в музыке и поэзии правильность и симметрия вновь приобретают важное значение. В этих искусствах продолжительность звуков представляет собой чисто внешнюю сторону как таковую, которая неспособна к какому-нибудь иному, более конкретному формированию. То, что находится в пространстве рядом друг с другом, легко обозреть, но во времени один момент уже исчез, когда появился другой, и это исчезновение одного момента времени и наступление другого продолжается бесконечно. Эту неопределенность должна формировать правильность такта, создающего некоторую определенность и равномерное повторение и тем покоряющего себе безмерное движение вперед.

В музыкальном такте заключается некая магическая сила, власти которой мы так мало можем избегнуть, что при слушании музыки часто, сами того не сознавая, отбиваем соответствующий такт. Возвращение по определенному правилу одинаковых промежутков времени не есть нечто такое, что объективно свойственно звукам и их продолжительности. Звуку как таковому и времени безразлична эта правильность их деления и возвращения. Нам поэтому представляется, что такт всецело создан субъектом, и при слушании такта мы получаем непосредственную уверенность, что в этом регулировании времени мы имеем перед собой лишь нечто субъективное, основу чистого равенства с собою, которой субъект обладает в самом себе как равенством и единством с собою и возвращением этого единства при всем различии и беспредельном многообразии. Благодаря этому такт получает отзвук в сокровеннейших глубинах нашей души и трогает нас, нашу собственную абстрактно тождественную с собою субъективность. С этой стороны не духовное содержание, не конкретная душа чувства обращается к нам в звуках и не звук как таковой волнует нас, а абстрактное единство, внесенное субъектом во время, находит отклик в подобном же единстве субъекта.

То же самое верно относительно размера и рифмы в поэзии. И здесь правильность и симметрия являются упорядочивающими правилами и безусловно необходимы для этой внешней стороны. Чувственный элемент благодаря этому сразу же выходит за пределы своей чувственной сферы и уже в самом себе показывает,

что здесь речь идет о чем-то другом, а не о выражении обычного сознания, которое безразлично и произвольно относится к продолжительности звука.

Сходная, хотя и не столь твердо определенная правильность проявляется, далее, в собственно жизненном содержании, затрагивая его, правда, с совершенно внешней стороны. Например, в эпосе или драме, имеющих определенное расчленение на песни, акты и т. д., задача поэта заключается в том, чтобы сделать эти особенные части приблизительно равными по объему. К этому же стремится художник в расположении отдельных групп на картинах, не допуская, однако, чтобы в изображении существенного содержания обнаруживалась какая-либо принужденность или слишком явное господство голой правильности.

Правильность и симметрия в качестве абстрактного единства и определенности того, что в самом себе носит внешний характер как в пространстве, так и во времени, упорядочивают преимущественно лишь количественную сторону, определенность величины. То, что не принадлежит этой внешней стороне как своей настоящей стихии, свергает с себя господство чисто количественных отношений и определяется более глубокими отношениями и их единством. Чем больше искусство выходит за пределы внешнего материала как такового, тем меньше оно допускает, чтобы способом его формирования управляла правильность, и отводит последней лишь ограниченную подчиненную область.

В этом месте мы еще раз должны возвратиться к рассмотрению не только симметрии, но и *гармонии*. Здесь она уже больше не носит чисто количественного характера, а касается существенно *качественных* различий, которые не застывают в их противоположности друг другу, но должны быть согласованы. В музыке, например, отношение тоники к медианте и доминанте не является чисто количественным отношением; здесь имеются *существенно* различные тона, которые одновременно сливаются в единство, не давая своей определенности прозвучать резкой противоположностью и противоречием. Напротив, диссонансы требуют разрешения.

Так же обстоит дело с гармонией красок, от которых искусство требует, чтобы они не выступали в картине ни как пестрое и произвольное скопление цветовых пятен, ни лишь как разрешенные противоположности, но чтобы они были опосредствованы и производили целостное и единое впечатление. Гармония предполагает существование полноты различий, которые по природе вещей принадлежат некоторому определенному кругу. Например, цвет содержит определенное количество цветов, так называе-

мых основных цветов, которые выводятся из понятия цвета вообще и не являются случайными смешениями. Такая совокупность в ее созвучии и образует гармонию.

В картине, например, основные цвета — желтый, синий, зеленый и красный — должны присутствовать как в их полноте, так и в их гармонии, и старинные живописцы бессознательно учитывали эту полноту и подчинялись ее законам. Освобождаясь от чисто внешней определенности, гармония тем самым приобретает способность воспринять и выразить более глубокое, более духовное содержание. Поэтому старинные живописцы и распределяли цвета таким образом, что на долю одежд главных фигур приходились основные цвета в их чистоте, а на долю одежд второстепенных фигур — смешанные цвета. На Марии, например, большей частью голубое платье, так как умиротворяющий покой голубого цвета соответствует внутреннему спокойствию и кротости; реже мы встречаем на ней бросающиеся в глаза красные одежды.

b) Единство чувственного материала

Другая сторона внешнего касается, как мы видели, того *чувственного материала* как такового, которым пользуется искусство в своих изображениях. Здесь единство состоит в простой определенности и одинаковости материала внутри себя, который не должен нарушать свою чистоту неопределенностью различий и смешением черт.

И это определение относится лишь к пространственному элементу в произведении искусства, к чистоте, например, очертаний, к четкости прямых линий, кругов и т. д. Оно относится также к твердо установленной определенности времени, например к точному соблюдению такта. Далее, это определение относится к чистоте определенных музыкальных звуков и цветов. Например, цвета в живописи должны быть не серыми и нечистыми, а ясными, определенными и простыми в себе. Их чистая простота составляет с этой чувственной стороны красоту цвета, и простейшие цвета производят в этом отношении самое сильное впечатление: например, чистый желтый цвет, не переходящий в зеленый; красный цвет, не имеющий синего или желтого оттенка, и т. д.

Правда, при наличии этой неизменной простоты трудно сохранять одновременно гармонию цветов. Однако эти простые в себе цвета образуют ту основу, которая не должна быть полностью затушевана, и, хотя и нельзя обойтись без смешения

цветов, они должны выступать не в тусклом беспорядке, а являться ясными и простыми в себе, ибо в противном случае из светозарной ясности цвета получится только грязь.

То же требование мы должны предъявить и к звуку музыкальных тонов. В металлической или жильной струне, например, звук производится вибрированием материала, и притом вибрированием струны определенного напряжения и длины; если ослабить это напряжение или брать струну ненадлежащей длины, тон потеряет свою ясную определенность и будет звучать фальшиво, смешиваясь с другими тонами. То же самое произойдет, если вместо чистого колебания и вибрирования будет слышно механическое трение и поглаживание в качестве шума, примешанного к звуку тона как такового. Звук человеческого голоса также должен исходить чисто и свободно из гортани и груди; при этом не должны звучать сами органы речи или слышаться какие-нибудь неопределенные препятствия, как это бывает при сиплых звуках. Эта свободная от всякой чужеродной примеси прозрачность и чистота в ее неизменной, не нарушаемой колебаниями определенности и создает ту чисто чувственную красоту звука, которая отличает его от шумов, щелканья и т. д.

То же самое можно сказать и о языке, главным образом о гласных. Язык, в котором гласные — *а, е, и, о, у* — произносятся определенно и чисто, как, например, в итальянском языке, благозвучен и подходит для пения; дифтонги, напротив, всегда дают смешанный звук. На письме звуки речи сводятся к немногим всегда одинаковым знакам и выступают в своей простой определенности. В разговоре эта определенность слишком часто стирается, так что особенно в народных наречиях — например, в южнонемецком, швабском, швейцарском — имеются звуки, которые нельзя передать на письме вследствие их смешанного характера. Но это не является недостатком литературного языка, а имеет своим источником тяжеловесность простонародных выражений.

Мы можем ограничиться сказанным относительно внешней стороны художественного произведения, которая в качестве чисто внешней способна получить лишь внешнее и абстрактное единство.

Но согласно более определенному пониманию идеала *духовная конкретная индивидуальность* последнего вступает во внешний материал, чтобы воплотить в нем *себя*. Следовательно, внешняя сторона художественного произведения должна всецело проникнуться этим внутренним духом и той целостностью, которым она призвана дать выражение. Для этого оказываются недоста-

точными голая правильность, симметрия и гармония, иными словами, простая определенность чувственного материала. Это приводит нас ко второй стороне внешней определенности идеала.

2. СОГЛАСОВАННОСТЬ КОНКРЕТНОГО ИДЕАЛА С ЕГО ВНЕШНЕЙ РЕАЛЬНОСТЬЮ

Всеобщий закон, который мы можем установить здесь, состоит в том, что человек должен чувствовать себя как дома в окружающем его мире, что индивидуальность должна выступать в природе и во внешних обстоятельствах освоившейся и потому свободной, так что обе стороны — субъективная, внутренняя целостность характера, его состояний и поступков, и объективная сторона внешнего существования — не должны распадаться как несоединимые и безразличные друг другу, а должны обнаруживать согласованность и взаимосвязь. Ибо внешняя объективность, поскольку она есть действительность *идеала,* необходимо должна отказаться от своей чисто объективной самостоятельности и неподатливости. Она должна выявить свое тождество с тем, внешним воплощением чего она является.

В этом отношении мы должны установить три различные точки зрения, с которых нам следует рассматривать такую согласованность.

Во-первых, единство этих двух сторон может оставаться чем-то только *«в себе»* и представляться тайными внутренними узами, связывающими человека с его внешним окружением.

Во-вторых, так как конкретная духовность и ее индивидуальность представляют собой исходный пункт и существенное содержание идеала, то согласованность с внешним существованием должна рассматриваться также и как исходящая из *человеческой* деятельности и проявляться как *созданная* последней.

В-третьих, этот мир, созданный человеческим духом, сам представляет собой некую целостность, в своем существовании образующую для себя объективность, с которой должны находиться в существенной связи движущиеся на этой почве индивиды.

а) Единство между субъективностью и природой, существующее только «в себе»

Что касается *первого* пункта, то мы можем исходить из того, что окружающая идеал среда, поскольку она еще не выступает как созданная человеческой деятельностью, пока что остается

чем-то вообще внешним человеку, *внешней природой*. Об изображении ее в идеальном художественном произведении и следует сказать прежде всего.

Мы можем и здесь выделить три стороны.

α. Во-первых, внешняя природа со стороны ее внешней формы представляет собой реальность, сформированную *определенным* образом и во всех направлениях. Для того чтобы она была действительно изображена так, как она вправе этого требовать, она должна быть введена в художественное произведение с полной верностью природе. Но мы уже видели раньше, что и здесь должны соблюдаться определенные различия между непосредственной природой и искусством. В целом именно великим мастерам было свойственно верное, правдивое и совершенно определенное изображение окружающей внешней природы. Природа — это не только небо и земля вообще, и человек не витает в воздушном пространстве, а чувствует и действует в определенной местности, где имеются ручьи, реки, море, холмы, горы, долины, леса, ущелья и т. д. Гомер, например, хотя и не дает изображения природы в современном смысле слова, однако так верен действительности в своих обозначениях и указаниях места действия и дает нам столь правильные представления о Скамандре, Симоэнте, берегах, морских заливах, что и теперь эти области были найдены полностью соответствующими в географическом отношении его описанию. Жалкие рифмоплеты же одинаково бессодержательны, пусть и совершенно туманны как в обрисовке характеров, так и в изображении места действия.

Точно так же и мейстерзингеры не дают ничего, кроме названий, когда они перелагают в рифмованные стихи древнебиблейские происшествия и избирают местом действия, например, Иерусалим. С тем же встречаемся мы в «Книге о героях»: Отнит едет верхом по лесу, сражается с драконом, но автор не дает никаких описаний определенной местности или окружающих его людей, так что наглядному представлению здесь не дается почти никакой пищи. Даже в «Песне о Нибелунгах» дело обстоит не иначе. Мы, правда, слышим о Вормсе, Рейне, Дунае, однако и здесь все остается неопределенным и бессодержательным. Но именно полная определенность изображения и сообщает рассказу индивидуализированный и реальный характер; в противном случае изображение остается чем-то абстрактным, а это противоречит понятию изображаемого предмета, понятию внешней реальности.

β. С этой требуемой определенностью и верностью действительности непосредственно связана известная обстоятельность

рассказа, благодаря которой мы получаем наглядную картину также и этой внешней стороны. Конечно, различные виды искусства существенно отличаются друг от друга в соответствии с тем элементом, в котором они себя выражают. Подробное изображение внешней обстановки с ее частными деталями менее свойственно, например, скульптуре вследствие неподвижности и всеобщности ее образов, и она изображает внешнее не как место действия и окружение, а лишь как одежду, прическу, оружие, кресла и т. д. Правда, многие фигуры древней скульптуры можно более определенно отличить друг от друга лишь благодаря условностям в одежде, прическе и тому подобным признакам. Однако эти условные признаки не имеют отношения к нашему предмету, ибо их нельзя причислить к категории явлений природы как таковых; они как раз устраняют аспект случайности в изображаемых фигурах, и благодаря им эти фигуры приобретают более всеобщий и пребывающий характер.

С другой стороны, лирика, этот наиболее далекий скульптуре вид искусства, изображает преимущественно лишь внутренние душевные состояния и не нуждается поэтому в определенной наглядности внешней обстановки, когда о ней заходит речь. Напротив, эпос говорит нам о том, *что* происходит, *где* совершаются подвиги и *как* они совершаются. Поэтому из всех родов поэзии он наиболее нуждается в широком и определенном изображении внешнего места действия. И живопись по своей природе более погружается в детали в этом отношении, чем какое-либо другое искусство. Но ни в каком искусстве эта определенность не должна вырождаться в прозу естественной действительности и непосредственного подражания и уделять подробностям внешней обстановки большее внимание, чем изображению духовной стороны лиц и событий. Изображение внешней стороны вообще не должно приобретать самостоятельного характера, потому что внешнее должно получить художественное воплощение лишь в связи с внутренним.

γ. Тут мы подошли к наиболее важному пункту. Для того чтобы индивид выступил как реальный, требуются, как мы видели, два условия: изображение его самого в его субъективности и изображение его внешней среды. А для того чтобы внешняя обстановка выступала как *его* среда, необходимо, чтобы между ними имелось существенное соответствие; это соответствие может носить более или менее внутренний характер, в нем может быть и много случайного, но при этом должна сохраняться его тождественная основа. Например, во всем духовном направлении эпических героев, в их образе жизни, умонастроении, их чувствах

и действиях должна слышаться скрытая гармония, созвучие внутреннего мира героев и их внешней среды, объединяющее обе эти стороны в единое целое. Араб, например, находится в единстве с окружающей его природой, и его можно понять лишь вместе с его небом, его звездами, его знойной пустыней, его шатрами и лошадьми. Лишь в таком климате, в таком земном поясе и в такой местности он чувствует себя как дома. Точно так же хотя герои Оссиана (в современной обработке или свободном создании Макферсона) и изображены в высшей степени субъективными, погруженными во внутреннюю жизнь, однако в своей мрачной меланхолии они представляются нам тесно связанными со своими лугами, в чертополохе которых гуляет ветер, со своими облаками, туманами, холмами и темными пещерами. Только физиономия всей этой местности делает нам вполне ясными внутренние переживания героев, движущихся на этой почве со своей меланхолией, печалью, со своими страданиями, борьбой, туманными видениями, потому что только в рамках этой окружающей их природы они чувствуют себя хорошо.

С этой стороны мы можем впервые заметить здесь следующее. Исторические сюжеты имеют то великое примущество, что они, как мы видели из приведенных выше примеров, непосредственно заключают в себе такую гармонию между субъективной и объективной стороной, и притом гармонию, простирающуюся вплоть до деталей. A priori из фантазии с трудом удается почерпнуть эту гармонию, а мы ведь должны чувствовать ее в каждой детали, хотя в большинстве случаев мы не можем показать ее присутствие в художественном сюжете путем рассуждения. Правда, мы привыкли ставить свободное создание фантазии выше обработки уже существующих сюжетов; однако фантазия не в состоянии дать такой прочной и определенной гармонии, какая уже существует в действительной жизни, где национальные особенности проистекают из самой этой гармонии.

Таков общий принцип существующего лишь в себе единства субъективности и ее внешней природы.

b) Единство, созданное человеческой деятельностью

Второй вид согласованности не останавливается только на этом существовании в себе, а специально создается человеческой деятельностью и искусством, поскольку человек пользуется внешними вещами, удовлетворяет благодаря им свои потребности и тем самым вступает в гармоническое отношение с ними. В противоположность первому виду гармонии, осуществляющемуся

лишь в *общих* моментах, этот второй вид связан с *частными* обстоятельствами, с особенными потребностями и их удовлетворением, достигаемым посредством особого употребления предметов природы.

Этот круг потребностей и удовлетворения бесконечно многообразен, но предметы природы еще более бесконечно многообразны и достигают большей простоты лишь постольку, поскольку человек вкладывает в них свои духовные определения и запечатлевает во внешнем мире свою волю. Тем самым он очеловечивает свою среду, показывая, что она способна удовлетворять его потребности и не в состоянии сохранить по отношению к нему независимость. Лишь посредством этой осуществленной деятельности человек действителен для самого себя и чувствует себя освоившимся со своей средой уже не только вообще, но и в частности и по отношению к каждому отдельному предмету.

Основная мысль, которую мы должны выдвинуть в отношении искусства для всей этой сферы, заключается в следующем. С частной и конечной стороны своих потребностей, желаний и целей человек сначала не только *вообще* как-то связан с внешней природой, а определенно *зависит* от нее. Эта относительность его положения, эта его несвобода антагонистичны идеалу, и для того чтобы человек мог стать предметом искусства, он должен освободиться от этой работы и нужды и сбросить с себя эту зависимость. Этот акт примирения обеих сторон может иметь *двоякий* исходный пункт.

Во-первых, природа со своей стороны дружелюбно доставляет человеку то, в чем он нуждается, и, вместо того чтобы препятствовать осуществлению его интересов и целей, сама способствует их осуществлению, идет навстречу человеку на всех его путях. Но, *во-вторых,* человек имеет потребности и желания, которые природа не может непосредственно удовлетворить. В этом случае он собственной деятельностью должен добиться необходимого ему удовлетворения. Он должен овладевать предметами природы, приспособлять их, формировать, устранять со своего пути все препятствия, пользуясь самостоятельно приобретенными умениями, и таким образом превращать внешнее в средство, с помощью которого он получает возможность реализовать себя во всех своих целях. Наиболее чистую связь между человеком и природой мы найдем там, где действуют совместно обе стороны, где дружелюбие природы соединяется с духовной изощренностью в столь большой степени, что вместо зависимости человека от природы и суровой борьбы между ними появляется осуществленная гармония.

На идеальной почве искусства жизненные тяготы должны быть уже устранены. Поскольку собственность и благосостояние полностью, а не только в данный момент избавляют человека от нужды и необходимости работать, то в них не только не содержится ничего неэстетического, но они, наоборот, способствуют идеалу. В то же время если бы отношение человека к этим потребностям было совершенно опущено в тех видах художественного изображения, которые вынуждены считаться с конкретной действительностью, то это свидетельствовало бы лишь о ложной абстрактности. Этот круг принадлежит, правда, области конечного, однако искусство не может обойтись без конечного, и оно не должно трактовать его как нечто только дурное, а должно примирять его с истинным началом, так как даже самые лучшие действия и умонастроения, взятые сами по себе в их *определенности* и абстрактном содержании, носят ограниченный и вследствие этого конечный характер. То обстоятельство, что я должен питаться, есть и пить, иметь жилище, одеваться, что мне нужны кровать, стул и много других вещей, является, несомненно, внешней жизненной необходимостью, однако внутренняя жизнь в такой степени проникает собою эти внешние стороны, что человек приписывает обладание одеждой и оружием даже самим богам и представляет их себе имеющими многообразные нужды и удовлетворяющими их.

Как мы уже сказали, это удовлетворение должно представляться в произведении искусства чем-то достигнутым. Например, странствующие рыцари устраняют внешние нужды во время своих случайных приключений, как бы полагаясь на случай, подобно тому как дикари полагаются на внешнюю, непосредственную природу. Ни то, ни другое отношение не может удовлетворить искусство, ибо подлинно идеальное состояние заключается не просто в том, что человек вообще освободился от суровой зависимости от этих внешних сторон, а в том, что он пользуется изобилием, позволяющим ему свободно и радостно играть средствами, доставляемыми природой.

В рамках этих общих определений мы можем более определенно разграничить следующие два пункта.

а. Первый пункт касается употребления предметов природы в целях удовлетворения чисто *теоретического* интереса. Сюда относятся все наряды и драгоценности, которые человек употребляет для своего украшения, и вообще роскошь, которой он себя окружает. Занимаясь подобным украшением, он тем самым показывает, что самые драгоценные вещи, доставляемые природой, самые прекрасные предметы, невольно привлекающие к себе

взоры,— золото, драгоценные камни, жемчуг, слоновая кость, роскошные ткани,— что самые редкие и блестящие предметы интересуют его не сами по себе как природные явления, а должны обнаружить себя *в нем* как принадлежащие ему в *его* среде, в том, что он любит и почитает, в его государе, его храмах, его богах. Он выбирает для этой цели главным образом то, что уже в себе в качестве внешнего явления представляется прекрасным: чистые яркие цвета, как, например, зеркальный блеск металла, благоухающие деревья, мрамор и т. д. Поэты, преимущественно восточные, охотно изображают такое богатство, которое играет известную роль также в «Песне о Нибелунгах», и искусство вообще не довольствуется только описаниями такого великолепия, а наделяет подобным роскошным убранством также и свои реальные произведения там, где оно может это сделать и где это уместно. На статуи Паллады в Афинах и Зевса в Олимпии не жалели золота и слоновой кости. Храмы богов, церкви, образа святых, королевские дворцы почти у всех народов дают пример блеска и великолепия, и народы издавна были рады тому, что в лице своих богов они имеют перед глазами свое собственное богатство, подобно тому как при виде роскоши своих государей они радовались, что нечто подобное существует и создано взятыми у них средствами.

Можно, разумеется, отравлять себе подобное удовольствие так называемыми моральными размышлениями, если начнешь высчитывать, сколько бедных афинян могли бы быть насыщены выручкой от продажи плаща Паллады, сколько рабов могли бы быть выкуплены,— и в те времена, когда государство испытывало большие затруднения, античные народы употребляли такие богатства на полезные цели, подобно тому как у нас это делают с монастырскими и церковными сокровищами. Можно, далее, предаваться такого рода жалким размышлениям по поводу не только отдельных художественных произведений, но и всего искусства, ибо каких огромных денег стоит государству одна Академия художеств или приобретение старых и новых произведений искусства, создание художественных галерей, театров, музеев. Но как бы ни трогали, какие бы нравственные волнения ни вызывали подобные размышления, такое чувство оказывается возможным лишь благодаря тому, что оно снова вызывает в памяти ту нужду, устранения которой как раз и требуют от искусства. Поэтому только к величайшей чести и славе каждого народа служит то обстоятельство, что он отдает свои сокровища для развития такой сферы, которая в пределах самой действительности возвышает его над всеми горестями действительности.

β. Но человек должен не только украшать самого себя и обстановку, в которой он живет, но также и *практически* использовать внешние предметы для удовлетворения своих *практических* потребностей и целей. Лишь в этой области находят себе место труд, муки и зависимость человека от прозы жизни, и здесь поэтому прежде всего возникает вопрос, в какой мере эта сфера действительности может быть изображена в соответствии с требованиями искусства.

αα. Самым древним способом, каким искусство пыталось справиться со всей этой сферой, было представление о некогда существовавшем так называемом *золотом веке,* или *идиллическом* состоянии. С одной стороны, тогда природа удовлетворяла всякую появлявшуюся в душе человека потребность без помощи человеческого труда; с другой стороны, человек в своей невинности удовлетворялся той пищей, тем жилищем и теми удобствами, которые ему могли доставлять луга, леса, стада, маленький сад, небольшая хижина, ибо тогда еще совершенно молчали страсти честолюбия и корыстолюбия, молчали вообще все те склонности, которые представляются нам противными высшему благородству, присущему человеческой природе.

На первый взгляд такое состояние имеет вид чего-то идеального, и некоторые ограниченные области искусства могут довольствоваться таким характером изображения. Но если мы заглянем глубже, то скоро почувствуем, что такая жизнь скучна. Произведения Геснера, например, теперь мало читаются, а когда мы читаем их, они не могут удовлетворить нас. Ибо подобный ограниченный образ жизни предполагает отсутствие духовного развития. Полный, цельный человек обладает высшими влечениями, и его не может больше удовлетворять эта жизнь в тесном общении с природой и ее непосредственными продуктами. Человек не должен жить в такой идиллической духовной нищете, он должен работать. Собственной деятельностью он должен стремиться достигнуть того, к чему его влечет. В этом направлении уже физические потребности вызывают к существованию обширный и многообразный круг деятельности и сообщают человеку чувство внутренней мощи, из которого затем могут развиться и более глубокие интересы и силы. Но и здесь гармония между внешним и внутренним должна оставаться основным определением, и нет ничего отвратительнее изображения в искусстве физических бедствий, дошедших до крайней степени. Данте, например, показывает нам голодную смерть Уголино лишь несколькими волнующими чертами. Когда же Герстенберг в трагедии «Уголино» пространно изображает все стадии этого ужаса, подробно показывает,

как сначала умерли с голоду его три сына, а затем сам Уголино, то такая обработка этого сюжета совершенно не подходит для художественного изображения.

ββ. Однако и противоположное идиллическому состоянию состояние *всеобщей культуры* во многих отношениях противоречит идеалу. Далеко идущая связь между потребностями и трудом, интересами и их удовлетворением развита здесь во всей своей полноте. Здесь нет человека, который сохранил бы свою самостоятельность и не был бы опутан бесконечной сетью зависимостей от других людей. То, в чем он нуждается для самого себя, либо вовсе не является продуктом его собственной работы, либо является таковым лишь в очень незначительной своей части; помимо этого каждая из этих деятельностей не носит индивидуального, живого характера, а все в большей и большей мере совершается машинообразно, согласно всеобщим нормам.

В этом промышленном обществе, в котором каждый использует всех других и конкурирует с ними, воцаряется ужасающая нищета; если же искусство хочет избегнуть изображения нужды, оно должно представить изображаемых им людей богатыми, свободными от необходимости работать для удовлетворения своих потребностей и благодаря этому имеющими возможность отдаваться высшим интересам. Обладание таким богатством, несомненно, устраняет постоянное отражение бесконечной зависимости, и человек, не занятый грязной наживой, тем более свободен от всех случайностей, связанных с необходимостью зарабатывать на жизнь. Но зато он не чувствует себя свободным в своей ближайшей среде, ибо она не является делом его собственных рук. То, чем он себя обставляет, создано не им, а взято из уже наличного запаса, созданного другими, произведено к тому же чрезвычайно механическим и вследствие этого формальным способом и доходит до него лишь благодаря длинной цепи чужих усилий и нужд.

γγ. Поэтому наиболее подходящим для идеального искусства оказывается *третье* состояние, находящееся посредине между золотым, идиллическим, веком и всесторонним, полностью развитым опосредствованием гражданского общества. Мы уже познакомились с этим состоянием мира как с преимущественно идеальным, *героическим* состоянием. Героические эпохи уже не довольствуются идиллической скудостью духовных интересов, а волнуются глубокими страстями, ставят себе значительные цели: вместе с тем ближайшая среда индивидов, удовлетворение их непосредственных потребностей еще является результатом их собственной деятельности. Средства пропитания еще проще и благодаря этому идеальнее, чем в современном обществе: это, напри-

мер, мед, молоко, вино, а не кофе, водка и т. д., которые тотчас же вызывают в нашей памяти тысячи опосредствований, необходимых для их изготовления. Точно так же герои сами убивают и жарят животных, сами укрощают коней, на которых хотят ездить, более или менее сами изготовляют утварь, которой пользуются; плуг, оружие для защиты — щит, шлем, панцирь, меч, копье — являются их собственным произведением или они, во всяком случае, знакомы со способом их изготовления. В таком состоянии все то, чем человек пользуется и окружает себя, он ощущает как произведенное им из самого себя и видит в лице этих внешних вещей нечто принадлежащее ему, а не отчужденные предметы, находящиеся за пределами подвластной ему сферы. Деятельность, требуемая для получения и формирования материала, должна представляться не тяжелым трудом, а легкой, доставляющей удовлетворение работой, на пути которой нет никаких помех и неудач.

Изображение такого состояния мы находим, например, у Гомера. Скипетр Агамемнона представляет собой фамильный жезл, который его прародитель сам изготовил и передал в наследство потомству. Одиссей сам смастерил себе большое брачное ложе. Хотя знаменитое оружие Ахилла не было его собственной работой, однако и здесь нет многообразного переплетения деятельностей, так как это оружие было изготовлено Гефестом по просьбе Фетиды. Короче говоря, повсюду проглядывает первая радость от новых открытий, свежесть обладания, завоевание наслаждения, все родственно человеку, во всем он имеет перед собой силу своих мышц, ловкость своих рук, изощренность своего ума или результат своей смелости и храбрости. Только таким образом средства удовлетворения потребностей еще не падают до уровня чисто внешней вещи. Мы еще сами видим процесс живого возникновения этих средств и живое сознание ценности, которую придает им человек, так как он обладает в их лице не мертвыми или омертвевшими в силу привычки вещами, а своими собственными, тесно связанными с ним созданиями.

Таким образом, здесь все идиллично не в том узком смысле, что земля, реки, море, деревья, скот и т. д. доставляют человеку пропитание и человек выступает, лишь будучи ограниченным этой средой и доставляемыми ею наслаждениями. Здесь в пределах этой первозданной жизни появляются более значительные интересы, в сравнении с которыми вся эта внешняя сторона представляет собой лишь нечто второстепенное, почву и средство для более высоких целей; но в этой почве и среде и распространяется та гармония и самостоятельность, которая обнаруживается лишь

благодаря тому, что все производится и употребляется человеком, и человек сам приготовляет и наслаждается тем, что ему нужно.

Применение такого способа изображения к сюжетам, взятым из позднейших, вполне развившихся эпох, всегда связано с большими трудностями и опасностями. *Гёте,* однако, дал нам в своем *«Германе и Доротее»* совершенный образец подобного рода. Для сравнения выделю здесь несколько характерных подробностей. *Фосс* в своей известной *«Луизе»* дает идиллическое изображение жизни и дел в тихом и ограниченном, но самостоятельном круге общества. Деревенский пастор, курительная трубка, шлафрок, мягкое кресло и кофейник играют здесь большую роль. Но кофе и сахар представляют собой продукты, которые не могут возникнуть в таких кругах и сразу же напоминают нам о совершенно иных связях, о чужеродном мире и его многообразных опосредствованиях: о торговле, фабриках и вообще о современной промышленности. Изображаемый Фоссом деревенский круг общества не является поэтому всецело замкнутым в себе.

Напротив, в прекрасной картине, которую изображает Гёте в «Германе и Доротее», мы не должны были бы требовать такой замкнутости, ибо, как мы уже имели случай указать на это, в его поэме, выдержанной в целом в идиллических тонах, исключительно достойное и важное место занимают великие интересы эпохи — борьба французской революции, защита отечества. Более узкий круг семейной жизни в провинциальном городке сохраняет свою прочную внутреннюю связь не тем, что он просто игнорирует потрясаемый в своих могущественных устоях мир, как это делает деревенский пастор в «Луизе» Фосса. Именно потому, что идиллические характеры и происшествия предстают в поэме Гёте на фоне значительных мировых событий, вся сцена заключается в широкие рамки более содержательной жизни и аптекарь, живущий лишь ближайшими узкими интересами ограничивающих его жизненных отношений, изображается недалеким филистером, добродушным, но вместе с тем и раздражительным. В отношении же среды, непосредственно окружающей героев, поэма всецело выдержана в тех тонах, которых мы требовали для идиллии. Так, например,— напомним лишь об одном эпизоде — хозяин пьет со своими гостями, с пастором и аптекарем, не кофе:

> Мать принесла им заботливо чистую влагу напитка
> В светлограненой бутылке, на ясном подносе из цинка,
> С зеленоватыми рюмками — истым бокалом рейнвейна *.

* Пер. А. Фета.

Они пьют в прохладе родной напиток, напиток 83-го года, и разлит он в рюмках, изготовленных здесь же и пригодных лишь для рейнского вина. Несколькими строками ниже автор вызывает в нашем воображении «волны и приветливый берег Рейна», а затем нас ведут в виноградник, лежащий за домом владельца. Ничто не выходит здесь за пределы этого своеобразного, замкнутого в себе и своих потребностях уклада.

c) *Полнота духовных отношений*

Кроме этих двух видов внешней среды существует еще и *третий,* с которым должен быть конкретно связан в своей жизни каждый индивид. Это всеобщие *духовные* отношения религиозного, правового, нравственного порядка, характер государственной организации, конституции, судов, семьи, публичной и частной жизни, общения между людьми и т. д. Идеальный характер должен проявляться не только в удовлетворении своих физических потребностей, но и в своих духовных интересах. Содержащееся в этих отношениях субстанциальное, божественное и внутри себя необходимое начало является одним и тем же по своему *понятию,* но в *объективном* мире оно принимает многообразные различные формы, в которых сказывается случайность — частные и условные черты, имеющие значение лишь для определенных эпох и народов. В этой форме все духовные интересы становятся определенной внешней действительностью, которую индивид находит данной ему в качестве нравов, привычек и обычаев. С этой более родственной и принадлежащей ему целостностью индивид вступает в качестве замкнутого в себе субъекта в такую же связь, как и с внешней природой. В целом и для этой сферы мы можем потребовать того же живого соответствия, которое мы только что охарактеризовали по отношению к внешней природе. Поэтому мы не будем здесь более определенно рассматривать этот вопрос, а основные аспекты его раскроем, когда подойдем к нему с другой стороны.

3. ВНЕШНЯЯ СТОРОНА ИДЕАЛЬНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В ЕЕ ОТНОШЕНИИ К ПУБЛИКЕ

Искусство как изображение идеала должно воспринять его во всех его указанных выше отношениях с внешней действительностью и сочетать изображение внутренней субъективности характера с изображением внешней среды. Но хотя художественное произведение и образует согласующийся в себе и завершенный

мир, все же оно в качестве действительного, обособленного объекта существует не *для себя,* а *для нас,* для публики, которая созерцает художественное произведение и наслаждается им. Актеры, например, при представлении драмы говорят не только друг с другом, но и с нами, и требуется, чтобы они были понятны обеим сторонам. Любое произведение искусства представляет собой диалог с каждым стоящим перед ним человеком. Правда, истинный идеал, как он раскрывается нам во всеобщих интересах и страстях богов и людей, понятен каждому; однако так как он показывает нам изображаемых индивидов в рамках определенного внешнего мира нравов, обычаев и прочих частных черт, то возникает новое требование, чтобы эта внешняя среда согласовалась не только с изображаемыми характерами, но также и *с нами.*

Подобно тому как характеры в художественном произведении гармонируют со своим внешним миром, так и мы требуем для себя такой же гармонии с ними и с их окружением. Но из какой бы эпохи ни был взят сюжет художественного произведения, в нем всегда содержатся известные частные черты, отличающие его от своеобразных особенностей других веков и народов. Поэты, живописцы, скульпторы, музыканты берут предметы своего изображения преимущественно из прошлых эпох, культура которых, нравы, обычаи, государственное устройство, культ отличаются от культуры, современной художникам.

Такой уход в прошлое имеет, как мы уже заметили выше, то большое преимущество, что, погружаясь в воспоминания и избегая непосредственной современности, поэт как бы непроизвольно достигает той обобщенности материала, без которой не может обойтись искусство. Художник, однако, принадлежит своему времени, он живет его нравами и привычками, разделяет его взгляды и представления. Так, например, гомеровские поэмы — безразлично, существовал ли Гомер или нет как один и тот же автор «Илиады» и «Одиссеи» — отделены по меньшей мере четырьмя веками от эпохи Троянской войны; вдвое большее время отделяет великих греческих трагиков от эпохи древних героев, которых они переносят в свою современность и из жизни которых черпают содержание своей поэзии. Так же обстоит дело с «Песней о Нибелунгах» и поэтом, сумевшим слить содержащиеся в этой поэме различные сказания в *единое* органическое целое.

Конечно, художник полностью проникает во всеобщий пафос человеческого и божественного мира, однако многообразно обусловленные внешние черты древней эпохи, характеры и события которой он изображает, существенно изменились и сделались ему

чужды. Далее, поэт творит для публики, и в первую очередь для своего народа и своего времени, которое имеет право требовать, чтобы художественное произведение было понятно ему и близко. Правда, подлинные произведения искусства становятся бессмертными и доставляют наслаждение всем временам и народам. Однако для полного понимания их чужими веками и народами требуется обширный аппарат географических, исторических и даже философских пояснений, сведений и познаний.

Вследствие этой коллизии между различными эпохами возникает вопрос, какой характер должно носить художественное произведение в отношении внешних особенностей места, привычек, обычаев, религиозных, политических, социальных, нравственных условий; должен ли художник забыть о своем времени и иметь в виду лишь передачу прошлого и его действительного внешнего бытия, так что его произведение становится верной картиной этого прошлого, или же он вообще не только имеет право, но и обязан принимать во внимание лишь *свою* нацию и эпоху и обрабатывать свое произведение в согласии с частными особенностями своего времени? Эти противоположные требования можно выразить следующим образом: должен ли сюжет обрабатываться *объективно,* в соответствии со своим содержанием и эпохой, из которой он берется, или его следует обрабатывать *субъективно,* то есть полностью приспособлять к культуре и привычкам эпохи, в которой живет художник. Как первое, так и второе решение, взятое в его противоположности другому, приводит к одинаково ложной крайности, которой мы вкратце коснемся, чтобы после этого установить подлинный способ изображения.

В этом отношении мы должны рассмотреть следующие три подхода к нашей проблеме:

во-первых, субъективное утверждение культуры своего времени;

во-вторых, чисто объективная верность в передаче прошлого;

в-третьих, подлинная объективность в изображении и освоении материалов, взятых из жизни чужих народов и отдаленных эпох.

а) Утверждение культуры своего времени

Чисто *субъективный* способ изображения доходит в своей крайней односторонности до того, что совершенно уничтожает объективный образ прошлого и на его место ставит современность в ее внешнем проявлении.

α. С одной стороны, это может происходить от незнания прошлого, а также от наивности художника, который не ощущает

или по крайней мере не сознает противоречия между предметом и подобным способом его освоения; такой способ изображения объясняется, следовательно, *отсутствием культуры*. В наиболее резком виде мы встречаем подобную наивность у Ганса Сакса, который изобразил нашего господа бога, бога отца, Адама, Еву и патриархов в подлинном смысле слова «на нюрнбергский лад», сделав это, правда, с благоговейным чувством и живой наглядностью. Например, бог отец однажды выступает у него в роли школьного учителя; он обучает Каина, Авеля и других детей Адама совершенно в таком же тоне и такой же манере, как это делал бы тогдашний школьный учитель. Он учит их читать «Отче наш» и наставляет десяти заповедям. Авель прекрасно знает урок и ведет себя благочестиво, Каин же отвечает и ведет себя как злой и безбожный мальчишка. Когда приходит его очередь повторить десять заповедей, он отвечает все наоборот: кради, не почитай отца и матери и т. д.

Подобно этому представляли страсти Христовы в южной Германии; эти представления были уже однажды запрещены, но опять возобновились. Пилат выступает в них как неотесанный, грубый и высокомерный окружной начальник; воины со свойственной нашим солдатам вульгарностью предлагают шествующему под конвоем Христу щепотку нюхательного табака, он отказывается, тогда они насильно всовывают ее ему в нос. Всем зрителям это доставляет удовольствие, чему отнюдь не мешает их искреннее благочестие; и чем благочестивее зритель, тем в большей степени это непосредственное присутствие привычной для него внешней стороны оживляет внутренний мир его религиозных представлений.

Это превращение событий прошлого в нечто такое, что соответствует нашим воззрениям и формам, имеет, несомненно, известное оправдание, и нам может даже показаться великой смелость Ганса Сакса, его свободное, фамильярное обращение с богом и древнебиблейскими представлениями, его решимость при всем своем благочестии передать их в формах мещанской будничной жизни. Тем не менее такой способ изображения является насилием над нашим чувством и выражает отсутствие духовной культуры у художника, ибо этот способ изображения не только не предоставляет предмету права на выявление собственной объективности, но облекает ее в прямо противоположную ей форму. В результате изображаемое производит на нас впечатление комической несуразности.

С другой стороны, подобная субъективность может проистекать из *просветительского* высокомерия, которое рассматривает

свои воззрения, нравы, общественные условности как единственно правильные, единственно приемлемые и потому не в состоянии наслаждаться каким бы то ни было содержанием, если оно не приняло формы такого же просвещения.

Подобный характер носил так называемый классический хороший вкус французов. Им нравилось только французское, а нравы других народов и в особенности средневековые формы признавались безвкусными, варварскими и с презрением отвергались. Поэтому неправ был Вольтер, говоря, что французы улучшили творения древних; они только придали им национальный французский характер. При этом все чужеродное и индивидуальное претерпело у них тем более безобразные изменения, что их вкус требовал придворной общественной культуры, правильности и условной всеобщности умонастроения и способа изображения.

Эту абстракцию утонченной культуры они перенесли и в стиль своей поэзии. Ни один поэт не должен был употреблять слово cochon * или называть своим именем ложку, вилку и тысячу других вещей. Отсюда — пространные определения и описательные обороты; вместо, например, слова «ложка» или «вилка» писали: «орудие, которым подносят ко рту жидкую или сухую пищу» и т. п. Но вследствие этого их вкус и оставался в высшей степени ограниченным, ибо искусство не стремится к тому, чтобы шлифовать свое содержание в общих выражениях, а скорее придает ему все более и более частные черты, делающие его живой индивидуальностью. Менее всего поэтому французы могли мириться с Шекспиром, и когда они обрабатывали его, они всякий раз выбрасывали именно то, что нам было бы всего дороже. Точно так же Вольтер потешается над Пиндаром за то, что он мог сказать: ἄριστον μὲν ὕδωρ**.

В художественных произведениях французов китайцы, американцы, греческие и римские герои должны говорить и вести себя совершенно так, как французские придворные. Ахилл, например, в «Ифигении в Авлиде» это всецело французский принц, и если бы только не имя, никто не нашел бы в нем что-либо похожее на Ахилла. Хотя он и носил греческую одежду, а также шлем и панцирь, однако, волосы у него были причесаны и напудрены, бедра выходили широкими благодаря карманам, башмаки были с красными каблуками и завязывались цветными тесемками. На представления «Эсфири» Расина в царствование Людовика XIV часто ходили главным образом потому, что выход Агасфера на

---

* Свинья *(франц.)*.

** Лучше всех вещей вода *(греч.)*.

сцену совершенно походил на выход самого Людовика XIV, вступающего в большой зал для аудиенций. В этом Агасфере были, разумеется, некоторые восточные черты, но он был весь напудрен и одет в королевскую горностаевую мантию, а за ним шло множество коротко остриженных и напудренных камергеров, en habit francais *, с кошельками для волос, украшенной перьями шляпой в руках, в жилетах и брюках из drap d'or **, в шелковых чулках и башмаках с красными каблуками. То, что было доступно лишь придворным и особо привилегированным лицам, здесь могли видеть и другие сословия — выход короля, изображенный в стихах.

Исходя из подобного принципа, во Франции часто пишут исторические сочинения не из интереса к истории и ее предмету, а с целью удовлетворить какой-нибудь интерес современности,— например, для того чтобы подать правительству хороший совет или возбудить ненависть к нему. Точно так же многие драмы либо во всем своем содержании, либо в некоторых местах содержат явные намеки на современные события; если же в старых пьесах встречаются места, которые могут получить отношение к современности, то они намеренно подчеркиваются и принимаются с большим энтузиазмом.

γ. Как на третий вид субъективности мы можем указать на абстрагирование от всего, собственно говоря, подлинно художественного содержания прошлого и настоящего, так что публике показывают лишь ее собственную случайную субъективность, как она выступает в обычных повседневных делах и занятиях. Такая субъективность представляет собой не что иное, как своеобразную форму повседневного сознания в прозаической жизни. В подобной атмосфере каждый сразу же чувствует себя как дома, и лишь тот, кто подходит к таким произведениям с требованием художественности, не может освоиться с ними, ибо искусство призвано как раз освободить нас от такого рода субъективности.

Коцебу, например, лишь потому произвел в свое время такое впечатление подобными изображениями, что в них глазам и ушам публики предстали «наши печали и горести, кража серебряных ложек, поступки, раскрытие которых грозит выставлением к позорному столбу», далее «пасторы, коммерции советники, прапорщики, секретари или гусарские майоры». Каждый из публики видел, таким образом, свою домашнюю жизнь или домашнюю

---

* Одетых по-французски *(франц.)*.

** Золотой парчи *(франц.)*.

жизнь знакомых, родственников и т. д. и узнавал, где ему жмет башмак в его частных обстоятельствах и поставленных им особенных целях.

Такая субъективность лишена в самой себе способности возвыситься до ощущения и понимания того, что составляет подлинное содержание художественного произведения, хотя она и способна сделать предметы своего изображения интересными тем, что в них иллюстрируются обыденные требования сердца и так называемые прописные истины морали и моральные размышления. Все эти три вида изображения внешних условий носят односторонне субъективный характер и не отдают должного действительной объективной форме.

b) Соблюдение верности истории

Другой, противоположный способ изображения стремится, насколько это возможно, передавать характеры и события прошлой жизни в их действительно местном колорите, во всем своеобразии господствовавших тогда нравов и других внешних особенностей. С этой стороны особенно выдвинулись мы, немцы. В противоположность французам мы вообще являемся тщательнейшими архивариусами всех чужих специфических особенностей, а в искусстве требуем верного изображения эпохи, места действия, обычаев, одежды, оружия и т. д. Вместе с тем у нас хватает терпения путем тяжелого труда, кропотливого изучения вживаться в мышление и представления чужих народов и отдаленных веков и осваиваться с их особенностями. Эта многогранность и всесторонность, это умение уловить и понять дух чужих наций делает нас и в искусстве не только терпимыми к чужим особенностям, но даже заставляет нас слишком педантично требовать исключительно точной передачи таких несущественных внешних черт.

Правда, французы также очень сведущи и деятельны; но, хотя они и могут быть очень образованными и практичными людьми, это, скорее, уменьшает их способность к терпению, необходимому для спокойного и проникновенного восприятия. Первым делом они всегда хотят судить о воспринимаемом, критиковать. Мы же приемлем всякое верное изображение, особенно в художественных произведениях чужих народов; чужеземные растения, создания любого царства природы, утварь всякого рода и вида, собаки и кошки и даже отвратительные предметы — все доставляет нам удовольствие. Вот почему мы умеем понимать и совершенно чуждые нам по духу воззрения — жертвоприношения,

легенды о святых с их многочисленными нелепостями, равно как и всякие другие противоестественные представления. В изображении действующих лиц нам также может представляться самым существенным, чтобы они в своей речи, одежде и т. д. соответствовали характеру своей эпохи и своего народа и являлись нам такими, как они действительно выступали тогда сами по себе и в своих отношениях между собой.

В новейшее время, в особенности со времени появления сочинений Фридриха фон Шлегеля, возникло представление о том, что объективность художественного произведения и заключается будто бы в подобной верности изображения, которая должна быть главным критерием. Согласно этому взгляду, наш субъективный интерес к произведению также должен преимущественно ограничиваться радостью, доставляемой жизненной верностью изображения. Из этого требования вытекает, что у нас не должно быть никакого иного, высшего интереса в отношении существенного содержания изображения и что мы не должны руководствоваться более близкими нам интересами и целями современной культуры.

Такой же характер носило увлечение народными песнями, получившее под влиянием Гердера широкое распространение в Германии. Тогда стали писать всевозможные песни в национальном тоне примитивных народов и племен — ирокезские, новогреческие, лапландские, турецкие, татарские, монгольские и т. д.,— и способность целиком вживаться в нравы и воззрения чужих народностей и создавать произведения в их духе считалась признаком большой гениальности. Но если даже сам поэт и сможет полностью войти и вчувствоваться в такие чужеродные нравы и воззрения, то для публики, которая, как предполагается, должна наслаждаться поэтическим произведением, они всегда останутся лишь чем-то внешним.

Вообще если односторонне придерживаться этого взгляда, то он не идет дальше совершенно формального признака исторической верности и правильности, не принимая во внимание ни содержания и его субстанциального значения, ни современной культуры и содержания воззрений и чувств наших дней. Однако мы не должны абстрагироваться ни от того, ни от другого; оба аспекта в одинаковой мере требуют своего удовлетворения, и третий момент — требование исторической верности — должен быть согласован с ними как-то совершенно иначе, чем это делалось до сих пор. Это приводит нас к рассмотрению истинной объективности и субъективности, требованиям которой должно удовлетворять художественное произведение.

Прежде всего относительно этого пункта можно сказать вообще, что ни один из рассмотренных до сих пор аспектов не должен односторонне выдвигаться за счет другого и вытесняться другим. Что же касается чисто исторической верности в изображении внешних вещей, например, местного колорита, нравов, обычаев, учреждений, то она играет подчиненную роль в художественном произведении и должна отступать на задний план в интересах истинного, непреходящего содержания, отвечающего также и требованиям современной культуры.

В этом отношении подлинно художественному изображению можно противопоставить следующие примеры сравнительно несовершенных изображений.

α. Во-первых, изображение может совершенно верно передавать своеобразие эпохи, быть правильным, живым, а также совершенно понятным современной публике и все же не выходить за рамки обыденной прозы, не делаться поэтичным в самом себе. «Гец фон Берлихинген» Гёте дает нам разительные иллюстрации этого положения. Для этого нам стоит только раскрыть драму на первой же странице, приводящей нас в Шварценберг во Франконии: Мецлер и Зиферс сидят за столом; два рейтара греются у огня; трактирщик.

«З и ф е р с. Еще стаканчик, Гензель, да отмерь по-божески.

Х о з я и н. Ненасытная твоя утроба!

М е ц л е р *(тихо, Зиферсу)*. Расскажи-ка еще о Берлихингене! Бамбергцы бесятся, и пусть их лопнут от злости».

И т. д.

То же самое мы видим и в третьем действии.

И т. д.

«Г е о р г *(входит с кровельным железом)*. Вот тебе свинец. Если хоть половина попадет в цель, то некому будет сказать его величеству: «Государь, мы скверно дрались».

Л е р з е *(рубит желоб)*. Славный кусок!

Г е о р г. А дождь пусть ищет себе другой путь! Я о нем не забочусь — храбрый рейтар и здоровый ливень везде проложат себе дорогу.

Л е р з е *(за литьем)*. Держи ложку. *(Идет к окну.)* Вот бродит какой-то имперский молодчик с пищалью. Они думают, что мы расстреляли все заряды. Пусть попробуют горячей пули — прямо со сковородки. *(Заряжает.)*

Г е о р г *(кладет ложку)*. Дай мне взглянуть.

Л е р з е *(стреляет)*. Конец воробью» *.

---

* Пер. Е. Книпович.

Все это изображено в высшей степени наглядно, понятно, в соответствии с характером ситуации и рейтаров, и тем не менее эти сцены крайне тривиальны и прозаичны сами по себе, так как и по своему содержанию и по своей форме они дают нам совершенно обыденные способы выражения, объективность, понятную и доступную, разумеется, кому угодно.

Подобные места мы находим и во многих других юношеских произведениях Гёте, направленных преимущественно против всего того, что раньше признавалось правилом, и производивших сильное впечатление необычайной наглядностью изображаемого, близостью его нам и доступностью для нашего созерцания и чувства. Но близость была так велика, а внутреннее содержание отчасти так ничтожно, что они именно вследствие этого делались тривиальными. В драматических произведениях мы начинаем замечать эту тривиальность главным образом при их представлении на сцене, так как здесь благодаря большим приготовлениям, яркому свету, нарядности собравшихся людей мы сразу же настраиваемся увидеть нечто другое, чем двух крестьян, двух рейтаров и вдобавок стакан водки. «Гец» поэтому вызывал интерес главным образом при чтении, на сцене же он не мог долго держаться.

β. С другой стороны, историческое содержание мифологии прошлых времен, все чуждое нам в государственных условиях и нравах прошлого может сделаться нам знакомым и усваиваться нами благодаря тому, что современное общее образование снабжает нас многообразными сведениями о прошлом. Так, например, знакомство с искусством и мифологией, с литературой, культом, обычаями античности составляет исходный пункт нашего современного образования; каждый мальчик уже со школы знает греческих богов, героев и исторические фигуры. Поэтому и на почве представления мы можем наслаждаться образами и интересами греческого мира, поскольку они сделались составной частью наших представлений, и нет никаких причин, почему мы не могли бы так же хорошо усвоить индийскую, египетскую или скандинавскую мифологию.

Среди религиозных представлений этих народов мы находим также представление о всеобщем, о боге. Но определенное содержание этих представлений, *особенные* греческие или индийские божества не представляют больше для нас *истины* в этой определенности; мы не верим в них и допускаем их только в области нашей фантазии. Благодаря этому они всегда остаются чуждыми нашему подлинному, более глубокому сознанию, и нет ничего более пустого и холодного, чем часто встречающиеся, например,

в операх восклицания: «О боги!», или: «О Юпитер!», или даже: «О Исида и Осирис!» — и уже совершенно нелепо, когда к этому прибавляется жалкая мудрость оракульских вещаний, а без оракула редко обходятся в опере. Лишь в наше время место оракула стали занимать в трагедии безумие и ясновидение.

Совершенно так же обстоит дело с прочим историческим материалом, с принадлежащими прошлому нравами, законами и т. д. И это историческое содержание *существует,* но существует в *прошлом,* и если оно потеряло всякую связь с настоящим, с нашей жизнью, то, как бы точно и хорошо мы его ни знали, оно не наше. Мы не интересуемся давно прошедшим только потому, что оно некогда существовало. Историческое содержание является нашим лишь в том случае, если оно принадлежит нашей нации или если мы вообще можем рассматривать настоящее как следствие тех событий, в цепи которых существенное звено составляют изображаемые характеры или деяния. Но и этого — простой принадлежности прошлого одной и той же стране, одному и тому же народу — еще недостаточно: само прошлое нашего народа должно находиться в более тесной связи с современными условиями и жизнью.

В «Песне о Нибелунгах», например, мы географически находимся на родной почве; однако бургундцы и король Этцель так далеки всей нашей современной культуре и нашим отечественным интересам, что поэмы Гомера мы даже без всякой учености можем ощущать как нечто гораздо более родственное нам. И хотя влечение к отечественному материалу побудило Клопштока заменить греческую мифологию скандинавскими богами, однако Вотан, Валгалла и Фрея остались одними лишь именами, которые в еще меньшей степени, чем Юпитер и Олимп, принадлежат кругу наших представлений или что-либо говорят нашей душе.

В этом отношении мы должны уяснить себе, что художественные произведения должны создаваться не для изучения и не для цеховых ученых, а должны быть понятны без посредства этих обширных и не всем доступных сведений и служить предметом наслаждения непосредственно, сами по себе. Ибо искусство существует не для небольшого замкнутого круга немногих образованных людей, а для всей нации в целом. Но то, что верно по отношению к художественному произведению вообще, применимо также и к внешней стороне изображенной исторической действительности. И она должна быть ясна и понятна нам без всякой обширной учености,— ведь мы также принадлежим нашему времени и нашему народу; мы должны чувствовать себя в

ней находящимися на родной почве, а не останавливаться перед ней как перед чуждым и непостижимым для нас миром.

γ. Эти соображения уже подвели нас к решению вопроса о том, каковы должны быть подлинная художественная объективность и характер заимствования сюжетов из прошлых времен.

αα. Первое, на что мы можем указать здесь, касается подлинно национальных поэтических произведений, которые во все времена и у всех народов характеризуются тем, что в них внешняя историческая сторона уже сама по себе принадлежала нации и ни в чем не была чужда ей. Так обстоит дело с индийскими эпопеями, гомеровскими поэмами и греческой драматической поэзией. У Софокла Филоктет, Антигона, Аякс, Орест, Эдип, предводители хоров и хор и говорят не так, как они говорили бы в свою эпоху. Точно так же поступали испанцы в своих романсах о Сиде. Тассо в «Освобожденном Иерусалиме» воспел общее дело католического христианства. Камоэнс, португальский поэт, изображает открытие морского пути в восточную Индию вокруг мыса Доброй Надежды, воспевает бесконечно важные подвиги морских героев, и эти подвиги были подвигами его народа. Шекспир драматизировал трагическую историю своей страны, и даже Вольтер написал свою «Генриаду».

Мы, немцы, также отказались наконец от стремления перерабатывать в национальные эпические поэмы события отдаленных времен, не представляющих более для нас какого-либо национального интереса. «Ноахида» Бодмера и «Мессиада» Клопштока вышли из моды, да и мы больше уже не придерживаемся мнения, что честь каждой нации требует, чтобы у нее был свой Гомер и, кроме того, еще свой Пиндар, Софокл и Анакреон. Библейские сказания, воспетые Бодмером и Клопштоком, правда, ближе нашим представлениям, благодаря тому что мы хорошо знакомы с Ветхим и Новым заветом. Однако исторический материал, связанный с нашими религиозными обрядами, все же всегда остается для нас чуждым делом учености, и чем-то знакомым является для нас, собственно, только прозаическая нить событий и характеров; благодаря обработке они получают лишь новое словесное оформление, оставляя в этом отношении впечатление чего-то искусственного.

ββ. Но искусство не может ограничиваться только национальными сюжетами, и чем больше разные народы приходили в соприкосновение друг с другом, тем в большей степени искусство черпало предметы своего изображения из истории всех народов и веков. При этом мы не должны рассматривать как признак большой гениальности поэта тот факт, что он целиком вживается

в чужие эпохи; внешняя историческая сторона должна быть отодвинута в изображении на задний план и сделаться незначительным, второстепенным моментом по сравнению с человеческим, всеобщим содержанием. Так, например, уже в средние века заимствовали сюжеты из античных времен, вкладывая в них содержание своего времени; однако при этом в свою очередь впадали в крайность и не оставляли от древности ничего, кроме одного лишь имени Александра Македонского, Энея или императора Октавиана.

Самым важным при этом неизменно остается непосредственная понятность изображения; и все народы именно в произведениях искусства обнаруживали свои национальные черты, желая увидеть здесь свое живое воплощение и ощутить родную атмосферу. В этом национальном духе Кальдерон написал «Зенобию» и «Семирамиду», а Шекспир запечатлел английский национальный характер в самых разнообразных сюжетах, хотя в существенных чертах он значительно глубже испанских драматургов умел сохранять исторический характер чужих народов, например римлян. Даже греческие трагики не упускали из виду насущные интересы своей эпохи и своего города. «Эдип в Колоне» был тесно связан с Афинами не только по месту действия, но и потому, что, умерев здесь, Эдип тем самым становился защитником Афин. В других отношениях более важное значение для афинян имели «Эвмениды» Эсхила благодаря содержащемуся в них решению ареопага.

Напротив, греческая мифология, как бы часто и многообразно ни пользовались ею, начиная с эпохи Возрождения искусств и наук, все же никогда не могла вполне прижиться у новейших народов. Несмотря на свое широкое распространение, она оставалась более или менее безжизненной даже в изобразительных искусствах, не говоря уже о поэзии. Никому, например, не придет теперь в голову написать гимн Венере, Юпитеру или Палладе. Скульптура, правда, все еще не может обойтись без греческих богов, но именно поэтому ее изображения доступны и понятны большей частью лишь знатокам, ученым и небольшому кругу образованных людей. Гёте потратил немало труда на то, чтобы внушить живописцам любовь к картинам Филострата и убедить их подражать этим картинам, однако он мало преуспел в этом. Подобные античные предметы, взятые в их подлинном античном облике, всегда остаются чем-то чуждым как для современной публики, так и для современных живописцев.

Напротив, самому Гёте в поздние годы его свободного внутреннего развития удалось «Западно-восточным диваном» в го-

раздо более глубоком духе ввести Восток в нашу современную поэзию и освоить его для современных представлений. Осваивая его, он хорошо сознавал, что он западный человек и немец, и поэтому, сохраняя в целом восточный тон в изображении восточных ситуаций и обстоятельств, он вместе с тем полностью удовлетворяет наше современное сознание и требования собственной индивидуальности. Поступая таким образом, художник, несомненно, может заимствовать свой материал из отдаленных областей, прошлых времен и чужих народов, а также оставлять в целом нетронутой историческую форму мифологии, нравов и учреждений; но вместе с тем он должен пользоваться этими формами лишь как обрамлением своих образов, внутреннее же содержание он должен приспособить к существенному, более глубокому сознанию своей эпохи. Наиболее достойным образцом такого приспособления до сих пор остается «Ифигения» Гёте.

Это преобразование происходит неодинаково в различных видах искусства. Лирика, например, в любовных стихотворениях меньше всего нуждается во внешнем, исторически точно изображенном окружении, так как для нее главным является чувство, душевное переживание само по себе. В сонетах Петрарки, например, нам даются очень скудные сведения о самой Лауре, лишь одно имя, которое могло бы быть и другим. О местности и т. д. в них сообщаются лишь самые общие черты — например, о воклюзском источнике и тому подобных вещах. Эпическая же поэзия требует наиболее подробного изображения, и мы легче всего миримся в ней с подробным описанием внешних исторических обстоятельств, если только оно оказывается ясным и понятным.

Но наиболее опасными эти внешние обстоятельства оказываются для драматического искусства, в особенности при постановке пьес на сцене, где все говорится нам непосредственно или живо выступает перед нашим чувственным созерцанием, так что мы желаем непосредственно чувствовать близкими и знакомыми нам эти внешние условия и обстоятельства. Поэтому здесь изображение внешней исторической действительности должно играть подчиненную роль и оставаться только обрамлением. Здесь должно сохраняться как бы такое же взаимоотношение, какое мы встречаем в любовных стихотворениях, где имя, данное поэтом возлюбленной, отлично от имени нашей собственной возлюбленной, и все же мы вполне можем симпатизировать высказанным в стихотворении чувствам и способу их выражения.

Здесь не имеет никакого значения то обстоятельство, что ученые указывают на отсутствие правильного изображения свой-

ственных эпохе нравов, ступеней культуры, чувств. В шекспировских исторических пьесах, например, многое остается нам чуждым и малоинтересным. Они еще удовлетворяют нас при чтении, но отнюдь не на театральных подмостках. Критики и знатоки, правда, считают, что подобные драгоценные куски истории должны находить себе место и на сцене, и ругают дурной, испорченный вкус публики, скучающей на таких представлениях. Но художественное произведение и непосредственное наслаждение им существуют не для знатоков и ученых, а для публики, и критики не должны так пренебрежительно относиться к ней; ведь и они принадлежат к той же публике, и вряд ли сами они серьезно интересуются точной передачей исторических подробностей.

Исходя из этого, англичане, например, показывают теперь из шекспировских пьес лишь те сцены, которые превосходны и понятны сами по себе; англичанам чужд педантизм наших эстетиков, настаивающих на том, чтобы народу показывали все те ставшие ему чуждыми внешние обстоятельства, которыми он больше уже не может интересоваться. Когда на сцене ставятся иностранные драматические произведения, каждый народ имеет право требовать известной переработки. В переработке в этом отношении *нуждаются* даже самые превосходные произведения. Правда, на это можно было бы возразить, что подлинно превосходное должно оставаться превосходным для всех времен. Однако художественное произведение имеет в себе также и временну́ю, преходящую сторону, и именно эта его сторона и нуждается в изменениях. Ибо прекрасное является для других, и те, для которых оно является, должны чувствовать себя как дома в этой внешней стороне явленного прекрасного.

В этом способе освоения находит свое основание и извинение все то, что в области искусства называют *анахронизмами* и что обыкновенно ставится художникам в большую вину. Такие анахронизмы встречаются прежде всего в чисто внешних деталях. Когда, например, Фальстаф говорит о пистолетах, то это несущественный анахронизм. Хуже становится дело, когда Орфей стоит со скрипкой в руках, так как здесь слишком резко выступает противоречие между мифическими временами и таким современным музыкальным инструментом, о котором каждый знает, что он еще не был изобретен в столь раннюю эпоху. Поэтому в театрах, например, относятся теперь к таким вещам крайне осторожно, и дирекции придают большое значение исторической верности костюмов и обстановки; например, процессия в «Орлеанской деве» потребовала и в этом отношении боль-

ших усилий, расточающихся в большинстве случаев совершенно напрасно, ибо они касаются лишь относительных и незначительных сторон.

Более важный вид анахронизмов состоит не в несоответствии одежд и тому подобных внешних отступлениях от исторической верности, а в том, что персонажи художественного произведения говорят, выражают чувства, обнаруживают представления, рассуждают и поступают так, что это противоречит характеру их эпохи и ступени культуры, на которой они находятся, их религии и мировоззрению. Такие анахронизмы рассматривают обычно с точки зрения естественности, считая неестественным, если изображаемые характеры говорят и поступают не так, как это делали бы они в свою эпоху. Однако требование такой естественности, если односторонне настаивать на нем, сразу же приводит к неправильным выводам. Если художник изображает человеческую душу с ее аффектами и субстанциальными в себе страстями, то, сохраняя их индивидуальность, он не должен изображать их такими, какими они встречаются в повседневной жизни, так как он должен раскрыть нам пафос лишь в совершенно соответственном ему явлении. Только потому он и художник, что он знает истинное и представляет его нашему созерцанию и чувству в его истинной форме.

В этом выражении художник должен принимать во внимание культуру своей эпохи, язык и т. д. В эпоху Троянской войны способ выражения и весь образ жизни весьма мало характеризовался той высокой ступенью развития, на которой мы его находим в «Илиаде», и точно так же ни масса народа, ни выдающиеся представители греческих царских фамилий не обладали таким развитым способом выражения и культурными воззрениями, которыми мы восхищаемся в трагедиях Эсхила или в совершенных по своей красоте трагедиях Софокла. Подобное нарушение так называемой естественности является поэтому для искусства *необходимым анахронизмом.* Внутренняя субстанция изображаемого остается той же самой, но развитая культура изображения делает необходимым преобразование способа выражения и формы.

Совершенно иное дело, когда взгляды и представления *более поздней* фазы развития религиозного и нравственного сознания переносятся в эпоху или приписываются народу, все миросозерцание которого *противоречит* таким новым представлениям. Например, христианская религия породила такие категории нравственности, которые были совершенно чужды грекам. Внутренняя рефлексия совести при решении вопроса о том, что

есть добро и что зло, угрызения совести и раскаяние принадлежат лишь развитому моральному сознанию нового времени, героическому же характеру совершенно незнакома непоследовательность раскаяния: что он сделал, то сделал. Орест не чувствует раскаяния в убийстве своей матери; правда, его преследуют фурии его деяния, однако эвмениды изображаются вместе с тем как всеобщие силы, а не как внутренние угрызения его лишь субъективной совести.

Поэт должен знать это субстанциальное ядро эпохи и народа, и лишь в том случае, если он введет нечто несогласующееся и противоречивое в этот сокровеннейший центр, он совершит анахронизм высшего порядка. С этой стороны от художника следует требовать, чтобы он вжился в дух прошлых времен и чужих народов, ибо это субстанциальное содержание эпохи и народа, если оно носит подлинный характер, остается ясным для всех времен. Стремление же со всей точностью и подробностью отобразить частную определенность чисто внешнего явления в ржавчине древности представляет собой лишь ребяческую эрудицию, преследующую в свою очередь чисто внешнюю цель. И с этой стороны мы должны требовать общей верности изображения, однако мы не можем лишать художника права витать между вымыслом и правдой.

γγ. Эти размышления дают нам возможность понять истинный способ освоения тех внешних моментов изображаемой эпохи, которые являются чуждыми нашему времени, проникнуть в *истинную объективность* художественного произведения. Художественное произведение должно раскрывать перед нами высшие интересы духа и воли, человеческое и могущественное начало в самом себе, истинные глубины души. Главное, по существу, заключается здесь в том, чтобы сквозь внешние моменты выявления проглядывало это высшее содержание и его основной тон звучал во всем остальном.

Истинная объективность, следовательно, открывает нам *пафос*, субстанциальное содержание ситуации и богатую, могучую индивидуальность, в которой живут, проявляются и осуществляются субстанциальные моменты духа. Поэтому мы должны требовать лишь того, чтобы подобное содержание обрело определенную действительность и соответствующие ему очертания, понятные сами по себе. Если художник нашел такое содержание и раскрыл его согласно принципу идеала, то созданное им художественное произведение будет объективным в себе и для себя, независимо от того, будут ли при этом внешние подробности исторически верными или нет.

В данном случае произведение искусства отвечает нашей истинной субъективности и становится нашим достоянием. Пусть материал по своей непосредственной форме взят из давно прошедших времен, пребывающей основой такого произведения остается человеческое содержание духа, которое вообще является подлинно пребывающим и могущественным началом и не может не произвести впечатления, так как *эта* объективность составляет также содержание нашей собственной внутренней жизни, наполняет ее.

Напротив, внешние исторические детали представляют собой преходящую сторону, с которой мы должны стремиться как-нибудь поладить в произведениях искусства отдаленных от нас эпох и уметь смотреть сквозь пальцы на неточности подобного рода в художественных произведениях нашего времени. Например, псалмы Давида с их блестящим прославлением всемогущества господа в его благости и гневе, как и глубокая скорбь пророков, еще и теперь соответствуют нашему настроению и живы для нас, несмотря на то, что в них говорится о Вавилоне и Сионе. И даже мораль, которую мы слышим из уст Зарастро в «Волшебной флейте», дойдет до сердца всех нас, не исключая и египтян, благодаря внутреннему ядру и духу мелодий этой оперы.

Перед лицом такой объективности художественного произведения субъект должен отказаться от ложного требования найти в произведении самого себя со своими чисто субъективными особенностями и чертами. Когда «Вильгельм Телль» был в первый раз поставлен на сцене в Веймаре, никто из швейцарцев не был доволен этой драмой. Точно так же некоторые тщетно ищут в прекраснейших песнях любви своих собственных чувств и, не находя их, объявляют эти изображения ложными; другие же, зная любовь только по романам, считают себя в действительной жизни влюбленными лишь тогда, когда они найдут в себе те же чувства и те же положения вокруг себя.

С. ХУДОЖНИК

В этой первой части мы сначала установили, в чем состоит всеобщая *идея* прекрасного, затем рассмотрели неудовлетворительный характер существования этой идеи в красоте *природы* и, в-третьих, достигли понимания *идеала* как адекватной действительности прекрасного. Идеал в свою очередь мы рассмотрели, *во-первых,* согласно его *всеобщему* понятию, которое привело нас, *во-вторых,* к *определенному* способу изображения этого

идеала. Но так как художественное произведение порождается духом, то оно нуждается в производящей субъективной деятельности, из которой оно проистекает и как продукт которой оно существует для других, для созерцания и чувств публики. Такой деятельностью является фантазия художника. Поэтому в качестве *третьего* аспекта идеала мы должны в заключение рассмотреть теперь, каким образом художественное произведение принадлежит внутренней жизни субъекта, то есть рассмотреть это произведение не в качестве уже порожденного и получившего самостоятельное существование, а как нечто только формирующееся еще в *творческой субъективности,* в гении и таланте художника.

Собственно говоря, мы должны коснуться этого аспекта лишь для того, чтобы установить, что он должен быть исключен из круга философского рассмотрения или что относительно него можно выдвинуть лишь немногие общие положения. Несмотря на это, часто ставят вопрос, откуда берет художник эту способность задумать и выполнить художественное произведение, каким образом он это делает,— как будто хотят иметь рецепт, правило, которое научило бы, как сотворить такое произведение, в какие условия и состояния следует себя поставить, чтобы создавать нечто подобное. Так, например, кардинал фон Эсте, прочитав «Неистового Роланда», спрашивал у Ариосто: «Откуда вы взяли, маэстро Лодовико, все эти дьявольские истории?» Рафаэль в известном письме ответил на подобный вопрос, что он стремился воплотить определенную идею.

Различные аспекты художественной деятельности мы можем рассмотреть с трех точек зрения:

во-первых, мы можем установить понятие художественного *гения* и *вдохновения;*

во-вторых, мы будем говорить об *объективности* этой творческой деятельности;

в-третьих, мы постараемся узнать, каков характер подлинной *оригинальности.*

1. ФАНТАЗИЯ, ГЕНИЙ И ВДОХНОВЕНИЕ

При рассмотрении первого вопроса следует сразу же точно определить, что такое художественный гений. Слово «гений» представляет собой совершенно общее обозначение, употребляемое не только по отношению к художникам, но и по отношению к великим полководцам и королям, а также героям науки. И здесь мы можем более определенно разграничить три стороны.

Что касается, во-первых, *общей* способности к художественному творчеству, то, поскольку речь идет именно о способности, ведущей художественной способностью следует считать *фантазию.* При этом, однако, следует остерегаться от смешения ее с чисто пассивной *силой воображения.* Фантазия является творческой.

α. Эта творческая деятельность предполагает прежде всего дар и склонность к *схватыванию действительности* и ее форм, благодаря которым обладающий ими человек, внимательно вслушиваясь и всматриваясь, запечатлевает в своем духе самые различные образы *существующего,* а также цепкую *память,* сохраняющую в себе пестрый мир этих многообразных форм. С этой стороны художник избавлен от необходимости опираться на плоды собственной фантазии; наоборот, он должен отвернуться от плоских по своей сути так называемых идеалов и вступить в область действительности.

Идеальное направление в искусстве и поэзии всегда очень подозрительно, ибо художник должен черпать из полноты жизни, а не из полноты абстрактной общности, так как в искусстве, в отличие от философии, не мысль, а действительное внешнее формирование составляет стихию творчества. Художник должен находиться в этой стихии и освоиться с ней. Он должен многое видеть, многое слышать и многое сохранить в своей памяти; и вообще великие люди почти всегда отличались сильной памятью. Ибо человек сохраняет в своей памяти все то, что интересует его, а глубокий ум простирает свои интересы на бесчисленные предметы. Гёте, например, начал таким образом и в продолжение своей жизни все больше и больше расширял круг своих наблюдений.

Наличие этого дара и интереса к определенному схватыванию явлений действительности в их реальном облике и сохранению виденного в памяти представляет собой первое требование к художнику. С точным знанием внешнего мира он должен соединять такое же близкое знание и понимание *внутренней жизни* человека, душевных страстей и всех целей, к осуществлению которых стремится человеческое сердце. К этому двойному знанию должно присоединиться еще знакомство с характером проявления *внутренней жизни* духа в *реальном* мире, с тем, как она просвечивает через его внешнее облачение.

β. *Во-вторых,* фантазия не останавливается на одном лишь восприятии внешней и внутренней действительности, ибо идеаль-

ное художественное произведение требует не только проявления внутренней жизни духа в реальности внешних форм, но и внешнего проявления в себе и для себя сущей истины и разумности действительного. Эта *разумность* выбранного им определенного предмета должна не только присутствовать в сознании художника и побуждать его к творчеству, но он должен продумать это существенное и истинное содержание во всем его объеме и всей его глубине. Не размышляя, человек не может осознать того, что живет в нем, и в каждом великом художественном произведении мы замечаем, что художник долго и глубоко продумывал свой материал со всех сторон. Беззаботная, легковесная фантазия никогда не создаст подлинно ценного произведения искусства.

Этим мы не хотим сказать, что истинное начало всех вещей, составляющее всеобщую основу как в религии, так и в философии и искусстве, должно быть постигнуто художником в форме *философских* мыслей. Философия ему не нужна, и если он мыслит философским образом, то в отношении формы знания он делает дело, как раз противоположное делу искусства. Ибо задача фантазии состоит лишь в том, чтобы осознать эту внутреннюю разумность не в форме всеобщих положений и представлений, а в конкретном облике и индивидуализированной действительности. Все то, что живет в нем и волнует его, художник должен изображать в тех формах и явлениях, образы которых он воспринял и которыми он сумел настолько овладеть в использовании их для своих целей, что и они со своей стороны стали способными воспринять и полностью выразить истинное в самом себе содержание.

В этом процессе слияния разумного содержания и реального облика художник должен призвать себе на помощь, с одной стороны, трезвую осмотрительность рассудка, а с другой стороны, всю глубину чувств и душевных переживаний. Нелепо поэтому думать, что такие поэмы, как гомеровские, созданы поэтом во сне. Без обдумывания, отбора, разграничения художник не в состоянии овладеть материалом, который он должен формировать, и глупо полагать, что настоящий художник не знает, что он делает. В такой же мере художнику необходима сосредоточенность душевных переживаний.

γ. Благодаря этому чувству, проникающему и одушевляющему собою целое, материал и его формирование выступают для художника как его подлиннейшее самобытие, как сокровеннейшее достояние его как *субъекта*. Ибо всякое содержание, становясь образно наглядным, отчуждается, переходит во внешнее

состояние, и лишь чувство удерживает его в субъективном единстве с внутренним самобытием.

С этой стороны художник должен не только много видеть вокруг себя в мире и быть знакомым с его внешними и внутренними явлениями, но многое и великое должно затронуть его душу и глубоко потрясти его сердце, он должен многое испытать и пережить, прежде чем он будет в состоянии воплотить в конкретных образах подлинные глубины жизни. Поэтому хотя гений и вспыхивает в юности, как это было, например, у Гёте и Шиллера, однако лишь в более позднем возрасте, часто в старости он создает завершенные, подлинно зрелые художественные произведения.

b) Талант и гений

Эта продуктивная деятельность фантазии, посредством которой художник внутри себя самого вырабатывает как сокровенное свое творение реальный образ для разумного в себе и для себя содержания,— эта деятельность и называется гением, талантом и т. д.

α. Можно сказать, что мы только что рассмотрели, какие черты характеризуют гений. Гений есть *всеобщая* способность к созданию подлинных художественных произведений, равно как и энергия, благодаря которой он развивает и упражняет эту способность. Вместе с тем эта способность и энергия представляют собой лишь нечто *субъективное,* ибо духовно производить может лишь самосознательный субъект, ставящий себе целью создание такого творения. Обыкновенно проводят определенное различие между *гением* и *талантом.* И в самом деле, они не совпадают друг с другом непосредственно, хотя их тождество и требуется для того, чтобы получилось совершенное художественное произведение.

Искусство, поскольку оно должно предстать индивидуализированным и дать реальное воплощение своим произведениям, требует для *особых* видов этого осуществления также и различных *особых* способностей. Такую особую способность можно назвать талантом; например, говорят, что один обладает талантом к игре на скрипке, другой — к пению и т. д. Но с одним лишь талантом можно достигнуть успехов только в некоторой совершенно изолированной области искусства, и для своего полного завершения в самом себе талант требует той общей способности к искусству, того одушевления, которое составляет отличитель-

ную черту одного лишь гения. Талант без гения не намного возвышается над уровнем голой виртуозности.

β. Обыкновенно утверждают, что талант и гений носят *прирожденный* характер. В этом утверждении имеется известная доля истины, хотя в другом отношении оно столь же ложно. Ибо человек как человек рожден также, например, и для религии, для мышления, для науки, то есть в качестве *человека* он обладает способностью постичь в сознании бога и достигнуть мыслительного познания. Для этого он нуждается только в том, чтобы вообще родиться, а затем в воспитании, образовании и настойчивости. С искусством дело обстоит иначе; оно требует *специфических* задатков, существенный момент которых составляет природное дарование. Подобно тому как красота есть сама идея, реализованная в чувственном и действительном мире, а художественное произведение сообщает духовному началу непосредственное существование для глаз и ушей, так и художник должен воплощать свое содержание не в исключительно духовной форме мысли, а в пределах созерцания и чувства, в некотором чувственном материале и его стихии. Поэтому в художественном творчестве, как и в искусстве вообще, имеется аспект непосредственности и естественности, и эту сторону субъект не может порождать в самом себе, а должен находить ее в себе как непосредственно данную. Лишь в этом смысле можно сказать, что гений и талант должны быть прирожденными способностями.

Подобно этому различные виды искусства более или менее носят национальный характер и связаны с природной стороной народного дарования. Итальянцы, например, обладают музыкальностью и способностью к пению почти от рождения; напротив, хотя северные народы и достигли больших успехов в культивировании музыки и оперы, они так же не смогли вполне прижиться у них, как и апельсинное дерево. Грекам было присуще выдающееся дарование в области эпоса и прежде всего в области скульптуры; римляне же не обладали подлинно самостоятельным искусством, а должны были перенести его на свою почву из Греции.

Самым распространенным искусством является поэтому поэзия, так как в ней чувственный материал и его формирование предъявляют наименьшие требования. В области же поэзии народные песни более всего национальны и связаны с прирожденными особенностями народа; поэтому народные песни и восходят к временам с не очень развитой духовной культурой и они более всего сохраняют характер естественной наивности. Гёте создал художественные произведения во всех формах и видах

поэзии, но самыми интимными и непосредственными язляются его первые песни. Для их создания требовался минимум художественной культуры.

Еще и в наше время греческий народ, например, поет и сочиняет песни. Совершенный вчера или сегодня храбрый поступок, чья-нибудь смерть и сопутствующие ей обстоятельства, похороны, какое-нибудь происшествие, новое притеснение со стороны турок — все тотчас же становится у них песнью; имеется много примеров того, что часто уже в день сражения поют песни, прославляющие одержанную победу. Фориель издал сборник новогреческих песен, записанных им отчасти из уст женщин, кормилиц и нянек, которые не могли достаточно надивиться, что он восхищается их песнями.

Таким образом, искусство и определенный способ его созидания связаны с определенным национальным типом. Например, импровизаторы встречаются преимущественно в Италии, и итальянские импровизаторы удивительно талантливы. Они и теперь еще импровизируют пятиактные драмы, в которых нет ничего заученного, а все создается благодаря знанию человеческих страстей и ситуаций и глубокому вдохновению в данный момент. Когда один бедный импровизатор после продолжительной декламации своих импровизаций стал обходить публику, собирая деньги в свою поношенную шляпу, он еще так горел, что не мог остановиться и продолжал декламировать, жестикулируя руками и качаясь из стороны в сторону, пока не рассыпал все выпрошенные им деньги.

γ. Так как гений отличается *природным* дарованием, то *третьей* характерной чертой гения является легкость, с которой ему дается внутреннее созидание и внешняя техническая сноровка в области определенных искусств. Много говорят, например, о цепях, налагаемых на поэта необходимостью соблюдать размер и рифму, или о многообразных затруднениях, которые рисунок, знание красок, игра света и тени и т. п. ставят на пути замысла живописца и выполнения его. И правда, все искусства требуют для овладения ими тщательного изучения, долгого и настойчивого труда, виртуозности, достигаемой многообразными упражнениями; однако чем больше и богаче талант и гений, тем меньше знаком он с тяжким трудом в приобретении необходимых для творчества умений и навыков. Ибо подлинный художник чувствует *естественное* влечение и непосредственную потребность тотчас же формировать все, что он чувствует и представляет себе. Это определенное формирование есть *его* способ чувствования и созерцания, который он без труда находит в себе

как свой вполне соответствующий ему орган. Музыкант, например, лишь в мелодиях может высказать свои глубочайшие переживания и думы, и его чувство непосредственно превращается у него в мелодии, подобно тому как у живописца оно превращается в фигуры и краски, а у поэта — в поэзию представлений, облекающую свои создания в благозвучные слова.

Этим даром формирования художник обладает не только как теоретическим представлением, силой воображения и чувством, но также и непосредственно как практическим чувством, то есть даром действительного исполнения. В подлинном художнике соединяется и то и другое. То, что живет в его фантазии, у него как бы переходит в пальцы, подобно тому как у нас непроизвольно переходит на язык то, что мы думаем, или как наши самые сокровенные мысли, представления и чувства непосредственно проявляются в нас самих в виде жестов и поз. Подлинный гений во все времена легко справлялся с внешними сторонами технического исполнения и в такой степени овладевал даже самым скудным и, казалось бы, неподатливым материалом, что заставлял его воплощать в себе внутренние образы фантазии.

Таким образом, художник должен довести до полной виртуозности заложенную в нем способность, однако возможность непосредственного выполнения должна присутствовать в нем как природный дар; в противном случае вся приобретенная им виртуозность никогда не приведет к живому художественному произведению. Обе стороны, внутреннее творчество и его реализация, согласно понятию искусства идут рука об руку.

c) Вдохновение

Деятельность фантазии и техническое выполнение замысла, рассматриваемые сами по себе как состояние художника, представляют собой, в-третьих, то, что обычно называют *вдохновением.*

α. Здесь прежде всего встает вопрос о способе *возникновения* вдохновения; относительно этого распространены самые разнообразные взгляды.

αα. Так как гений находится в теснейшей связи как с духовной, так и с природной стихией, предполагали, что состояние вдохновения может быть достигнуто посредством *чувственного* возбуждения. Но одна лишь горячая кровь еще не есть вдохновение, и шампанское не создает поэтического произведения. Мармонтель, например, рассказывает, что во время пребывания в

Шампани он сидел в погребе, в котором перед ним красовалось около шести тысяч бутылок вина, и, однако, в него не влилось ничего поэтического. Точно так же самый большой гений может сколько угодно ложиться на зеленую траву и смотреть в небо утром и вечером, когда дует свежий ветер,— все же его не коснется тихое дыхание вдохновения.

ββ. Вдохновение нельзя также вызвать посредством чисто *духовного намерения* творить. Кто только решает быть вдохновенным, чтобы написать стихотворение, нарисовать картину или сочинить мелодию, заранее не нося в себе содержания, побуждающего его к творчеству, и начинает бросаться в разные стороны в поисках материала, тот, каким бы талантом он ни обладал, будет не в состоянии замыслить или создать совершенное произведение искусства исходя из одного этого намерения. Ни только чувственное возбуждение, ни голая воля и решение не доставляют подлинного вдохновения, и применение таких средств лишь доказывает, что чувство и фантазия еще не имеют в себе истинного интереса. В случае подлинно художественного устремления этот интерес уже заранее направлен на определенный предмет и содержание, уже заранее фиксировал их.

γγ. Истинное вдохновение возникает поэтому при наличии какого-нибудь определенного содержания, которым овладевает фантазия, чтобы дать ему художественное выражение, и вдохновение есть само это состояние деятельного формирования как в субъективном внутреннем мире, так и в объективном выполнении художественного произведения. Ибо и для той и для другой деятельности необходимо вдохновение.

Тут можно снова поставить вопрос, каким образом художник должен получить такой вдохновляющий его материал. И относительно этого существует несколько различных взглядов. Как часто нам приходится слышать требование, чтобы художник черпал свой материал лишь из самого себя. И нет сомнения, что это может встречаться, например, в тех случаях, когда поэт «поет, как птица небесная». В таких случаях его радостное настроение является побуждением к творчеству, и это же внутреннее настроение само может быть и материалом и содержанием, заставляя поэта художественно наслаждаться собственной радостностью. В таких случаях оказывается также, что «песня, рвущаяся из груди,— богатая награда».

С другой стороны, однако, часто величайшие произведения искусства были созданы по совершенно внешнему побуждению. Оды Пиндара, например, часто возникали по заказу, точно так же живописцам и архитекторам часто задавались цель и предме-

ты их созданий, и все же они были в состоянии вдохновляться этими внешними заданиями. Более того. Нам очень часто приходится слышать сетования художников на то, что им не хватает тем, которые они могли бы обработать. Такое внешнее задание и стимул, даваемый им творчеству, представляют собой здесь момент природности и непосредственности, который входит в понятие таланта и должен проявляться в том, что касается пробуждения вдохновения. С этой стороны позиция художника такова: как *природный* талант он вступает в отношение с *преднайденным* данным материалом, так что внешний повод, событие или, как, например, у Шекспира, сказания, старинные баллады, новеллы, хроники вызывают в нем настойчивую потребность придать форму этому материалу и вообще проявить себя *на нем*. Следовательно, повод к творчеству может явиться совершенно извне, и единственное важное требование к художнику состоит лишь в том, чтобы он серьезно заинтересовался этим материалом и чтобы предмет стал в его душе чем-то живым. Тогда вдохновение гения придет само собой. И подлинно живой художник именно благодаря этой жизненности находит тысячи стимулов к деятельности и вдохновению, стимулов, мимо которых другие проходят, не обращая на них внимания.

β. Если мы поставим дальнейший вопрос — в чем *состоит* художественное вдохновение, то оно заключается именно в том, что поэт полностью поглощен своим предметом, целиком уходит в него и не успокаивается до тех пор, пока он не придаст художественной форме законченный и отчеканенный характер.

γ. После того как художник сделал предмет всецело своим достоянием, он должен уметь забыть свою субъективную особенность, ее случайные черты и полностью погрузиться в материал, так что он в качестве субъекта будет представлять собой как бы форму для формирования овладевшего им содержания. Вдохновение, при котором субъект рисуется и старается проявить себя в качестве субъекта, вместо того чтобы быть органом и живой деятельностью самого предмета, является дурным вдохновением.

Этот момент приводит нас к рассмотрению так называемой объективности художественных созданий.

2. ОБЪЕКТИВНОСТЬ ИЗОБРАЖЕНИЯ

а) Чисто внешняя объективность

В обычном смысле слова «объективность» понимают таким образом, что в художественном произведении всякое содержание должно принимать форму уже существующей вне этого произ-

ведения действительности и выступать перед нами в этой знакомой нам внешней форме. Если бы мы хотели удовлетвориться такой объективностью, то могли бы назвать объективным поэтом и Коцебу. У него мы снова находим знакомую нам обыденную действительность. Но цель искусства состоит как раз в том, чтобы отбросить как содержание повседневной жизни, так и способ его проявления и путем духовной деятельности, источником которой является внутренний мир художника, выделить разумное в себе и для себя начало в его истинной внешней форме.

Художественная передача чего-то уже существующего может отличаться в самой себе чрезвычайной жизненностью и, как мы это видели выше на некоторых примерах из юношеских произведений Гёте, может быть очень привлекательной благодаря проникающей ее задушевности, но если ей недостает подлинного содержания, она все же не достигнет истинной художественной красоты. Поэтому художник не должен ставить себе целью чисто внешнюю объективность, которой недостает полной субстанции содержания.

b) Нераскрытый внутренний мир

Другой вид объективности не ставит себе целью внешнее как таковое, а художник овладевает своим предметом со всей силой внутреннего душевного переживания. Но эта внутренняя жизнь остается столь скрытой и сосредоточенной, что она не может достигнуть сознательной ясности и подлинного развития. Не обладая достаточной силой и культурой, чтобы полностью раскрыть природу содержания, художник ограничивается в своем красноречивом пафосе тем, что посредством упоминаемых им внешних явлений дает предчувствовать себя и намекает на себя.

Народным песням в особенности присущ подобный способ изображения. Внешне простые, они намеками наводят на более широкое и глубокое чувство, лежащее в их основе, хотя и не могут ясно высказать это чувство; само искусство здесь еще не достигло той степени культуры, которая позволила бы ему вполне прозрачно выявить свое содержание, и должно довольствоваться заключенной в нем возможностью предчувствовать и угадывать это содержание посредством внешних явлений. Сердце остается замкнутым в себе, и, чтобы сделаться понятным другому сердцу, оно отражает себя лишь в совершенно конечных, внешних обстоятельствах и явлениях, которые, правда, достаточно красноречивы, если в них вложен хотя бы слабый намек на переживаемые чувства.

Гёте также дал в высшей степени превосходные стихотворения в этом роде; одним из прекраснейших стихотворений является, например, «Жалобная песня пастуха». Душа, разбитая печалью и тоской, немая и замкнутая, дает знать о себе посредством чисто внешних черт, и все же сквозь них звучит невысказанная концентрированная глубина чувства. В «Лесном царе» и многих других стихотворениях господствует тот же тон. Этот тон может, однако, опускаться до тупого варварства, не дающего себе возможности осознать сущность предмета и ситуации и цепляющегося лишь за самые грубые и безвкусные внешние моменты. Например, в «Барабанщике», помещенном в сборнике «Волшебный рог мальчика», мы читаем: «О виселица, ты высокий дом» или «Прощай, господин капрал», и эти строки даже восхвалялись как необычайно трогательные. Напротив, если Гёте поет:

Букет собрав, сказал я:
Ей шли привет сто раз!
О милой вспоминал я,
Наверное, тысячу раз;
И к сердцу прижимал я
Букет сто тысяч раз *,—

то здесь на душевное чувство намекается совершенно иным образом, намеки не ставят здесь перед нашим взором ничего тривиального и отвратительного в самом себе.

Всему этому роду объективности недостает действительного, ясного выражения чувства и страсти, которые в подлинном искусстве не должны оставаться сокрытой глубиной, лишь слегка напоминающей о себе во внешних явлениях, а должны либо сами по себе полностью обнаруживать себя, либо целиком просвечивать через ту внешнюю форму, в которую они воплощены. Шиллер, например, вкладывает в свой пафос всю свою душу, и притом великую душу, вживающуюся в сущность предмета и способную вместе с тем блестяще и свободно выразить свои глубины в полновесных и благозвучных стихах.

c) Истинная объективность

В этом отношении согласно понятию идеала мы можем и здесь установить, что со стороны субъективного выражения истинная объективность состоит в том, что подлинное содержание, вдохновляющее художника, не должно оставаться в субъективном внутреннем мире. Все это содержание должно быть пол-

* *Пер. К. Богатырева.*

ностью развернуто, и притом таким образом, чтобы его всеобщая душа и субстанция были выявлены в той же мере, как и его индвидуальное формирование, которое предстало бы завершенным в себе и проникнутым во всем изображении этой душой и субстанцией. Ибо величайшее и превосходнейшее не является чем-то невыразимым,— в этом случае глубины души поэта оставались бы нераскрытыми в его произведении, тогда как в действительности создания художника представляют собой то лучшее и истинное, что есть в нем; что он представляет собой, тем он и *является,* в том же, что остается сокрытым внутри него, он *не существует.*

3. МАНЕРА, СТИЛЬ И ОРИГИНАЛЬНОСТЬ

Как бы ни было верно, что мы должны требовать от художников объективности в только что указанном смысле, изображение все же является созданием *его* вдохновения. Ибо он как субъект всецело слился с предметом и создал его художественное воплощение, черпая из внутреннего мира *своей* души и *своей* живой фантазии. Это тождество субъективности художника и истинной объективности изображения составляет третий основной аспект, который мы должны еще вкратце рассмотреть, поскольку в нем оказываются соединенными гений и объективность, которые мы до сих пор отделяли друг от друга. Это единство мы можем обозначить как понятие подлинной *оригинальности.*

Но прежде чем перейти к рассмотрению содержания этого понятия, мы должны принять во внимание два момента, односторонность которых следует устранить нам, чтобы могла ясно выступить истинная оригинальность. Это — субъективная *манера* и *стиль.*

а) Субъективная манера

Мы должны проводить существенное различие между голой *манерой* и оригинальностью. Манера касается лишь *частных* и потому *случайных особенностей* художника, поскольку они сказываются в процессе создания художественного произведения и выступают в самом *предмете* и его идеальном изображении.

α. Манера в этом смысле не имеет никакого отношения к всеобщим видам искусства, которые в себе и для себя требуют различных способов изображения. Так, например, пейзажист должен иначе схватывать предметы, чем живописец, пишущий исторические картины, эпический поэт — иначе, чем лирический

или драматический. Манера же представляет собой принадлежащий лишь данному субъекту способ восприятия и случайное своеобразие исполнения, которые могут даже *прямо противоречить* истинному понятию идеала. Рассматриваемая с этой стороны, манера является самой дурной формой из всех тех, которые может избрать себе художник, ибо в манере он отдается лишь своей ограниченной субъективности как таковой. Искусство же вообще устраняет голую случайность не только содержания, но и внешней формы, и оно требует от художника, чтобы он избавился от случайных и частных субъективных особенностей.

β. Поэтому манера и не противопоставляет себя прямо истинному художественному изображению, а проявляется большей частью лишь во *внешних сторонах* формы. Более всего она свойственна живописи и музыке, так как эти искусства предоставляют художнику величайший простор для замысла и исполнения внешних сторон. Своеобразный способ изображения, свойственный определенному художнику и его последователям и ученикам, вырождающийся в привычку вследствие частого употребления, составляет здесь манеру, которая может принять одно из следующих двух направлений.

αα. Во-первых, манера может сказываться в способе художественного восприятия. Например, тон воздуха, расположение листьев дерева, распределение света и тени, колорит допускают в живописи бесконечное многообразие. Поэтому именно в цвете и освещении мы находим у живописцев величайшие различия и своеобразные способы восприятия. Иногда мы видим у них колорит, который мы вообще не воспринимаем в природе, потому что не обращаем на него внимания, когда он бывает. Но тому или иному художнику он бросился в глаза, он усвоил его себе и привык теперь видеть и передавать все предметы в этом колорите и с этим освещением.

Это может касаться не только цвета, но и самих предметов, группировки, положения и движения. Эту сторону манеры мы чаще всего встречаем преимущественно у нидерландских живописцев: примерами могут служить трактовка лунного света в картинах ван дер Неера, изображающих ночь, песчаные холмы ван Гойена во многих его ландшафтах, постоянно повторяющийся блеск атласа и других шелковых материй в столь многих картинах прочих мастеров.

ββ. Во-вторых, манера сказывается в выполнении, в способе наведения кисти, наложения красок, их соединения и т. д.

γγ. Когда такой специфический характер художественного восприятия и изображения превращается благодаря постоян-

ному повторению в привычку и делается у художника второй натурой, то грозит опасность, что манера выродится в бездушное и вследствие этого бессодержательное повторение, в механический прием, в который художник уже не вкладывает всего своего чувства и вдохновения, и она выродится тем скорее, чем более специальный характер она носит. В этом случае искусство падает до уровня простой виртуозности и ремесленной ловкости, и манера, которая сама по себе не является чем-то отрицательным, может превратиться в нечто банальное и безжизненное.

γ. Подлинная манера должна поэтому избегать ограничения частными особенностями и должна выходить за эти пределы в себе самой, чтобы ее специальные способы трактовки не омертвели и не превратились в простую привычку. Для этого художник должен под *более общим* углом зрения сообразовываться с природой предмета и, как это вытекает из *понятия* последнего, он должен уметь освоить этот более общий способ трактовки.

В этом смысле можно, например, у Гёте назвать манерой то, что он умеет искусно кончать веселым оборотом не только застольные песни, но и другие стихотворения, начинающиеся более серьезно, чтобы устранить или смягчить впечатление от серьезного размышления или трудной ситуации. Гораций в своих посланиях также придерживается этой манеры. Этот прием вообще свойствен разговору благовоспитанных людей, собравшихся для препровождения времени. Чтобы не слишком углубляться в суть вопроса, о котором идет речь, участники беседы сдерживаются, обрывают себя посередине и искусно переводят эти глубокие рассуждения в русло более легкого и веселого разговора. Этот способ восприятия также является манерой и принадлежит к субъективным особенностям трактовки, но эта субъективность носит более общий характер и полностью соответствует требованиям данного вида художественного изображения. От этой высшей ступени манеры мы можем перейти к рассмотрению стиля.

b) Стиль

Le style c'est l'homme même * — гласит известный французский афоризм. Здесь под стилем подразумевается вообще своеобразие данного субъекта, которое полностью выявляется в его способе выражения, характере его речи и т. д. Г-н фон Румор, наоборот, определяет «стиль» как «обратившееся в привычку

* Стиль — это сам человек *(франц.)*.

подчинение внутренним требованиям материала, в согласии с которым ваятель действительно лепит свои фигуры, а живописец заставляет выступать перед нами свои образы» («Итальянские исследования», т. 1, стр. 87), и делает в этой связи в высшей степени важные замечания относительно того способа воплощения, который допускается или запрещается определенным чувственным материалом, например скульптуры.

Однако нет нужды ограничить употребление слова «стиль» обозначением только этой стороны *чувственного* элемента, и мы можем распространить этот термин на определение и законы художественного изображения, вытекающие из природы того вида искусства, в котором предмет получает свое воплощение. В этом смысле мы различаем в музыке церковный и оперный стиль, а в живописи — стиль исторических картин и стиль жанровых произведений. Стилем обозначается здесь такой способ художественного воплощения, который столь же подчиняется условиям, диктуемым материалом, сколь и соответствует требованиям определенных видов искусства и вытекающим из понятия предмета законам.

Отсутствие стиля в этом более широком значении слова будет означать тогда либо неспособность освоить такой необходимый в самом себе способ изображения, либо субъективный произвол, который, вместо того чтобы следовать закономерным требованиям, предпочитает дать волю собственному капризу и заменить стиль плохой манерой. Поэтому недопустимо, как уже заметил г. фон Румор, переносить стилевые законы одного вида искусства на другие, как это сделал, например, Менгс в своем известном «Парнасе», находящемся на вилле Албани, где «он задумал и выполнил раскрашенные формы своего Аполлона по принципу, применимому только в скульптуре». Подобно этому мы замечаем по многим картинам Дюрера, что он полностью усвоил себе стиль резьбы на дереве и применял его и в живописи, особенно при изображении складок одежды.

c) Оригинальность

Оригинальность состоит не только в следовании законам стиля, но и в субъективном вдохновении, когда художник не отдается голой манере, а избирает в себе и для себя разумный материал и, руководясь своим внутренним чувством, своей художественной субъективностью, формирует его как в согласии с сущностью и понятием определенного вида искусства, так и в соответствии со всеобщим понятием идеала.

α. Оригинальность поэтому тождественна с истинной объективностью и соединяет в себе субъективную сторону изображения с требованиями самого предмета *таким* образом, что в обеих сторонах не остается ничего чуждого друг другу. Оригинальность, с одной стороны, открывает нам подлинную душу художника, а с другой стороны, не дает нам ничего иного, кроме природы предмета, так что это своеобразие художника выступает как своеобразие самого предмета и проистекает из него в такой же мере, как и предмет из продуктивной деятельности субъекта.

β. Поэтому не следует смешивать оригинальность с произволом художника, фиксирующего свои случайные мысли. Обычно под оригинальностью понимают создание чего-то причудливого, того, что свойственно лишь данному субъекту и не пришло бы на ум никому другому. Но это лишь дурное своеобразие. Никто, например, в этом смысле не оригинальнее англичан; у них каждый имеет свою причуду, которой ни один разумный человек не будет подражать, и каждый называет себя в гордом сознании своей дурной причуды оригинальным.

С этим связана также оригинальность остроумия и юмора, особенно прославляемая в наше время. В ней художник исходит из своей субъективности и вновь и вновь возвращается к ней, так что настоящий объект изображения трактуется им лишь как внешний повод для своих острот, шуток, выдумок и неожиданных прыжков мысли, порожденных субъективным капризом. Но в таком случае требования предмета расходятся с этой субъективностью художника, трактующего материал совершенно произвольно и выдвигающего на первый план частные особенности своей личности. Такой юмор может быть полон остроумия и глубокого чувства, и обыкновенно он очень импонирует, однако достигнуть его гораздо легче, чем это думают. Ибо легче постоянно прерывать разумное течение событий, произвольно начинать, продолжать и заканчивать рассказ, бросать ряд острот и чувствительных отступлений, создавая этим карикатуры на фантазию, чем для свидетельства об истинном идеале развернуть некоторое устойчивое в себе целое и довести его до совершенства. Современный же юмор любит выставлять напоказ отвратительные шутки распущенного таланта, соскальзывая часто с подлинного юмора на плоскую болтовню.

Настоящий юмор всегда встречался редко. Теперь же от нас требуют, чтобы мы признавали остроумными и глубокими банальнейшие вещи, если только в них есть внешние признаки юмора и они претендуют на него. Напротив, Шекспир действительно обладает большим и глубоким юмором, однако и у него

встречаются плоские шутки. Точно так же юмор Жан Поля часто поражает нас не только глубиной остроумия и красотой чувства, но и причудливым соединением не связанных между собой предметов, так что невозможно разгадать, в какой связи их комбинирует его юмор. Таких сочетаний не может постоянно помнить даже величайший юморист, и мы часто видим у Жан Поля, что его комбинации проистекают не из силы гения, а представляют собой внешнее сцепление предметов. Для того чтобы иметь все новый и новый материал, он заглядывал в самые различные книги — ботанические, юридические, философские, описания путешествий и т. д., тотчас же отмечал то, что его поражало, приписывал сбоку внезапно пришедшие ему в голову мысли и, когда приходило время писать самому, соединял внешним образом самые разнородные вещи, например бразильские растения и старинную имперскую судебную палату. Затем это восхвалялось как оригинальность или извинялось как юмор, которому позволено все и вся. Но истинная оригинальность как раз исключает подобный произвол.

По этому поводу мы снова можем вспомнить об иронии, которая любит выдавать себя за высшую оригинальность как раз тогда, когда она перестает относиться серьезно к какому бы то ни было содержанию и пробавляется лишь шуткой ради шутки. С другой стороны, в своих изображениях она соединяет множество внешних деталей, внутренний смысл которых поэт хранит про себя, причем хитрость и величие усматриваются в том, что, по мнению представителей иронии, именно в этом нагромождении внешних обстоятельств и скрыта поэзия поэзии, то глубочайшее и превосходнейшее содержание, которое именно из-за своей глубины и не может быть выражено. Так, например, в то время когда Фридрих фон Шлегель воображал, что он поэт, это невысказанное содержание выдавалось в его стихотворениях за самое лучшее в них; однако эта поэзия поэзии оказалась на поверку банальнейшей прозой.

γ. Истинное художественное произведение должно быть свободно от этой превратной оригинальности, ибо оно доказывает свою подлинную оригинальность лишь тем, что оно предстает как *единое* создание *единого* духа, который ничего не собирает и не склеивает по кусочкам извне, а создает строго связанное монолитное целое, выполненное в одном тоне и развертывающееся посредством себя самого в соответствии с тем, как объединился в самом себе сам предмет. Если же, напротив, мы находим, что сцены и мотивы объединены не сами собою, а лишь извне, то в таком случае отсутствует внутренняя необ-

ходимость их соединения и оно представляется лишь случайной связью, произведенной каким-то третьим, чуждым лицом.

Например, много восхищались великой оригинальностью гётевского «Геца», и правда, Гёте в этом произведении, как мы уже сказали выше, с большой смелостью отрицает и попирает ногами все то, что эстетические теории его времени установили как закон искусства. Однако исполнение в «Геце» не носит характера истинной оригинальности. Мы замечаем в этом юношеском произведении, что оно бедно собственным материалом, что многие детали и целые сцены не разрабатывают значительного по своему характеру содержания и кое-где продиктованы извне интересами того времени, когда был написан «Гец», а затем внешне включены в него. Например, сцена между Гецом и братом Мартином, имя которого указывает нам на Мартина Лютера, написана под влиянием господствовавших в эпоху молодого Гёте умонастроений, когда в Германии снова начали оплакивать судьбу монахов: им-де нельзя пить вина, они вяло переваривают пищу и вследствие этого обуреваемы вожделениями, и вообще они должны давать три невыносимых обета — бедности, целомудрия и послушания. Брат Мартин восторгается рыцарским образом жизни, который ведет Гец, он представляет себе, как тот вспоминает, возвращаясь с захваченной у врага добычей: «того сшиб с коня, не дав ему и выстрелить, того я сразил вместе с конем», а потом едет в свой замок к жене. Брат Мартин пьет за здоровье Елизаветы, жены Геца, и утирает при этом глаза. Но Лютер начал не с этих земных мыслей, а с того, что, как набожный монах, он усвоил из произведений Августина глубокие религиозные идеи и убеждения.

Таким же образом Гёте преподносит нам в ближайших сценах педагогические воззрения своего времени, идущие в основном от Базедова. Дети, например, говорили тогда, заучивают много непонятных им вещей, правильная же метода состоит в том, чтобы знакомить их с реальными предметами посредством наглядного созерцания и опыта. И вот Карл, так же как это было принято в дни юности Гёте, говорит своему отцу наизусть: «Якстхаузен — деревня и замок на Яксте; им наследственно владеют двести лет господа фон Берлихингены». Когда, однако, Гец его спрашивает: «А ты знаешь господина фон Берлихингена?» — мальчик тупо смотрит на него,— от большой учености он не знает собственного отца. Гец уверяет, что он знал все тропы, выходы и броды еще до того, как познакомился с названиями реки, деревни и замка. Все это — чужеродные привески, никак не связанные с сюжетом. Там же, где этот сюжет мог бы быть

развернут в его своеобразной глубине, как, например, в разговоре между Гецом и Вейслингеном, мы слышим лишь холодные прозаические размышления о переживаемой эпохе.

Даже в «Избирательном сродстве» мы находим отдельные моменты, не вытекающие из содержания и носящие вставной характер: насаждение парка, живые картины, качание маятника, опыты с металлами, головные боли, весь заимствованный из химии образ химических средств. В романе, действие которого происходит в определенной прозаической эпохе, подобные вставки, пожалуй, вполне допустимы, в особенности когда это делается так искусно и привлекательно, как у Гёте; кроме того, художественное произведение не может оставаться совершенно не затронутым культурой своего времени. Однако одно дело отражать саму эту культуру и другое — выискивать и внешне соединять материалы независимо от собственного содержания художественного воплощения.

Подлинная оригинальность как художника, так и художественного произведения заключается в том, что они одушевлены разумностью истинного в самом себе содержания. Только в том случае, когда художник полностью усвоил себе этот объективный разум и не нарушает его чистоты чуждыми особенностями, взятыми извне или изнутри,— только в этом случае в воплощенном им предмете он воспроизводит также и себя самого в своей истинной субъективности, стремящейся быть лишь живым средоточием завершенного в самом себе художественного произведения. Ибо во всяком истинном мышлении, творчестве и созидании подлинная свобода предоставляет господство субстанциальному началу как силе, которая является вместе с тем собственной силой самого субъективного мышления и воли, так чтобы в завершенном примирении субъективной свободы и субстанциального начала не было никакого разлада между ними.

Таким образом, хотя оригинальность в искусстве поглощает всякую случайную особенность, она делает это лишь для того, чтобы художник мог всецело следовать импульсу и полету своего гения, своего вдохновения, проникнутого исключительно изображаемым предметом, и чтобы вместо каприза и пустого произвола он мог воплотить свою истинную самобытность в предмете, созданном им согласно истине. Не иметь никакой манеры — вот в чем состояла во все времена единственно великая манера, и лишь в этом смысле мы можем назвать оригинальными Гомера, Софокла, Рафаэля, Шекспира.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие I

ЛЕКЦИИ ПО ЭСТЕТИКЕ

ВВЕДЕНИЕ 7

I. Установление границ и защита эстетики 8
1. Прекрасное в природе и прекрасное в искусстве . 8
2. Опровержение некоторых доводов, выдвинутых против эстетики 9

II. Способы научного изучения красоты и художественного творчества 20
1. Эмпирическое начало как исходный пункт исследования 20
2. Идея как исходный пункт исследования . . . 28
3. Объединение эмпирического подхода к искусству с точкой зрения идеи 28

III. Понятие прекрасного в искусстве 29
A. Обыденные представления об искусстве 31
1. Художественное произведение как продукт человеческой деятельности 32
2. Художественное произведение как предназначенное для чувственного восприятия человека и заимствованное из чувственной среды 38
3. Цель искусства 48
a) Принцип подражания природе 48
b) Волнения души 52
c) Высшая субстанциальная цель 53
B. Историческая дедукция истинного понятия искусства 61
1. Кантовская философия 62
2. Шиллер, Винкельман, Шеллинг 66
3. Ирония 69

IV. Деление 75
1. Идея прекрасного в искусстве, или идеал . . . 79
2. Развитие идеала в особенные формы прекрасного в искусстве 81
3. Система отдельных искусств 87

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ИДЕЯ ПРЕКРАСНОГО В ИСКУССТВЕ, ИЛИ ИДЕАЛ . . . 97

Введение 99

1. Место искусства по отношению к конечной действительности 102
2. Место искусства по отношению к религии и философии 109
3. Деление 113

Первая глава. ПОНЯТИЕ ПРЕКРАСНОГО ВООБЩЕ . 114

1. Идея 114
2. Внешнее бытие идеи 118
3. Идея прекрасного 119

Вторая глава. ПРЕКРАСНОЕ В ПРИРОДЕ 125

A. Прекрасное в природе как таковое 125
1. Идея как жизнь 125
2. Естественная жизненность как прекрасное . . . 133
3. Различные аспекты красоты в природе 139
B. Внешняя красота абстрактной формы и абстрактного единства чувственного материала 142
1. Красота абстрактной формы 143
a) Правильность 144
b) Закономерность 147
c) Гармония 149
2. Красота как абстрактное единство чувственного материала 150
C. Неудовлетворительность прекрасного в природе . . 152
1. Внутренняя сторона непосредственного существования остается только внутренней 154
2. Зависимость непосредственного единичного существования 156
3. Ограниченность непосредственного единичного существования 159

Третья глава. ПРЕКРАСНОЕ В ИСКУССТВЕ, ИЛИ ИДЕАЛ

A. Идеал как таковой 162
1. Прекрасная индивидуальность 162
2. Отношение идеала к природе 169
B. Определенность идеала 183

I. Идеальная определенность как таковая 184

1. Божественное начало как единство и всеобщность 184
2. Божественное начало как круг богов 184
3. Спокойствие идеала 185

II. Действие 187

1. Общее состояние мира 188
a) Индивидуальная самостоятельность: век героев 188
в) Современное прозаическое состояние 202
c) Восстановление индивидуальной самостоятельности 204

2. Ситуация 205
a) Отсутствие ситуации 209
b) Определенная ситуация в ее спокойной простоте 209
c) Коллизия 213
3. Действие 226
a) Всеобщие силы действия 228
b) Действующие индивиды 233
c) Характер 244

III. Внешняя определенность идеала 253
1. Абстрактный внешний материал как таковой . . 255
a) Правильность, симметрия, гармония 256
b) Единство чувственного материала 260
2. Согласованность конкретного идеала с его внешней реальностью 262
a) Единство между субъективностью и природой, существующее только «в себе» 262
b) Единство, созданное человеческой деятельностью 265
c) Полнота духовных отношений 273
3. Внешняя сторона идеального художественного произведения в ее отношении к публике 273
a) Утверждение культуры своего времени . . . 275
b) Соблюдение верности истории 279
c) Истинная объективность художественного произведения 281
C. Художник 290
1. Фантазия, гений и вдохновение 291
a) Фантазия 292
b) Талант и гений 294
c) Вдохновение 297
2. Объективность изображения 299
a) Чисто внешняя объективность 299
b) Нераскрытый внутренний мир 300
c) Истинная объективность 301
3. Манера, стиль и оригинальность 302
a) Субъективная манера 302
b) Стиль 304
c) Оригинальность 305

ГЕОРГ ВИЛЬГЕЛЬМ ФРИДРИХ ГЕГЕЛЬ
«ЭСТЕТИКА» В 4-х ТОМАХ
Том 1-й

Редактор Ю. Н. Попов. Художественный редактор В. Д. Карандашов. Оформление художника С. А. Данилова. Технический редактор А. Л. Резник. Корректор Н. Г. Антокольская. Сдано в набор 20/X-1967 г. Подписано к печати 10/IV-1968 г. Формат бумаги 60×84¹/₁₆. Бумага типографская № 1. Усл. печ. л. 19,18. Уч.-изд. л. 20,25. Тираж 30 300. Изд. № 17021. Издательство «Искусство», Москва К-51, Цветной бульвар, 25. Заказ № 383. Московская типография № 20 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Москва, 1-й Рижский пер., 2. Цена 1 р. 25 к.