

определените разновидности на сетивното художествено налично битие сами са целокупност от необходими разлики в изкуството – *отделните изкуства*. От една страна, художественото формиране и неговите разлики като духовни са наистина всеобщи и не са свързани с *един* материал, а самото сетивно налично битие е многообразно различено; но тъй като то само по себе си, както духът, има за своя вътрешна душа понятието, чрез това, от друга страна, един определен сетивен материал получава по-близко отношение и тайно взаимосъгласуване с духовните разлики и форми на художественото формиране.

Обаче нашата наука, взета целокупно, се дели на три главни звена:

Първо, получаваме една *обща* част. Тя има за свое съдържание и за свой предмет общата идея за художествено красивото или за *идеала*, както и по-точното отношение на идеала към природата, от една страна, и към субективното художествено творчество – от друга.

Второ, от понятието за художествено красиво се развива една *особена* част, доколкото съществените разлики, които това понятие съдържа в себе си, се разгръщат до една градация от особени форми на изобразяване.

Трето, получава се една *последна* част, която трябва да разгледа достигането на художествено красивото до сферата на единичното, когато изкуството се придвижва напред до сетивно реализиране на своите формообразувания и се закръглява до една система на отделните изкуства и техните родове и видове.

1. Идеята за художествено красиво или идеалът

Що се отнася, най-напред, до първата и до втората част, за да направим разбираемо това, което предстои да разгледаме, веднага трябва отново да напомним, че идеята като художествено красивото не е идеята като такава, както трябва да я схваща една метафизическа логика, като абсолютното, а е идеята, доколкото е формирана по-

нататък, до степента на действителност, и е встъпила в непосредствено съответстващо единство с тази действителност. Защото *идеята като такава* е наистина самото истинно в себе си и за себе си, но истинното едва според неговата все още необективирана всеобщност, докато *идеята като художествено красивото* е идеята с по-точното определение да бъде всъщност индивидуална действителност, тъй като едно индивидуално образувание на действителността е с определението да кара да се проявява в него всъщност идеята. В това, което казах дотук, вече е изказано изискването идеята и нейното изобразяване като конкретна действителност да бъдат направени свършено адекватни помежду си. Схваната така, като действителност, която е формирана съответно на своето понятие, идеята е *идеал*. И така, задачата да се дойде до такова съответствие отначало би могла да се разбере съвсем формално, в смисъл, че идеята би трябвало да бъде *тази* или *онази* идея, стига само действителният образ, безразлично кой, да изобразява тъкмо тази определена идея. Но тогава изискваната *истинност* на идеала се смесва с обикновената *правилност*, която се състои в това, че някакво значение е изразено по подобаващ начин и поради това неговият смисъл може да се пренамери непосредствено в образа. Идеалът не бива да се взема в този смисъл. Защото някакво съдържание, според мащаба на неговата същност, може да бъде изобразено съвсем адекватно, без да може да се претендира с право, че е осъществена художествената красота на идеала. Нещо повече, в сравнение с идеалната красота изображението ще изглежда дори неудовлетворително. В това отношение трябва предварително да отбележа нещо, което може да се докаже едва по-късно, а именно, че не трябва да смятаме неудовлетворителността на художественото произведение сякаш винаги за субективно неумение, а че *неудовлетворителността на формата* води началото си и от *неудовлетворителността на съдържанието*. Както например китайците, индийците, египтяните в своите художествени образи, изображения на богове и идоли останаха без форма или с лоша, не-

истинна определеност на формата и не можах да овладеят истинската красота, тъй като митологичните им представи, съдържанието и мисълта на художествените им произведения бяха все още неопределени в себе си или имаха лоша определеност, но не бяха съдържанието, което е абсолютно вътре в самото себе си. Колкото по-превзходни стават художествените произведения в този смисъл, толкова по-дълбока вътрешна истинност има в тяхното съдържание, и тяхната мисъл. И при това тогава трябва да се мисли не само, да речем, за по-голямото или по-малкото умение да се схващат и възпроизвеждат природните форми, както са налице във външната действителност. Защото на известни степени на художественото съзнание и на изобразяването напускането и обезобразяването на природните форми не е само неумишлена техническа неупражненост и неумелост, а е умишлено изменение, което изхожда от съдържанието, намиращо се в съзнанието, и се изисква от него. Така от тази страна има несвършено изкуство, което в техническо и в друго отношение може да бъде съвсем свършено *в своята определена сфера*, и все пак да изглежда неудовлетворително в сравнение със самото понятие за изкуство и с идеала. Само в най-висшето изкуство идеята и изобразяването си съответстват истински помежду си в този смисъл, че образът на идеята вътре в самия себе си е истинният в себе си и за себе си образ, тъй като съдържанието на идеята, което изразява той, само е истинското съдържание. Както вече загатнах, за тази цел е необходимо идеята да бъде определена вътре в себе си и чрез самата себе си като конкретна целокупност, а чрез това да има в самата себе си принципа и мярката на своето обособяване и на своята определеност в сферата на явлението. Например християнската фантазия ще може да изобрази бога само в човешки образ и в неговия *духовен* израз, тъй като тук самият бог се знае напълно в себе си като дух. Определеността е сякаш мостът към явлението. Където тази определеност не е целокупност, която произтича от самата идея, където идеята не е представена като самоопределяща се и самообособяваща се, тя остава

абстрактна и има определеност, а по такъв начин и принципа за особения, съответстващ единствено на нея начин на проявяване не в самата себе си, а във от себе си. Ето защо и все още абстрактната идея още има образа като непороден от нея, външен. Конкретната в себе си идея, напротив, носи в самата себе си принципа на своя начин на проявяване и вследствие на това е свое собствено свободно изобразяване. По такъв начин едва истински конкретната идея поражда истинния образ и това съответствие на идеята и образа е идеалът.

2. Развитие на идеала до особенияте форми на художествено красивото

Но тъй като по този начин идеята е конкретно единство, това единство може да навлезе в художественото съзнание едва чрез разпростирането и повторното опосредстване на особеностите на идеята, а чрез това развитие художествената красота получава *целокупност от особени степени и форми*. Следователно, след като сме разгледали художествено красивото само по себе си, трябва да видим как красивото в своята цялост се разпада на своите особени определения. Това дава като *втора част учението за художествените форми*. Тези форми намират произхода си в различните начини на схващане на идеята като съдържание, а това обуславя различие в изобразяването, в което се проявява тя. Затова художествените форми не са нищо друго освен различните отношения между съдържанието и образа, отношения, които произтичат от самата идея и вследствие на това дават истинната основа за подразделянето на тази сфера. Защото подразделянето трябва да се крие винаги в понятието, чието обособяване и подразделяне е то.

Тук трябва да разгледаме *три* отношения на идеята към нейното изобразяване.

а. А именно, *първо*, идеята слага *началото*, доколкото самата тя се прави съдържание на художествените образи все още в своята неопределеност и неяснота или

в лоша, неистинна определеност. Като неопределена тя още няма в самата себе си онази индивидуалност, която изисква идеалът; нейната абстрактност и едностранчивост оставят образа външно неудовлетворителен и случаен. Затова първата художествена форма е повече *само търсене* на придобиването на образност, отколкото способност за истинско изобразяване; идеята още не е намерила формата в самата себе си и по такъв начин остава само домогване и стремеж към нея. Тази форма можем да наречем изобщо *символична* художествена форма. В тази форма абстрактната идея има своя образ вън от себе си, в природния сетивен материал, от който изхожда изобразяването сега и с който то изглежда свързано. От една страна, предметите на природосъзерцанията отначало се оставят такива, каквито са, и все пак в тях се влага същевременно субстанциалната идея като тяхно значение, така че сега те получават призванието да изразяват тази идея и трябва да бъдат тълкувани така, като че ли присъства в тях самата тя. За тази цел е необходимо предметите в действителността да имат в себе си страна, от която са в състояние да изобразяват едно общо значение. Но тъй като още не е възможно пълно съответствие, това съотнасяне може да засяга само една *абстрактна определеност*, както когато например в лицето на лъва си мислим силата.

При тази абстрактност на отношението се осъзнава, от друга страна, също така и *чуждото* между идеята и природните явления, и макар че идеята, която няма за свой израз друга действителност, се разпростира във всичките тези образи, търси в тях себе си в своето неспособност и в своята безмерност, но все пак не ги намира за адекватни на нея, сега тя издига самите природни форми и явления от действителността до неопределеност и безмерност; тя витае шеметно в тях, клокочи и кипи в тях, упражнява насилие над тях, изопачава ги и ги раздува неестествено и се опитва да издигне явлението до идеята чрез разпръскване, неизмеримост и пищност на образите. Защото тук идеята е все още повече или по-

малко неопределеното, неизобразимото, а природните предмети са напълно определени в своя облик.

Ето защо, поради несъответствието на двете помежду им, отношението на идеята към предметността става *отрицателно*, защото тя, като нещо вътрешно, сама е недоволна от един такъв външен свят и продължава да се поставя като негова вътрешна обща субстанция, *възвисена* над цялото това несъответстващо ѝ богатство от форми. Тогава, разбира се, в тази възвишеност природното явление и човешкият образ и събитията от човешкия живот се вземат и оставят такива, каквито са, но все пак биват познати същевременно като несъответстващи на своето значение, което се издига далеч извън, отвъд всяко съдържание на света.

Тези страни съставляват изобщо характера на първия художествен пантеизъм на Изтока, който пантеизъм, от една страна, влага абсолютно значение и в най-лошите предмети, а, от друга страна, принуждава насилствено явленията да станат израз на неговия светоглед и чрез това става чудноват, гротескен и безвкусен, или – презирайки безкрайната, обаче абстрактна свобода на субстанцията – се обявява против всички явления като нищожни и изчезващи. Вследствие на това, значението не може да бъде въплътено напълно в израза и въпреки всички стремежи и опити, несъответствието между идея и образ все пак остава да си съществува непреодоляно. – Това би било първата художествена форма, символичната, с нейното търсене, с нейния кипеж, с нейната загадъчност и възвишеност.

б. А във *втората* художествена форма, която ще нарека *класична*, е заличен двойният недостатък на символичната. Символичният образ е несвършен, тъй като, от една страна, в него идеята се осъзнава само в *абстрактна* определеност или неопределеност, а, от друга страна, вследствие на това съответствието между значение и образ трябва да остане винаги неудовлетворително и самото то само абстрактно. Като разрешение на този двоен недостатък, класичната художествена форма е свободното адекватно въплътяване на идеята в образ, който

принадлежи своеобразно на самата идея според нейното понятие, с който тя, поради това, може да встъпи в свободна, свършена хармония. По такъв начин едва класичната форма дава създаването и съзерцаването на завършения идеал и го поставя пред нас като осъществен.

Но съответствието между понятие и реалност в класичното не трябва да се взема в чисто *формалния* смисъл на съгласуваност на едно съдържание с неговото външно изобразяване, тъй както не трябваше да се взема така при идеала. Иначе всеки портрет на природата, всяко изображение на лицето, всяка местност, всяко цвете, всяка сцена и т.н., които съставляват целта и съдържанието на изображението, вече биха били класични благодарение на това съвпадение между съдържание и форма. Напротив, в класичното своеобразие на съдържанието се състои в това, че самото съдържание е конкретна идея и като такава е конкретно духовното; защото само духовното е истински вътрешното. След това, за такова съдържание трябва да се издири между природното онова, което е присъщо само за себе си на духовното в себе си и за себе си. Самото *първоначално* понятие трябва да бъде онова, което е *изнамерило* образа за конкретната духовност, така че сега *субективното* понятие – тук духът на изкуството – само е *намерило* този образ и го е направило да съответства като природно, изобразено налично битие, на свободната индивидуална духовност. Този образ, който идеята като духовна идея, и то като индивидуално определената духовност, има в самата себе си, ако трябва да се изяви навън във временно явление, е *човешкият образ*. Наистина често са оклеветявали олицетворяването и очовековечаването като деградация на духовното, но, доколкото изкуството има за задача да доведе духовното до нагледа по един сетивен начин, то трябва да се придвижи до това очовековечаване, тъй като духът се проявява сетивно както трябва само в тялото си. В това отношение странстването на душите е абстрактна представа и физиологията би трябвало да направи едно от главните си положения това, че жизнеността в своето развитие по необходимост трябва да се придвижи до

образа на човека като единствено съответстваща за духа сетивна проява.

Но в класичната художествена форма човешкото тяло в неговите форми вече не се смята само за сетивно налично битие, а се смята само за налично битие и природен образ на духа и затова трябва да бъде изтръгнато от всички нужди на само сетивното и от случайната крайност на проявяването. Ако по този начин образът е прочистен, за да изразява в себе си съответстващото му съдържание, от друга страна, ако съгласуването на значението и образа трябва да бъде пълно, също така и духовността, която съставлява съдържанието, трябва да бъде от *такъв* вид, че да е в състояние да се изрази напълно в човешкия природен образ, без да надхвърля този израз и отива навън в сетивното и телесното. Вследствие на това, тук духът е определен същевременно като частен, като човешки, а не като чисто и просто абсолютен и вечен, тъй като последният е способен да се изявява и да се изразява само като самата духовност.

Последната точка, от своя страна, става недостатъкът, поради който се разпада класичната художествена форма и изисква прехода в една по-висша, *трета* форма, а именно в *романтичната*.

с. Романтичната художествена форма отново сменя пълното единство на идеята и нейната реалност и поставя самата себе си обратно, макар и по по-висш начин, в разликата и противоположността на двете страни, която беше останала непреодоляна в символичното изкуство. А именно, класичната художествена форма достига най-висшето, което може да постигне извършването от изкуството възплътяване в сетивни образи, и ако има нещо неудовлетворително в нея, то е само самото изкуство и ограничеността на сферата на изкуството. Трябва да видим тази ограниченост в това, че изкуството изобщо прави предмет в *сетивно* конкретна форма безкрайното по своето понятие конкретно общо, духа, и ни предлага в класичното пълното взаимопроникване на духовното и на сетивното налично битие като *съответствие* на двете. Но при тази слятост в действителност не се изоб-

разява духът *според* неговото *истинно понятие*. Защото духът е безкрайната субективност на идеята, която като абсолютна вътрешна душевност (Innerlichkeit) не може да се изобрази навън свободно, сама за себе си, ако трябва да остане излята в телесното като съответстващо ѝ налично битие. Като излиза вън от този принцип, романтичната художествена форма отново сменя онова неразделно единство на класичната, тъй като е получила съдържание, което излиза отвъд класичната художествена форма и нейния начин на изразяване. За да напомня за някои известни нам представи, ще кажа, че това съдържание съвпада с онова, което християнството изказва за бога като дух, за разлика от гръцката вяра в богове, която съставлява същественото и най-подходящото съдържание за класичното изкуство. В това изкуство конкретното съдържание е *в себе си* единство на човешката и на божествената природа, едно единство, което тъкмо защото е *непосредствено* и *в себе си*, получава адекватна проява по също така непосредствен и *сетивен* начин. Гръцкият бог съществува за наивния наглед и за сетивната представа и затова неговият образ е телесният образ на човека, кръгът на неговата сила и на неговата същност е индивидуално особен кръг и в противоположност на субекта е субстанция и сила, с която субективната вътрешна душевност е в единство само в себе си, но самата тя няма това единство като вътрешно субективно знание. А по-висшата степен е *знанието* за това биващо *в себе си* единство, както класичната художествена форма има това единство за свое съдържание, напълно изобразимо в телесното. Но това издигане на онова, което е „в себе си“, в самосъзнателно знание, поражда грамадна разлика. Това е безкрайната разлика, която отделя например човека изобщо от животното. Човекът е животно, и все пак дори в животинските си функции той не остава в едно „в себе си“, както животното, а ги осъзнава, опознава и издига, както например процесът на храносмилането, до самосъзнателна наука. Чрез това човекът разлага предела на своята биваща в себе си непосредственост, така че тъкмо поради това, че *знае*, че е животно, той

престава да бъде животно и дава на себе си знанието за себе си като дух. – А ако по такъв начин онова, което е „в себе си“ от предходната степен, единството на човешката и божествената природа, бъде издигнато от едно *непосредствено* до едно *съзнателно* единство, *истинният* елемент на реалността на това съдържание вече не е сетивното непосредствено налично битие на духовното, телесният човешки образ, а *самосъзнателната вътрешна душевност*. Поради това и християнството, тъй като в лицето на *духа* и на истината довежда до представата бог *като дух*, и то не като индивидуален, особен, а като *абсолютен дух*, се отдръпва от сетивността на представата обратно в духовната вътрешна душевност и прави последната, а не телесното, материал и налично битие на своето съдържание. По същия начин и единството на човешката и божествената природа е единство, което се знае от хората и може да бъде реализирано само чрез *духовното* знание и в *духа*. Затова новото съдържанието, извоювано по този начин, не е свързано със сетивното изобразяване като съответстващо на него, а е освободено от това непосредствено налично битие, което трябва да бъде поставено отрицателно, превъзможнато и рефлексивно в духовното единство. По този начин романтичното изкуство е излизането на изкуството отвъд самото себе си и все пак в пределите на своята собствена област и във формата на самото изкуство.

Ето защо, с една дума, можем да останем при това, че на тази трета степен *свободната конкретна духовност*, която трябва да се прояви като *духовност* за *духовния вътрешен свят*, съставлява предмета. Ето защо, от една страна, съответно на този предмет изкуството може да работи не за сетивния наглед, а за вътрешната душевност, която е свързана с предмета си просто като самата себе си, за субективната интимност, за *душата*, за чувството, което като духовно чувство се стреми към свобода в самото себе си и търси и има своето примирение само във вътрешния дух. Този *вътрешен свят* съставлява съдържанието на романтичното и затова ще

трябва да бъде изобразен като това вътрешно и в привидността на тази интимност. Вътрешната душевност празнува своя триумф над външното и оставя да се прояви в самото външно и върху него тази победа, благодарение на която сетивно проявяващото се се принизява надолу, докато загуби напълно своята стойност.

Но, от друга страна, и тази форма, както всяко изкуство, се нуждае за своя израз от елемента на външното. И тъй като духовността се е отдръпнала от външното и от непосредственото единство с него обратно в самата себе си, тъкмо поради това сетивната външна страна на изобразяването се възприема и изобразява като несъществена, преходна, както в символичното, а по същия начин се възприемат и изобразяват и субективният краен дух, и субективната крайна воля, като се стигне до партикуларността и произвола на индивидуалността, на характера, на постъпката и т.н., на събитието, на завръзката и т.н. Страната на външното налично битие е подвластна на случайността и предоставена на авантюрите на фантазията, чийто произвол може както да отразява наличното, *както* е то налице, така и да разхвърля безразборно и да изопачава карикатурно образите на външния свят. – Защото това външно нещо вече няма своето понятие и значение вътре в себе си и в самото себе си, както в класичното, а го има в душата, която намира своята проява вместо във външното и в неговата форма на реалност в самата себе си и може да запазва или отново да получава тази примиреност със себе си във всеки случай, във всичко акцидентално, изобразено само за себе си, във всяко нещастие и скръб, нещо повече, дори в престъплението.

Вследствие на това отново се появява безразличието, несъответствието и разделението на идея и образ, както в символичното, но все пак с тази съществена *разлика*, че в романтичното идеята, чиято неудовлетворителност в символа водеше със себе си недостатъците в изобразяването, сега трябва да се прояви *съвършена* в себе си като дух и душа и, изхождайки от основата на това по-висше съвършенство, се изтръгва от съответното

съединяване с външното, тъй като може да търси и осъществява своята истинна реалност и проява само в самата себе си.

Такъв би бил изобщо характерът на символичната, класичната и романтичната художествена форма като трите отношения на идеята към нейния образ в областта на изкуството. Те се състоят в стремежа към идеала, в постигането и в прекрачването на идеала като истинната идея за красотата.

3. Системата на отделните изкуства

А що се отнася до *третата* част, в противоположност на тези две, тя предполага понятието идеал и общите художествени форми, тъй като е само тяхна реализация в определен сетивен материал. Затова сега вече няма да се занимаваме с вътрешното развитие на художествената красота според общите ѝ основни определения, а ще разгледаме как тези определения получават налично битие, различават се навън и осъществяват всеки момент в понятието за красота самостоятелно, сам за себе си като *художествено произведение*, а не само като *обща форма*. Но тъй като изкуството привежда във външно налично битие собствените, иманентните на идеята за красота разлики, в тази трета част общите художествени форми трябва да се окажат основно определение и за разчленяването и установяването на *отделните изкуства*; или видовете изкуство имат в себе си същите съществени разлики, с които се запознахме като общи художествени форми. И така, *външната* обективност, в която се пренасят тези форми чрез един сетивен и поради това *особен* материал, ги оставя да се *разпадат* самостоятелно *вън една от друга* до определени начини на своята реализация, до отделните изкуства, доколкото всяка форма също намира своя определен характер в един определен външен материал, а *своето* адекватно осъществяване – в начина на изобразяването му. Но, от друга страна, споменатите художествени фор-

ми като форми, които са *общии* в своята определеност, се простират и над *особеното* реализиране чрез един *определен* вид изкуство и макар и по подчинен начин получават своето налично битие също така и чрез другите изкуства. Затова отделните изкуства, от една страна, принадлежат специфично на *една* от общите художествени форми и образуват нейната *адекватна* външна художествена действителност, а, от друга страна, по своя начин на външно изобразяване представляват целокупността на художествените форми.

Следователно в третата главна част ще се занимаем изобщо с художествено красивото, както се разгръща то до един *свят* на красотата, осъществена в изкуствата и в техните произведения. Съдържанието на този свят е красивото, а истинското красиво, както видяхме, е изобразената духовност, идеалът, а по-точно – абсолютният дух, самата истина. Тази област на художествено изобразената за нагледа и за усещането божествена истина съставлява центъра на целия художествен свят като самостоятелния, свободния, божествения образ, който напълно е усвоил външната страна на формата и на материала и я носи в себе си само като проява на самия него. Обаче, тъй като тук красивото се развива като *обективна* действителност, а по такъв начин се различава също до самостоятелната особеност на отделните страни и моменти, този център противопоставя на себе си своите крайни термини като реализирани до своеобразна действителност. Вследствие на това, *единият* от тези крайни термини е *обективността*, която още няма дух, чистата природна обстановка на бога. Тук се формира външното като такова, което има духовната си цел и духовното си съдържание не в самото себе си, а в нещо друго.

Другият краен термин, напротив, е божественото като нещо вътрешно, като нещо, за което знаем, като многократно обособеното *субективно* налично битие на божеството: истината, както е действена и жива в усета, душата и духа на отделните субекти и не остава излята във външния му облик, а се връща обратно в субективния единичен вътрешен свят. По този начин божеството като

такова, за разлика от своята чиста проява, съществува същевременно като *божество* и с това само навлиза в партикуларността, която е необходима за всяко единично субективно знание, чувстване, съзерцаване и усещане. В аналогичната област на религията, с която изкуството стои в непосредствена връзка в най-висшата си степен, ние схващаме същата тази разлика по *такъв* начин, че за нас на едната страна стои земният, природният живот в неговата крайност (Endlichkeit), но, след това, второ, съзнанието прави свой предмет *бога*, при което отпада разликата между обективност и субективно, докато най-сетне, трето, се придвижим от бога като такъв до благоговението на *общината* като бог, както е той жив и присъстващ в субективното съзнание. Тези три главни разлики изпъкват в самостоятелно развитие и в света на изкуството.

а. *Първото* от отделните изкуства, с което трябва да започнем според това основно определение, е изящната *архитектура*. Нейната задача се състои в това, да обработи външната неорганична природа така, че да стане сродна на духа като художествен външен свят. Неин материал е самото материално в неговата непосредствена външност като механична тежка маса, а нейни форми остават формите на неорганичната природа, подредени според абстрактните разсъдъчни отношения на симетричното. Тъй като в този материал и в тези форми не може да се реализира идеалът като конкретна духовност, а по такъв начин изобразената реалност като нещо външно остава непроникната от идеята или се намира само в абстрактно отношение към нея, основният тип строителство изкуство е *символичната* художествена форма. Защото архитектурата едва проправя пътя на адекватната действителност на бога и в своята служба се труди над обективната природа, за да я изтръгне от коренището на крайността и от безформеността на случая. Чрез това тя подравнява мястото за бога, формира външната му обстановка и му изгражда неговия храм като пространството за вътрешно съсредоточаване и насочване към абсолютните предмети на духа. Тя прави да се издигне

нагоре едно вместилище за събранието на събраните като закрила против заплахата от буря, против дъжд, лошо време и диви животни, и макар и по външен, но все пак художествен начин разкрива онова желание на хората да се събират. Тя може повече или по-малко да въплъти това значение в своя материал и в неговите форми, в зависимост от това, дали е по-значителна или по-незначителна, по-конкретна или по-абстрактна, по-дълбоко или по-малко дълбоко слязла в самата себе си, или дали е повече или по-малко смътна и повърхностна определеността на съдържанието, за което тя предприема работата си. Нещо повече, в това отношение тя може да поиска да отиде дори дотам, да създаде в своите форми и в своя материал едно адекватно художествено налично битие на онова съдържание; но тогава тя вече е прекратила собствената си област и клони към по-висшата от нея степен, към скулптурата. Защото пределът на архитектурата се състои тъкмо в това, че запазва духовното като нещо вътрешно в противоположност на нейните външни форми и по такъв начин сочи към душевното само като към него друго.

б. Но така архитектурата прочиства неорганичния външен свят, подрежда го симетрично, прави го сроден на духа, и ето, пред нас стои готов храмът на бога, домът на неговата община. В този храм, *второ*, навлиза след това сам бог, като мълнията на индивидуалността пада върху инертната маса, прониква я и безкрайната, вече не само симетрична форма на самия дух концентрира и изобразява телесността. Това е задачата на *скулптурата*. Доколкото в нея духовният вътрешен свят, който архитектурата е в състояние само да загатне, се влага в сетивния образ и в неговия външен материал и двете страни се взаимопроникват по *такъв* начин, че не преобладава никоя от тях, скулптурата получава за свой основен тип *класическата художествена форма*. Затова за сетивното само за себе си вече не остава израз, който не би бил израз на самото духовно, както и, обратно, за скулптурата не е напълно изобразимо никое духовно съдържание, което да не може да се онагледява адекватно изцяло в

телесен образ. Защото чрез скулптурата духът в своята телесна форма трябва да стои пред нас тихо и блажено в непосредствено единство, а формата да бъде оживотворена от съдържанието на духовната индивидуалност. По такъв начин и външният сетивен материал вече не се обработва нито единствено според механичното му качество, като тежка маса, нито във форми на неорганичното, нито като безразличен спрямо оцветяването и т.н., а се обработва в идеалните форми на човешкия образ, и то в целокупността на пространствените измерения. Именно в това последно отношение трябва да установим за скулптурата, че за пръв път в нея получава проява вътрешното и духовното във вечното си спокойствие и в съществената си самостоятелност. На това спокойствие и единство със себе си съответства само онова външно, което само продължава все още да стои в това единство и спокойствие. Това е образът според неговата *абстрактна пространственост*. Духът, който изобразява скулптурата, е монолитният в самия себе си, а не многообразно разпокъсаният в играта на случайностите и страстите дух; затова тя не оставя външното да се разпадне до това многообразие на явлениято, а улавя в него само тази една страна, абстрактната пространственост в целокупността на измеренията ѝ.

с. И така, след като архитектурата издигна храма, а ръката на скулптурата сложи в него статуята на бога, на този сетивно присъстващ бог в просторните зали на неговия дом противостои, *трето*, *общината*. Тя е духовната рефлексия в себе си на онова сетивно налично битие, одушевяващата субективност и вътрешната душевност, с която, поради това, партикуларизацията, разединеността и нейната субективност стават определящ принцип за съдържанието на изкуството, както и за външно изобразяващия материал. В скулптурата монолитното единство на бога в себе си се разпада на множествеността на разединената вътрешна душевност, чисто единство не е сетивно, а е чисто и просто идейно. И едва така, като това „насам“ и „натам“, като това редуване на своето единство в себе си и на своето осъществяване в

субективното знание и неговото обособяване, каквото е редуването на всеобщността и на обединението на многото – едва така сам бог е дух в истинския смисъл на думата, духът в неговата община. В общината бог е свободен както от абстракцията на неразкритото се тъждество със себе си, така и от непосредствената по-тъналост в телесността, както го изобразява скулптурата, и е издигнат в духовността и в знанието, в този отблясък, който е всъщност вътрешен и се проявява като субективност. Вследствие на това, по-висшето съдържание сега е духовното, и то като абсолютно; но поради споменатата разпокъсаност то се проявява същевременно като *особена* духовност, партикуларна душа; и тъй като се разкрива като нещо главно не свободното от нужди спокойствие на бога в себе си, а привиждането изобщо, битието за друго, проявяването, сега и най-многообразната субективност в нейното живо движение и дейност, като човешка страст, действие и събитие, изобщо обширното царство на човешкото чувстване, искане и предаване в наследство на другите, става само за себе си предмет на художествено изобразяване. – А в съответствие с това съдържание сетивният елемент на изкуството трябва също така да се окаже партикуларизиран в самия себе си и съответстващ на субективната вътрешна душевност. Такъв материал предлага цветът, тонът, и най-сетне тонът като чисто обозначение за вътрешни нагледи и представи, а като начини на реализиране на въпросното съдържание чрез този материал получаваме живописата, музиката и поезията. Тъй като тук сетивният материал изглежда обособен в самия себе си и изобщо духовното съдържание на изкуството и връзката между духовно значение и сетивен материал процъфтява до по-висша интимност, отколкото беше възможно това в архитектурата и скулптурата. Но това е по-интимно единство, което застава изцяло на субективната страна, а доколкото формата и съдържанието трябва да се партикуларизират и да се поставят идейно, се осъществява само за сметка на обективната всеобщност

на съдържанието, както и за сметка на сливането с непосредствено сетивното.

Следователно, както формата и съдържанието се издигат до идеалността, когато напуснат символичната архитектура и класичния идеал на скулптурата, така тези изкуства заимстват своя тип от *романтичната* художествена форма, чийто начин на изобразяване са способни да изразят най-адекватно. Но те са целокупност от изкуства, тъй като самото романтично е най-конкретната форма вътре в себе си.

Вътрешното разчленяване на тази *трета сфера* на отделните изкуства ще установим по следния начин:

а. *Първото изкуство*, което стои най-близо до скулптурата, е *живописата*. Тя употребява като материал за своето съдържание и неговото изобразяване видимостта като такава, доколкото последната същевременно се партикуларизира в самата себе си, т.е. определя се по-нататък, за да стане цвят. Материалът на архитектурата и скулптурата наистина също така е видим и оцветен, но той не е, както в живописата, придаване на видимост като такава, както простата в себе си светлина, която, специфицирайки се в своята противоположност, в тъмното, и в обединение с него става цвят. Тази така субективизирана и идейно поставена в себе си видимост вече не се нуждае нито от абстрактно механичната разлика на масите на тежката материалност, както в архитектурата, нито от целокупността на сетивната пространственост, както я запазва скулптурата, макар и концентрирано и в органични форми; напротив видимостта и придаването на видимост от страна на живописата има своите разлики като по-идейни, каквато разлика е особеността на цветовете, и освобождава изкуството от сетивно пространствената пълнота на материалното, като се ограничава върху измерението на плоскостта.

От друга страна, и съдържанието получава най-обширна партикуларизация. Онова, което може да получи простор в човешката гръд като чувство, представа, цел, което тя е способна да изобрази навън, да го превърне в дейност, цялото това многообразие може да съ-

ставява пъстрото съдържание на живописца. Цялото царство на особеността, от най-висшето съдържание на духа и все по-надолу и по-надолу, до отделните природни предмети, получава своето място. Защото тук може да се появи и крайната природа в нейните особени сцени и явления, стига само някое загатване на един елемент на духа да я сродява по-близо с мисълта и чувството.

В. Второто изкуство след живописца, чрез което се осъществява романтичното, е *музиката*. Нейният материал, макар и да е още сетивен, се придвижва напред до още по-дълбока субективност и обособяване. А именно, поставянето на сетивното като нещо идейно от страна на музиката трябва да се търси в това, че сега тя също така сменя и идеализира в индивидуалното „едно“ на точката безразличното „вън едно от друго“ на пространството, чиято целокупна привидност живописца още оставя да съществува и умишлено я подправя. Но като тази отрицателност точката е конкретна в себе си и е дейно сменяне в пределите на материалността, като движение и трептене на материалното тяло в самото себе си, в неговото отношение към самото себе си. Такава започваща идеалност на материята, която се проявява вече не като пространствена, а като временна идеалност, е тонът, отрицателно поставеното сетивно, чиято абстрактна видимост се е превърнала в достъпност за слуха, тъй като тонът сякаш изтръгва идейното от плена му в материалното. — И така, тази първа интимност и одушевеност на материята дава материал за още неопределената сама по себе си интимност и душа на духа и оставя да прозвучи и отзвучи в нейните звуци душата с цялата скала на нейните чувства и страсти. По такъв начин, както скулптурата стои като център между архитектурата и изкуствата на романтичната субективност, музиката, от своя страна, образува центъра на романтичните изкуства и съединителното звено между абстрактната пространствена сетивност на живописца и абстрактната духовност на поезията. В противоположност на чувството и на вътрешната душевност, подобно на архитектурата, музиката също има в самата себе си едно разсъдъчно отно-

шение на количеството, както и основата на една твърдо установена закономерност на тоновете и тяхното последователно съчетание.

Г. Що се отнася, най-сетне, до *третото*, най-духовното изобразяване на романтичната художествена форма, трябва да го търсим в *поезията*. Нейното характерно своеобразие се състои в силата, с която подчинява на духа и на неговите представи сетивния елемент, от който вече започнаха да освобождават изкуството музиката и живописца. Защото тонът, последният външен материал на поезията, в нея вече не е самото звучащо чувство, а е сам за себе си нямаш значение *знак*, и то знак за представата, станала конкретна в себе си, а не само за неопределеното чувство и за неговите нюанси и градации. Чрез това *тонът* става *дума* като артикулиран в себе си звук, чийто смисъл е да обозначава представи и мисли, тъй като отрицателната в себе си точка, до която се придвижи музиката, сега се явява като напълно конкретна точка, като точка на духа, като самосъзнателен индивид, който, изливайки вън от самия себе си, свързва безкрайното пространство на представата с времето на тона. Но този сетивен елемент, който в музиката беше все още непосредствено единен с вътрешната душевност, тук е отделен от съдържанието на съзнанието, докато духът си определя за себе си и вътре в самия себе си това съдържание до степента на представата, за изразяването на която си служи наистина с тона, но само като със знак, който сам за себе си няма стойност и съдържание. Затова тонът може да бъде също така само буква, тъй като достъпното за слуха, както видимото, е снижено само до загатване на духа. Вследствие на това същинският елемент на поетичното изобразяване е самата поетична *представа* и самото духовно онагледяване, а тъй като този елемент е общ за всички художествени форми, то и поезията пронизва всички тях и се развива самостоятелно в тях. Поетическото изкуство е общото изкуство на духа, който е станал свободен в себе си, не е обвързан с външно сетивния материал за реализиране и се движи само във вътрешното пространство и във вътрешното

време на представите и чувствата. Но тъкмо на тази най-висша степен изкуството възлиза също така извън, отвъд самото себе си, като напуска елемента на примиреното придаване сетивност на духа и преминава от поезията на представата в прозата на мисленето.

Такава би била разчленената целокупност на отделните изкуства: външното изкуство на архитектурата, обективното изкуство на скулптурата и субективното изкуство на живописата, музиката и поезията. Опитвах се наистина да правят и много други подразделения, защото художественото произведение предлага такова богатство от страни, че, както често е ставало, може да се направи основа на подразделянето ту тази, ту онази. Както например сетивният материал. Тогава архитектурата е кристализацията, а скулптурата е органичната фигурация на материята в нейната сетивно пространствена целокупност; живописата е оцветената плоскост и линия; докато в музиката пространството изобщо преминава към изпълнената в себе си точка на времето; и най-сетне, в поезията, външният материал е принизен дотолкова, че съвсем загубва своята стойност. Или някои схващаха тези разлики и от съвсем абстрактната им страна на пространствеността и временността. Но такава абстрактна особеност на художественото произведение, каквато е материалът, може да се проследи наистина последователно в неговото своеобразие, обаче не може да се проведе като обосноваващото в последна сметка, тъй като такава страна сама води произхода си от един по-висш принцип и затова трябва да се подчинява на него.

Като това по-висше видяхме художествените форми на символичното, класичното и романтичното, които са общите моменти на самата идея за красотата.

Тяхното отношение към отделните изкуства в конкретния му облик е от такова естество, че изкуствата съставляват реалното налично битие на художествените форми. Защото *символичното изкуство* получава своята най-адекватна действителност и своето най-голямо приложение в *архитектурата*, където господства според пълното си понятие и още не е снижено сякаш до неор-

ганичната природа на едно друго изкуство; за *класичната художествена форма*, напротив, *скулптурата* е безусловната реалност, докато тази форма възприема архитектурата само като нещо обгръщащо и още не може да изгради живописата и музиката като абсолютни форми за нейното съдържание; и най-сетне *романтичната художествена форма* подчинява на себе си живописния и музикалния израз самостоятелно и безусловно, тъй както в същата степен и този на поетичното изобразяване; но поезията съответства на всички форми на красивото и се разпростира над всички тях, тъй като същинският ѝ елемент е художествената фантазия, а фантазията е необходима за всяко създаване на красота, към която и форма да принадлежи то.

Следователно това, което реализират различните изкуства в отделни художествени произведения, са според понятието само общите форми на разгръщащата се идея за красотата, като външно осъществяване на която се възвисява обширният пантеон на изкуството, чийто строител и майстор е схващащият самия себе си дух на красивото, който обаче световната история ще завърши едва в своето развитие през хилядолетията.

УВОД

Като навлизаме от увода в научното разглеждане на нашия предмет, трябва най-напред да посочим накратко общото място на художествено красивото в областта на действителността изобщо, както и на естетиката по отношение на други философски дисциплини, за да намерим точката, от която трябва да изхожда истинската наука за красивото.

Тук би могло да ни се стори целесъобразно да разкажем преди всичко за различните опити да се схване красивото по пътя на мисленето и да ги проанализираме и оценим. Но, от една страна, това вече стана в увода, а, от друга страна, истинската научност не може изобщо да се задоволи с това, *само* да констатира какво са извършили други, правилно или неправилно, или само да се учи от тях. По-скоро обратно, още предварително биха могли да се кажат още веднъж няколко думи за това, че мнозина са на мнение, че красивото, тъкмо защото е красиво, не може да се схване изобщо в понятия и затова остава за мисленето непонятен предмет. На такова твърдение тук трябва да възразим накратко, че макар и в наши дни да се представя за непонятно всичко истинно и да се твърди, че е понятна само крайността на явлението и временната случайност, тъкмо единствено истинното е безусловно *понятно*, тъй като има за своя основа абсолютното *понятие*, а по-точно – идеята. Но красотата е само един определен начин на изявяване и изобразяване на истинното и затова стои изцяло отворена от всички страни за мисленето, което схваща нещата в техните понятия, стига последното да е действително въоръжено със силата на понятието. Разбира се, в по-ново време на *никое* понятие не тръгна по-зле, отколкото на самото

понятие, на *понятието* само по себе си; защото под понятие обикновено се разбира абстрактна определеност и едностранчивост на представата или на разсъдъчното мислене, с която, естествено, не може да се осъзнае мислено нито целокупността на истинното, нито конкретната в себе си красота. Защото, както вече казах и както ще трябва по-нататък да говоря по-подробно, красотата не е такава абстракция на разсъдъка, а е конкретното в самото себе си абсолютно понятие и, по-определено схваната – абсолютната идея в нейната адекватна на самата нея проява.

Ако искаме да обрисоваме накратко какво е *абсолютната идея* в нейната истинска действителност, трябва да кажем, че тя е *дух*, и то не, да речем, духът в неговата плененост и ограниченост в сферата на крайното, а общият безкраен и *абсолютен* дух, който определя, като изхожда от самия себе си, кое е истински истинното. Ако запитахме само нашето обикновено съзнание, разбира се, ще ни се натрапи тази представа за духа, че той противостои на природата, на която тогава приписваме същото достойнство. И все пак в това съществуване едно до друго и в тази съотнесеност на природата и на духа като еднакво съществени области духът се разглежда само в неговата крайност и ограниченост, но не и в неговата безкрайност и истина. А именно, природата не противостои на абсолютния дух нито като имаща същата стойност, нито като граница, а получава такова място, че трябва да бъде породена от него, чрез което тя става продукт, на който е отнета силата на граница и предел. Същевременно абсолютният дух трябва да се схваща само като абсолютна дейност и с това като абсолютно различаване на себе си в самия себе си. И така, това друго, като което той се различава от себе си, е, от една страна, тъкмо природата, и духът има добрината да дава на това друго за самия него цялата пълнота на собствената си същност. Ето защо трябва да схващаме самата природа в нейното понятие като носеща в себе си абсолютната идея, но тя е идеята в *следната* форма: да бъде поставена от абсолютния дух като другото на духа.

Дотолкова ние я наричаме нещо създадено. Но затова нейната истина е самото поставящо, духът като идеалността и отрицателността, тъй като той наистина се обособява и отрича в себе си, но също така и сменя това обособяване и отрицание на себе си като *поставеното от него*, и вместо да има в негово лице граница и предел, се слива със своето друго в свободна всеобщност със самия себе си. Тази идеалност и безкрайна отрицателност съставлява дълбокото понятие за *субективността* на духа. Но като субективност духът е истината на природата преди всичко едва само *в себе си*, тъй като още не е създал своето истинно понятие за самия себе си. По такъв начин природата не му противостои като другото, което е *поставено от него*, в което той се връща към самия себе си, а му противостои като непреодоляно, ограничаващо иновитие, към което духът – като субективното в своето съществуване във вид на знание и воля – остава отнесен като към един предварително намерен обект и може да образува само другата по отношение на природата страна. В тази сфера спада крайността както на теоретичния, така и на практическия дух, ограничеността в познаването и чистото трябва в реализирането на доброто. Също и тук, както в природата, явлението не е еднакво със своята истинска същност, и ние още получаваме забъркващата гледка от умелости, страсти, цели, възгледи и таланти, които се търсят и бягат едни от други, работят едни за други и едни против други и се кръстосват, докато при тяхната воля и при техния стремеж, при тяхното мнение и мислене се примесват стимулиращо или смушаващо най-многообразните форми на случая. Това е становището на само *крайния*, временния, противоречивия и вследствие на това – преходния, неудовлетворен и неблажен дух. Защото самите удовлетворения, които предлага тази сфера, във формата на нейната крайност са все още ограничени и помрачени, относителни и изолирани. Затова погледът, съзнанието, волята и мисленето се издигат над тях и търсят и намират своята истинна всеобщност, своето единство и удовлетворение другаде: в безкрайното и истинното.

Едва тогава това единство и удовлетворение, до което импулсиращата разумност на духа издига нагоре материала на неговата крайност, е истинското разкриване на онова, което е светът на явленията според своето понятие. Духът сам схваща крайността като своето отрицателно и чрез това си извоюва своята безкрайност. Тази истина на крайния дух е абсолютният дух. – Но духът става действителен в тази форма само като абсолютна отрицателност; той поставя своята крайност в самия себе си и я сменя. Чрез това той прави себе си за самия себе си в най-висшата си сфера предмет на своето знание и воля. Самото абсолютно става *обект* на духа, тъй като духът стига до степента на *съзнанието* и се *различава* в себе си като нещо *знаещо* и в противоположност на последното – като абсолютен *предмет* на знанието. Разгледан от по-раншното становище на крайността на духа, духът, който знае за абсолютното като *противостоящ* безкраен обект, чрез това е определен като *крайното*, което се различава от него. Но в по-висшето спекулативно разглеждане *самият абсолютен дух*, за да бъде за себе си знанието за самия себе си, се различава *вътре в себе си* и чрез това поставя крайността на духа, в която става за себе си абсолютен предмет на знанието за самия себе си. Така той е абсолютен дух в своята община, е абсолютното, което е действително като дух и знание за себе си.

Това е точката, от която трябва да започнем във философията на изкуството. Защото художествено красивото не е нито *логическата идея*, абсолютната мисъл, както се развива тя в чистия елемент на мисленето, нито, обратно, *природната идея* – напротив, то принадлежи към *духовната област*, без обаче да остава при познанията и делата на *крайния дух*. Царството на изящното изкуство е царството на *абсолютния дух*. Тук можем само да посочим, че това е така; научното *доказателство* се пада на предходните философски дисциплини; на логиката, чието съдържание е абсолютната идея като такава, на натурфилософията, както и на философията на крайните сфери на духа. Защото в тези науки трябва да

се потвърди как логическата идея според своето собствено понятие трябва както да се пренесе в наличното битие на природата, така и да се освободи от тази външност, за да стане дух, и да се освободи отново от крайността на последния, за да стане отново дух в неговата вечност и истина.

От това становище, което подобава на изкуството в неговото най-висше, истинско достойнство, веднага става ясно, че то се намира в една и съща област с религията и философията. Във всички сфери на абсолютния дух духът се изтръгва от стесняващите предели на своето налично битие, като се саморазкрива от случайните отношения на своя светски характер и от крайното съдържание на своите цели и интереси до разглеждането и осъществяването на своето битие в себе си и за себе си.

1. Мястото на изкуството по отношение на крайната действителност

За да имаме по-точно разбиране, можем да схванем това място на изкуството в целокупната област на природния и духовния живот по-конкретно по следния начин.

Ако обозрем целокупното съдържание на нашето налично битие, вече в нашето обикновено съзнание ще намерим най-голямо многообразие на интересите и на удовлетворяването им. Ще намерим преди всичко обширна система от физически нужди, за които работят грамадните професионални кръгове в тяхната широка дейност и връзка – търговията, корабоплаването и техническите изкуства; по-високо стои светът на правото, на законите, животът в семейството, отделянето на съсловията, цялата всеобхватна област на държавата; после идва нуждата от религия, която нужда се намира във всяка душа и получава удовлетворението си в църковния живот; и, най-сетне, многократно диференцираната и преплетена дейност в науката, съвкупността от сведения и познания, която обхваща в себе си всичко. А в тези

кръгове се проявява и дейността в изкуството, интересът към красотата и духовното удовлетворение в нейните изображения. Тогава възниква въпросът за вътрешната необходимост на една такава нужда във взаимовръзката на останалите области на живота и света. Отначало ние намираме пред себе си тези сфери само като налични изобщо. Но според научното изискване важното е да вникнем в тяхната съществена вътрешна връзка и във взаимната им необходимост. Защото отношението им една към друга не е само отношение на чиста полза, напротив, те се допълват, доколкото в единия кръг се крият по-висши начини на дейност, отколкото в другия; затова по-подчиненият кръг напират да излезе отвъд самия себе си и сега чрез по-дълбоко удовлетворяване на широко обхващащи интереси се допълва онова, което не може да намери окончателен завършек в една по-ранна област. Едва това дава необходимостта от вътрешна връзка.

Ако си спомним онова, което вече установихме относно понятието за красиво и за изкуство, ще трябва да кажем, че намерихме в него две неща: първо, едно съдържание, цел, значение, а после израза, явлението и реалността на това съдържание – а двете страни, трето, така проникнати една от друга, че външното, особеното, се проявява изключително като изображение на вътрешното. В художественото произведение няма нищо освен онова, което има съществено отношение към съдържанието и го изразява. Онова, което нарекохме съдържание, значение, е простото в себе си, самият предмет, сведен обратно до неговите най-прости, макар и всеобхватни определения, за разлика от разработката. Така например съдържанието на една книга може да се посочи в няколко думи или изречения и в книгата не трябва да се среща нищо друго освен онова, за което вече е посочено общото в съдържанието. Това просто, тази сякаш тема, която образува основата за разработката, е абстрактното, докато, напротив, едва разработката е конкретното.

Но двете страни на тази противоположност нямат определения да остават безразлични и външни една до

друга, както например за една математическа фигура, за триъгълника, елипсата, като просто в себе си съдържание, са безразлични във външното явление определената величина, определеният цвят и т.н. – напротив, абстрактното по формата си значение като чисто съдържание има в самото себе си определения да получава разработка и по този начин да прави себе си конкретно. С това настъпва всъщност едно *трябване*. Колкото и много едно съдържание да може да важи само за себе си, все пак ние не сме доволни от тази абстрактна форма и се стремим да отидем по-нататък. Отначало това е само неудовлетворена нужда и съществува в субекта като незадоволителност, която се стреми да снесе себе си и да премине към удовлетворение. В този смисъл можем да кажем, че съдържанието е преди всичко *субективно*, нещо само вътрешно, на което противостои обективното, така че сега изискването се свежда до *обективизирането* на това *субективно*. Една такава противоположност на субективното и на противостоящата му обективност, както и това, че противоположността трябва да бъде снета, е едно чисто и просто общо определение, което пронизва всичко. Вече нашата физическа жизненост, а още повече светът на нашите духовни цели и интереси, почиват върху изискването да се осъществи чрез обективността всичко онова, което отначало е дадено само субективно и вътрешно, и едва тогава да намерим удовлетворение в това пълно налично битие. А тъй като съдържанието на интересите и целите е налице преди всичко само в едностранчивата форма на субективното и едностранчивостта е предел, този недостатък се оказва същевременно неспокойствие, болка, нещо *отрицателно*, което трябва да се снесе като отрицателно и затова се стреми да отстрани чувстваната липса, да прекрати знания, мисления предел. И то не в смисъл, че на субективното изобщо само да отбегне другата страна, обективното, а в по-определената връзка, че това отсъствие е в самото *субективно* и е липса *за него*, и е отрицание *вътре в самото него*, което субективното се стреми отново да снесе. А именно, в самия себе си, според своето понятие, су-

бектът е *целокупното*, той не е единствено вътрешното, а е също така реализирането на това вътрешно нещо в лицето на външното и вътре в него. И така, ако субектът съществува едностранчиво *само* в едната форма, с това той изпада направо в противоречието, според понятието да бъде цялото, а според своето съществуване – само едната страна. Ето защо животът става утвърдителен за себе си едва чрез снемането на такова отрицание вътре в самия себе си. Живите натури имат по-висшата привилегия да преминават този процес на противоположността, на противоречието и на разрешаването на противоречието; онова, което още по начало е и остава *само* утвърдително, е и остава без живот. Животът се придвижва по-нататък, стига до отрицанието и неговата болка, и едва чрез заличаването на противоположността и на противоречието е утвърдителен за самия себе си. Разбира се, ако остане при чистото противоречие, без да го разреши, той загива в противоречието.

Това биха били определенията, от които се нуждаем тук, разгледани в тяхната абстрактност.

И така, най-висшето съдържание, което субективното е способно да обхване в себе си, може да се нарече накратко *свобода*. Свободата е най-висшето определение на духа. Преди всичко според своята съвсем формална страна тя се състои в това, че субектът няма нещо чуждо, няма граница и предел в лицето на онова, което му противостои, а намира в него самия себе си. Вече според това формално определение тогава са изчезнали всяка беда и всяко нещастие, субектът е примирен със света, е удовлетворен в него и всяка противоположност и противоречие са разрешени. Но, по-точно, свободата има за свое съдържание разумното изобщо: например нравствеността в действащото, истината в мисленето. Но тъй като самата свобода е отначало само субективна и не е осъществена, на субекта противостои не-свободното, само обективното като природна необходимост и веднага възниква изискването да се примири тази противоположност. От друга страна, в самото вътрешно и субективно се намира подобна противоположност. За свободата е

необходимо, от една страна, общото и самостоятелното в самото себе си, общите закони на правото, на доброто, истинното и т.н., а на другата страна застават влеченията на човека, чувствата, склонностите, страстите и всичко, което конкретното сърце на човека като единичен обхваща в себе си. Тази противоположност също се придвижва напред до борбата, до противоречието, и тогава в този спор възниква целият копнеж, най-дълбоката скръб, оплакването и изобщо неудовлетвореността. Животните живеят в мир със себе си и с нещата около тях, но все пак духовната природа на човека кара да излезе наяве раздвоеността и разпокъсаността, в чието противоречие се бие той. Защото човек не може да издържи във вътрешното като такова, в чистото мислене, в света на законите и на тяхната всеобщност, а се нуждае и от сетивно налично битие, от чувство, сърце, душа и т.н. Философията мисли противоположността, която вследствие на това навлиза такава, каквато е, според нейната доминираща всеобщност, и се придвижва напред и към снемането на тази противоположност по също така *общ* начин; но в непосредствеността на живота човекът се стреми към *непосредствено* удовлетворение. Такова удовлетворение чрез разрешаването на въпросната противоположност намираме най-близо в системата на сетивните нужди. Гладът, жаждата, умората, яденето, пиенето, ситостта, спането и т.н. са примери в тази сфера за едно такова противоречие и за разрешението му. И все пак в тази природна област на човешкото съществуване съдържанието на удовлетворенията е от крайно и ограничено естество; удовлетворението не е абсолютно и затова отново продължава неуморно по-нататък, към нови нужди; яденето, ситостта, спането не помагат с нищо – гладът, умората утре започват отново. След това, по-нататък, в елемента на духовното човекът се стреми към удовлетворение и свобода в знанието и волята, в познанията и действията. Незнаещият е несвободен, защото на него му противостои един чужд свят, нещо отвъдно и външно, от което той зависи, без да е направил този чужд свят за самия себе си и чрез това да бъде в него като в нещо

свое, при самия себе си. Влечението на жаждата за знания, поривът към познание, като се започне от най-ниската степен и се стигне нагоре до най-високото стъпало на философското прозрение, произтича само от стремежа да снемем въпросното отношение на несвобода и да овладеем за себе света в представата и в мисленето. Обратно, свободата в действаването свършва с това, че разумът на волята получава действителност. Волята осъществява този разум в държавния живот. В истински разумно разчленената държава всички закони и институции не са нищо друго освен реализиране на свободата според нейните съществени определения. Ако положението на нещата е действително такова, отделният разум намира в тези институции само действителността на собствената си същност, и когато се подчинява на тези закони, той се слива не с чуждото на него, а само със своето собствено. Наистина често наричат и произвола свобода; но все пак произволът е само неразумна свобода, [при него] избирането и самоопределянето изхождат не от разума на волята, а от случайни влечения и от тяхната зависимост от сетивното и външното.

Следователно физическите нужди, знанието и волята на човека сега получават в действителност удовлетворение в света и разрешават противоположността на субективно и обективно, на вътрешна свобода и външно налична необходимост по един свободен начин. Но съдържанието на тази свобода и на това удовлетворение си остава все пак *ограничено*, а по такъв начин и свободата, и задоволяването със самия себе си получават една страна на *крайността*. Но там, където има крайност, винаги си пробива път отново и отново също така и противоположността, и противоречието и удовлетворяването не излиза отвъд относителното. Например в правото и неговата действителност наистина се признава моята разумност, моята воля и нейната свобода; аз се признавам за лице и се зачитам като такова; аз имам собственост и тя трябва да остане моя; ако бъде изложена на опасност, съдът ми отдава моето право. Но това признаване и тази свобода засягат винаги само нови

и нови отделни относителни страни и техните отделни обекти: тази къща, тази сума пари, това определено право, закон и т.н., това отделно действие и тази действителност. Онова, което съзнанието има пред себе си в тях, са единичности, които несъмнено се отнасят една към друга и съставляват съвкупност от отношения, но в категории, които сами са само относителни и се подчиняват на най-различни условности, при господството на които удовлетворението може както да настъпи моментално, така и да не настъпи. По-нататък, за да се придвижим по-нагоре, държавният живот като цяло образува наистина една завършена в себе си целокупност; монарх, управление, съдилища, военен апарат, устройство на гражданското общество, общителност и т.н., правата и задълженията, целите и удовлетворението им, предписаните начини на действие, функциите, чрез които това цяло осъществява и запазва своята постоянна действителност – в една същинска държава този целокупен организъм е закръглен, пълен и разработен в себе си. Но самият *принцип*, като действителност на който е налице държавният живот и в който човекът търси своето удовлетворение, колкото и многообразно да се разгръща в своето вътрешно и външно разчленяване, е все пак също така пак *едностранчив* и абстрактен в самия себе си. В него се експлицира само разумната свобода на *волята*; свободата става действителна само в *държавата* и пак само в тази *отделна* държава, а вследствие на самото това – пак в една *особена* сфера на наличното битие и в нейната единична реалност. Така човек също чувства, че правата и задълженията в тези области и в техния светски и дори отново краен начин на налично битие не са достатъчни, че в своята обективност, както и в отношението си към субекта, те се нуждаят още и от едно по-висше потвърждаване и санкциониране.

Онова, което търси в това отношение човекът, който е вплетен от всички страни в крайността, е областта на една по-висша, по-субстанциална истина, в която всички противоположности и противоречия на крайното могат да намерят своето последно разрешение, а свободата –

своето пълно удовлетворение. Това е областта на истината в самата себе си, а не на относително истинното. Най-висшата истина, истината като такава, е разрешаването на най-висшата противоположност и противоречие. В нея противоположността на свобода и необходимост, на дух и природа, на знание и предмет, на закон и въвлечение, противоположността и противоречието изобщо, каквато и форма да приемат, вече нямат валидност и сила *като* противоположност и противоречие. Чрез нея се оказва, че нито свободата сама за себе си като субективна, отделена от необходимостта, абсолютна, е нещо истинно, нито, също така, трябва да се припише истинност на необходимостта, изолирана сама за себе си. Обикновеното съзнание, напротив, не излиза отвъд тази противоположност и или се отчайва в противоречието, или го отхвърля и си помага иначе, по друг начин. А философията навлиза в сърцевината, вътре в противоречащите си определения, познава ги според тяхното понятие, т.е. като определения, които не са абсолютни в своята едностранчивост, а са разпадащи се, и ги поставя в хармонията и единството, което е истината. Задачата на философията е да схване това понятие за истината. Философията познава наистина понятието във всичко и единствено чрез това е мислене, което схваща нещата в техните понятия, е истинно мислене, но все пак различни неща са понятието, истината в себе си, и съответстващото или несъответстващото на нея съществуване. В крайната действителност определенията, които принадлежат на истината, се проявяват като едно „вън едно от друго“, като разделение на онова, което е неделимо според своята истина. Така например живото е индивид, но като субект то встъпва също така в противоположност спрямо обкръжаващата го неорганична природа. И така, понятието съдържа, естествено, тези страни, и все пак като примирени; но крайното съществуване ги тласка да излязат вън една от друга и вследствие на това то е реалност, която не съответства на понятието и на истината. По този начин понятието е несъмнено навсякъде; обаче точката, която е важно тук, се състои в следното: дали и

според своята истина понятието става действително в това единство, в което особените страни и противоположности не постоянстват в самостоятелност и непоколебимост една спрямо друга, а още важат само като идейни моменти, примирени до свободно съзвучие. Едва действителността на това най-висше единство е областта на истината, свободата и удовлетворението. Ние можем да окажем изобщо живота в тази сфера, тази наслада от истината – която като чувство е блаженство, а като мислене е познание – като живот в религията. Защото религията е общата сфера, в която *едната* конкретна целокупност идва до съзнанието на човека като негова собствена същност и като същност на природата и единствено на тази истинска действителност се оказва пред него най-висшата власт над особеното и крайното, чрез която всичко, което иначе е разделено и противоположно, се връща обратно до по-висшето и абсолютно единство.

2. Мястото на изкуството по отношение на религията и философията

И така, чрез заниманието си с истинното като абсолютен предмет на съзнанието, също и изкуството принадлежи към абсолютната сфера на духа и затова по своето съдържание стои на една и съща почва с религията в по-специалния смисъл на думата, както и с философията. Защото и философията няма друг предмет освен бога и по такъв начин е всъщност рационална теология, а като намираща се в служба на истината – непрестанно богослужение.

При тази еднаквост на съдържанието трите царства на абсолютния дух се различават само по *формите*, в които довеждат до съзнанието своя обект, абсолютното.

Разликите на тези форми се съдържат в самото понятие за абсолютен дух. Духът като истинен дух е в себе си и за себе си и затова не е същност, която е абстрактно отвъдна за предметността, напротив, вътре в последната,

в крайния дух, той е припомнянето за същността на всички неща: той е крайното, което схваща себе си в своята същественост и по такъв начин само е съществено и абсолютно. И така, *първата* форма на това схващане е едно *непосредствено* и тъкмо поради това – *сетивно* знание, знание във формата и облика на самото сетивно и обективно, в което абсолютното стига до нагледа и усещането. *Втората* форма след това е *представящото си* съзнание, и най-сетне, *третата* – *свободното* мислене на абсолютния дух.

а. Следователно формата на *сетивния наглед* принадлежи към *изкуството*, така че изкуството е онова, което представя за съзнанието истината по начина на сетивното изобразяване, и то по начина на едно сетивно изобразяването, което в самата тази своя проява има по-висш, по-дълбок смисъл и значение, без обаче, преминавайки през сетивната среда, да иска да направи понятието като такова уловимо в неговата всеобщност; защото тъкмо *единството* на понятието с индивидуалното явление е същността на красивото и на неговото създаване от изкуството. И така, това единство, разбира се, се осъществява в изкуството *също и в елемента на представата* и не само в сетивната външност, особено в поезията; и все пак, също и в това най-духовно изкуство е налице обединяването на значението и на индивидуалното му изображение – макар и за съзнанието, което си представя – и всяко съдържание е схванато и доведено до представата по непосредствен начин. Трябва изобщо веднага да установим, че тъй като изкуството има за същински предмет истинното, духа, то не може да го онагледява чрез особените природни предмети като такива, например чрез Слънцето, Луната, Земята, звездите и т.н. Последните са наистина сетивни, но единични съществувания, които сами за себе си не онагледяват духовното.

И така, ако дадем на изкуството това абсолютно място, по този начин оставяме изрично настрана споменатата вече по-горе представа, която приема, че изкуството е употребимо за коренно по-друго съдържание и за

други, чужди на изкуството интереси. Напротив, *религията* си служи доста често с изкуството, за да доближи религиозната истина до чувството или да ѝ даде образен характер за фантазията, и тогава, разбира се, изкуството стои в служба на една различаваща се от него област. Обаче там, където изкуството е налице в най-висшето си съвършенство, то съдържа тъкмо в своя образен начин най-съответстващия на истината и най-съществения вид изложение. Така например у гърците изкуството беше най-висшата форма, в която народът си представяше боговете и осъзнаваше истината. Затова поетите и художниците¹⁴ станаха за гърците създатели на техните богове, т.е. художниците дадоха на нацията определена представа за поведението, живота, дейността на божественото, следователно – дадоха ѝ определено съдържание на религията. И то не така, че тези представи и учения са били налице по абстрактния начин на съзнанието като общи религиозни положения и определения на мисленето още *преди* поезията и едва после са били облечени в образи от художниците и заобиколени външно с украсата на поезията; напротив, начинът на художествено творчество беше този, че въпросните поети можеха да извяват онова, което кипеше в тях, *само* в тази форма на изкуството и поезията. При други степени на религиозното съзнание, при които религиозното съдържание се оказва по-малко достъпно за художествено изобразяване, в това отношение изкуството получава по-ограничено поле на дейност.

Такова би било първоначалното, истинското място на изкуството като най-близко непосредствено самоудовлетворение на абсолютния дух.

Но както изкуството има в природата и в крайните области на живота своето „*преди*“, така то има и едно „*след*“, т.е. един кръг, който отново прекраща неговия начин на схващане и изобразяване на абсолютното. Защото изкуството още има в самото себе си предел и затова преминава в по-висши форми на съзнанието. А това ограничение определя и мястото, което ние сега, в днешния ни живот, сме свикнали да отреждаме на

изкуството. За нас изкуството вече няма валидността на най-висшия начин, по който истината си създава съществуване. Изобщо още отрано мисълта се насочи против изкуството като представа за божественото, която дава на последното сетивен характер; например у евреите и мохамеданите, нещо повече, дори у гърците, както още Платон опонираше доста силно против боговете на Омир и Хезиод. С напредъка на културата у всеки народ настъпва изобщо време, в което изкуството сочи навън, отвъд самото себе си. Така например историческите елементи на християнството, появата на Христос, неговият живот и неговата смърт даваха на изкуството предимно като живопис не една възможност да се развива и самата църква го стимулираше или му даваше простор на действие; но когато влечението към знание и изследване и нуждата от вътрешна духовност предизвикаха реформацията, също и религиозната представа за сетивния елемент беше отзована и сведена обратно до вътрешния свят на душата и мисленето. По този начин [моментът] „след“ на изкуството се състои в това, че на духа е вътрешно присъща нуждата да получава удовлетворение само в собствения си вътрешен свят като истинска форма на истината. Изкуството в своите наченки още оставя да съществува нещо мистериозно, едно тайнствено предчувствие и един копнеж, тъй като неговите произведения още не са изяви напълно за образния наглед цялото си съдържание. Но ако съвършеното съдържание се е изявило съвършено в художествени форми, духът, който вижда надалеч, се отдръпва от тази обективност обратно в своя вътрешен свят и я отблъсква от себе си. Такова време е нашето. Наистина можем да се надяваме, че изкуството ще възлиза и ще се усъвършенства все повече и повече, но неговата форма е престанала да бъде най-висшата нужда на духа. Ние може още да намираме изображенията на гръцките богове за така превъзходни и още да виждаме бог-отец, Христос, Мария така достойно и съвършено изобразени: това не помага с нищо, ние все пак вече не коленичим.

b. Следващата област, която превъзхожда царството на изкуството, е религията. *Религията* има за форма на своето съзнание *представата*, тъй като абсолютното е пренесено от предметността на изкуството във вътрешната душевност на субекта, и сега е дадено за представата по субективен начин, така че сърцето и душата, изобщо вътрешната субективност, стават главен момент. Ние може да охарактеризираме този прогрес от изкуството към религията, като кажем, че изкуството е само *едната* страна на религиозното съзнание. А именно, ако художественото произведение представя сетивно истината, духа като обект, и приема тази форма на абсолютното като адекватна, религията добавя благоговението на вътрешния свят, отнасящ се към абсолютния предмет. Защото благоговението не принадлежи към изкуството като такова. То се появява едва чрез това, че сега субектът оставя да проникне в душата тъкмо онова, което изкуството прави обективно като външна сетивност, и се отъждествява с него, така че това *вътрешно* присъствие в представата и тази интимност на чувството става същественият елемент за наличното битие на абсолютното. Благоговението е този култ на общината в неговата най-чиста, най-вътрешна, най-субективна форма; култ, в който обективността е сякаш изядена и смляна, и съдържанието на която сега е станало собственост на сърцето и душата без тази обективност.

c. И, най-сетне, *третата форма* на абсолютния дух е *философията*. Защото религията, в която бог е отначало външен за съзнанието предмет, тъй като трябва най-напред да се научи какво е бог и как той се е разкрил и се разкрива по пътя на откровението, после се превръща наистина в елемента на вътрешното, стимулира и изпълва общината; но вътрешното преживяване на благоговението на душата и на представата не е най-висшата форма на вътрешно преживяване. Като тази най-чиста форма на знание трябва да се признае свободното *мислене*, в което науката осъзнава същото съдържание, и чрез това става онзи най-духовен култ, да усвояваме чрез мисленето и да знаем чрез схващане в неговото понятие

онова, което иначе е само съдържание на субективно усещане или представа. По такъв начин във философията са обединени двете страни на изкуството и религията: *обективността* на изкуството, която тук наистина е загубила външната си сетивност, но затова пък я е заменила с най-висшата форма на обективното, с формата на *мисълта*, и *субективността* на религията, която е очистена до субективността на *мисленето*. Защото мисленето е, от една страна, най-вътрешната, най-собствената субективност, и истинната мисъл, идеята, е същевременно най-предметната и най-обективна всеобщност, която може едва в мисленето да схване себе си във формата на самата себе си.

Тук трябва да се задоволим с това бегло посочване на разликата между изкуство, религия и наука.

Сетивният начин на съзнанието е по-ранният начин за човека и затова и по-ранните степени на религията бяха религия на изкуството и на неговото сетивно изобразяване. Едва в религията на духа бог като дух се знае сега и по по-висш, по-съответстващ на мисълта начин, с което същевременно стана очевидно, че проявяването на истината в сетивна форма не съответства истински на духа.

3. Подразделение

След като сега познаваме мястото, което заема изкуството в областта на духа и което заема философията на изкуството между специалните философски дисциплини, в тази обща част трябва да разгледаме най-напред *общата идея* за художествено красивото.

За да стигнем до идеята за художествено красивото според нейната целокупност, самите ние трябва да преминем отново три степени:

А именно, *първата* се занимава с *понятието за красиво изобицо*;

втората се занимава с *природно красивото*, чиито недостатъци ще потвърдят необходимостта на *идеала* като *художествено красивото*;

третата степен има за предмет на разглеждане *идеала в неговото осъществяване* като *художествено изобразяване* на последния в *художественото произведение*.

Първа глава

ПОНЯТИЕ ЗА КРАСИВОТО ИЗОБЩО

1. Идеята

Ние нарекохме красивото *идея* за красивото. Това трябва да се разбира в смисъл, че самото красиво трябва да бъде схванато като идея, и то като идея в определена форма, като *идеал*. А идеята изобщо не е нищо друго освен понятието, реалността на понятието и единството на двете. Защото понятието като такова още не е идеята; макар че понятие и идея често се употребяват *promiscue*¹⁵; напротив, само присъстващото в своята реалност и поставеното в единство с нея понятие е идея. Обаче това единство не трябва да се представя например като чиста *неутрализация* на понятие и реалност, така че двете да загубят своето своеобразие и качество – както калият и киселината, доколкото взаимно са притъпили своята противоположност, се неутрализират в солта. Напротив, понятието остава господстващо в това единство. Защото вече в себе си, според своята собствена природа, понятието е това твърдество и затова поражда от самото себе си реалността като своя реалност, в която то затова, тъй като тя е неговото саморазвитие, не отмахва от себе си нищо, а реализира в нея само самото себе си, понятието, и затова остава в единство със себе си в своята обективност. Такова единство на понятие и реалност е абстрактната дефиниция на идеята.

Но, колкото и често да се употребяваше в теориите на изкуството думата „идея“, все пак, обратно, извънредно изтъкнати познавачи на изкуството се показва

особено враждебни към този израз. Най-новото и най-интересното от този вид е полемиката на господин фон Румор в неговите *Italiensche Forschungen*¹⁶. Тя изхожда от практическия интерес към изкуството и по никой начин не засяга това, което наричаме идея. Защото господин фон Румор, незапознат с това, което по-новата философия нарича идея, смесва идеята с неопределената представа и с абстрактния, нямащ индивидуалност идеал на известните нам теории и художествени школи – в противоположност на определените и напълно очертани по своята истина природни форми, които той противопоставя на идеята и на абстрактния идеал, който художникът си създава, като изхожда от самия себе си. Разбира се, неправилно е да творим художествено според такива абстракции – то е също така незадоволително, както когато мислителят мисли според неопределени представи и остава в своето мислене при чисто неопределеното съдържание. Но онова, което наричаме с изреча идея, е свободно от такъв упрек във всяко отношение, защото идеята е чисто и просто конкретна в себе си, представлява целокупност от определения и е красива само като непосредствено единна със съответстващата на нея обективност.

След онова, което казва в своите *Italienische Forschungen* (3 Bände, Berlin und Stettin, 1827-1831, Band 1, S. 145 f.) господин фон Румор е намерил: „че красотата в най-общия и – ако поискаме да се изразим така – в модерния смисъл обхваща в себе си всички свойства на нещата, които удовлетворително възбуждат зрителното сетиво, или чрез него настройват душата и радват духа“. Тези свойства трябва да се разпаднат отново на три вида, „единият от които действа само върху сетивното око, другият само върху собствения, както се предполага, вроден на човека усет за пространствени отношения, а третият – преди всичко върху разсъдъка и едва после, чрез познанието – върху чувството“. Това трето най-важно определение трябва (S. 144) да почива върху форми, „които съвсем независимо от онова, което ни харесва сетивно, и от красотата на мярката пробуждат известно

нравствено-духовно харесване, което произтича отчасти от радостността на току-що възбудените (все пак, дали наистина на нравствено-духовните?) представи, а отчасти, също така, направо от удоволствието, което вече чистата дейност на едно отчетливо познание безпогрешно води след себе си“.

Това са главните определения по отношение на красивото, които изтъква от своя страна този основен познавач. Те може и да са достатъчни за известна степен на образованост, но философски не могат да удовлетворят по никой начин. Защото според съществената си страна това разглеждане се свежда само до това, че зрителното сетиво или духът, а също разсъдъкът бива *зараван*, чувството бива възбудено, че бива събудено харесване. Цялото се върти около такова радващо събуждане. Но още Кант сложи край на това свеждане на въздействието на красивото до чувството, до приятното, до онова, което ни харесва, тъй като той вече излиза отвъд чувството за красиво.

Ако се обърнем от тази полемика назад към разглеждането на идеята, която не е била накърнена от нея, ще констатираме, че в нея, както видяхме, се съдържа конкретното *единство* на *понятието* и на *обективността*.

а. И така, що се отнася до природата на *понятието* като такова, трябва да кажем, че в самото себе си то не е *абстрактното единство* в противоположност на *разликите на реалността*, а вече като понятие е единство на различените определености, а с това – конкретна целокупност. Така, представите за човек, синьо и т.н. отначало трябва да се нарекат не понятия, а абстрактно общи представи, които стават понятие едва когато се потвърди в тях, че съдържат в единство различни страни, тъй като това определено вътре в самото себе си единство съставлява *понятието*: както например представата „синьо“ като цвят има за свое понятие единството – и то специфичното единство – от светло и тъмно, а представата „човек“ обхваща противоположностите на сетивност и разум, на тяло и дух, обаче човекът не е съставен от тези страни само като безразлични съставни части, а според

понятието ги съдържа в конкретно, опосредствано единство. А *понятието* е дотолкова много абсолютно единство на своите определености, че ако последните се вземат сами за себе си, от тях не остава нищо, и те не могат да се реализират до самостоятелна единичност, чрез което биха излезли от своето единство. Вследствие на това *понятието* съдържа всички свои определености във формата на това тяхно *идейно* единство и всеобщност, което единство и която всеобщност съставляват *субективността* на *понятието*, за разлика от реалното и обективното. Така например златото има специфично тегло, определен цвят, особено отношение към киселини от различен вид. Това са различни определености, и все пак те се намират безусловно в *едно* нещо. Защото всяка, дори най-фината частица злато, ги съдържа в неделимо единство. За нас те се разпадат във една от друга, но в себе си, според своето понятие те са в неразделно единство. На същото нямашо самостоятелност тъждество се подчиняват разликите, които истинното понятие има в себе си. По-близък пример ни предлага собствената представа, самосъзнателният „аз“ изобщо. Защото онова, което наричаме душа и по-точно „аз“, е самото понятие в неговото свободно съществуване. „Азът“ съдържа в себе си множество най-различни представи и мисли, той е свят на представите; и все пак това безкрайно многообразно съдържание, доколкото е в „аза“, остава съвсем лишено от телесност и нематериално и сякаш притиснато в това идейно единство като чистото, напълно прозрачно привеждане на „аза“ в самия себе си. Това е начинът, по който *понятието* съдържа своите различни определения в идейно единство.

И така, по-точните определения на *понятието*, които принадлежат на последното според собствената му природа, са *общото*, *особеното* и *единичното*. Всяко от тези определения, взето само за себе си, би било чиста едностранчива абстракция. Обаче в *понятието* те не са налице в тази едностранчивост, тъй като то съставлява тяхното *идейно единство*. Затова *понятието* е *общото*, което, от една страна, отрича себе си чрез самото себе

си, за да дойде до определеност и *обособяване*, а, от друга страна, също така *снима* отново тази особеност, [разбирана] като отрицание на общото. Зашто в особеното, което е само особените страни на *самото общо*, общото не идва до нещо абсолютно друго, и затова отново възстановява в особеното своето единство със себе си като общо. В това връщане към себе си понятието е безкрайно отрицание; отрицание не спрямо нещо друго, а самоопределение, в което понятието остава за себе си само отнасящо се към себе си утвърдително единство. Така понятието е истинската *единичност* като всеобщността, която в своите особености се слива само със самата себе си. За най-висш пример, илюстриращ тази природа на понятието, може да се смята онова, което по-горе засегнахме накратко относно същността на духа.

Чрез тази безкрайност вътре в себе си, понятието вече в самото себе си е целокупност. Зашто то е единството със себе си в инобитието и чрез това е свободно, което има всяко отрицание само като самоопределение, а не като чуждо по естеството си ограничаване чрез нещо друго. Но като тази целокупност понятието вече съдържа всичко, което довежда до сферата на явлениято реалността като такава и отвежда идеята обратно до опосредстваното единство. Онези, които тогава си мислят, че биха имали в лицето на идеята нещо съвсем по-друго, особено спрямо понятието, не познават нито природата на идеята, нито природата на понятието. Но същевременно понятието се различава от идеята по това, че то е обособяване само *in abstracto*¹⁷, защото определеността, като съдържаща се в понятието, остава да се придържа в единството и идейната всеобщност, която е елементът на понятието.

Но тогава самото понятие още остава в едностранчивостта и е обременено от този недостатък, че макар и да е целокупност в самото себе си, все пак отрежда правото на свободно развитие само на страната на единството и на всеобщността. Но тъй като тази едностранчивост не съответства на собствената същност на понятието, по своето собствено понятие, понятието *снима*

тази едностранчивост. То отрича себе си като това идейно единство и тази идейна всеобщност и сега отпуска същото онова, което въпросното единство и въпросната всеобщност включваха в себе си в идейна субективност, да стигне до реална самостоятелна *обективност*. Чрез собствената си дейност понятието поставя себе си като обективност.

b. Ето защо самата обективност, разгледана сама за себе си, не е нищо друго освен *реалността на понятието*, но понятието във формата на самостоятелно обособяване и *реално различаване* на всички моменти, чието идейно единство беше понятието като субективно понятие.

Но тъй като сега само *понятието* трябва да си даде налично битие и реалност в обективността, то обективността в самата себе си ще трябва да доведе *понятието* до действителност. Обаче понятието е опосредстваното *идейно единство* на своите особени моменти. Ето защо вътре в своята реална разлика идейното, съответстващото на понятието единство на особеностите трябва също така да възстанови себе си в самите тях. Както реалната особеност, така и тяхното единство, опосредствано от идейността, трябва да съществува в самите тях. Това е силата на понятието, което не се отказва от своята всеобщност или не я загубва в разпръснатата обективност, а разкрива това свое единство тъкмо чрез реалността и в нея. Зашто неговото собствено понятие е: да си запазва в своето друго единството си със себе си. Само така то е действителната и истинска целокупност.

c. Тази целокупност е *идеята*. А именно, тя не е само идейното единство и субективността на понятието, а е по същия начин и обективността на последното, но обективността, която не противостои на понятието като нещо само противоположно на него, а в която понятието се отнася като към самото себе си. Ст двете страни на субективното и обективното понятие идеята е едно цяло, но същевременно тя е вечно осъществяващото се и осъществено взаимосъгласуване и опосредствано единство

на тези целокупности. Само така идеята е истината и цялата истина.

2. Наличното битие на идеята

Ето защо всичко съществуващо има истина само доколкото е съществуване на идеята. Защото единствено идеята е истински действителното. А именно, проявяващото се е истинно не вече чрез това, че има вътрешно или външно налично битие и изобщо е реалност, а единствено чрез това, че тази реалност съответства на понятието. Едва тогава наличното битие има действителност и истина. И то истина не, да речем, в *субективния* смисъл, че едно съществуване се оказва съответстващо на *моите* представи, а в *обективното* значение, че „азът“ или един външен предмет, действие, събитие, състояние в своята действителност реализира самото понятие. Ако това твърдение не се осъществи, налично биващото е само явление, в което вместо целокупното понятие се обективира само някоя негова абстрактна страна, която, доколкото придобива в себе си самостоятелност спрямо целокупността и единството, може да се помрачи до противопоставянето спрямо истинното понятие. Следователно по такъв начин само съответстващата на понятието реалност е истинна реалност, и то истинна, тъй като в нея получава съществуване самата идея.

3. Идеята за красивото

И така, ако казахме, че красотата е идея, то, от една страна, *красотата* и *истината* са едно и също нещо. А именно, красивото трябва да бъде истинно в самото себе си. Но, по-точно погледнато, истинното също така се и *различава* от красивото. А именно, идеята е *истинна*, както има битие като идея според своето „в себе си“ и според своя общ принцип и бива мислена като такова „в себе си“, като такъв общ принцип. Тогава за мисленето

има битие не нейното сетивно и външно съществуване, а само *общата идея* в последното. Но идеята трябва да се реализира и външно и да получи определено налично съществуване като природна и духовна обективност. Истинното, което има битие като такова, също съществува. А тъй като в това свое външно налично битие то е непосредствено за съзнанието и понятието остава непосредствено в единство със своето външно явление, идеята е не само истинна, но и *красива*. По този начин *красивото* определя себе си като сетивно *привиждане* на идеята. Защото сетивното и обективното изобщо не запазва в красотата самостоятелност вътре в себе си, а трябва да се откаже от непосредствеността на своето *битие*, тъй като това битие е само налично битие и обективност на понятието и е поставено като реалност, която изобразява *понятието* като намиращо се в единство със своята обективност и затова в това обективно налично битие, което важи само като привиждане на понятието, изобразява самата идея.

а. Поради същото основание и за разсъдъка е невъзможно да схване красотата, тъй като той, вместо да проникне до въпросното единство, винаги фиксира неговите разлики само в самостоятелно разделение, доколкото наистина реалността е нещо съвсем по-друго от идеалността, доколкото сетивното е нещо съвсем по-друго от понятието, доколкото обективното е нещо съвсем по-друго от субективното и такива противоположности не бива да се обединяват. Така разсъдъкът остава винаги в крайното, едностранчивото и неистинното. Красивото, напротив, вътре в самото себе си е *безкрайно* и свободно. Защото, макар че може да има особено и вследствие на това пак ограничено съдържание, все пак последното трябва да се проявява в своето налично битие като безкрайна в себе си целокупност и като *свобода*, тъй като красивото е изцяло понятието, което не се противопоставя на своята обективност и затова не встъпва в противоположността на едностранчивата крайност и абстрактност спрямо тази обективност, а се слива със своята предметност и чрез това иманентно единство и

съвършенство е безкрайно в себе си. По същия начин понятието, тъй като вътре в своето реално налично битие одушевява последното, чрез това в тази обективност е свободно *при самото себе си*. Защото понятието не позволява на външното съществуване в красивото да следва само за себе си свои собствени закони, а определя, като изхожда от себе си, своята проявяваща се разчлененост и форма, която като съответствие на понятието със самото себе си в неговото налично битие съставлява тъкмо същността на красивото. Но връзката и силата на сцеплението е субективността, единството, душата, индивидуалността.

b. Ето защо, ако разгледаме красивото в отношение към *субективния дух*, ще видим, че то не е нито за упорито постоянстващия в своята *крайност* несвободен интелект, нито за крайността на волята.

Като краен интелект ние усещаме вътрешните и външни предмети, наблюдаваме ги, възприемаме ги сетивно, оставяме ги да дойдат в нашия наглед, представа, нещо повече, дори в абстракциите на нашия мислещ разсъдък, който им дава абстрактната форма на всеобщност. А тук крайността и несвободата се състоят в това, че нещата са предпоставени като самостоятелни. Затова ние се насочваме към нещата, предоставяме им свобода и отдаваме нашата представа и т.н. в плен на вярата в нещата, тъй като сме убедени, че схващаме обектите правилно само когато се отнасяме пасивно и ограничаваме цялата си дейност до формалната страна на вниманието и до отрицателното въздържане на нашите въображения, предвзети мнения и предразсъдъци. С тази едностранчива свобода на предметите се приема непосредствено несвободата на субективното схващане. Защото за последното съдържанието е *дадено* и на мястото на субективното самоопределение застава чистото получаване и възприемане на наличното, както е налице като обективност. Истината трябва да се получи само чрез подчиняване на субективността.

Макар и по *обратен* начин, същото намира място при крайната *воля*. Тук интересите, целите и намере-

нията се крият в *субекта*, който иска да ги утвърди в противоположност на битието и свойствата на нещата. Защото той може да осъществява своите решения само доколкото унищожава обектите или все пак ги променя, обработва, формира, премахва качествата им или ги оставя да въздействат едно върху друго, например водата върху огъня, огънят върху желязото, желязото върху дървото и т.н. Следователно сега се отнема самостоятелността на нещата, тъй като субектът ги поставя в своя служба и ги разглежда и третира като *полезни*, т.е. като предмети, които имат своето понятие и своята цел не вътре в себе си, а в субекта, така че тяхното – и то служещо – отношение към субективните цели съставлява истинската им същност. Субектът и обектът са разменили ролите си. Предметите са станали несвободни, а субектите – свободни.

Но в действителност и в двете отношения *двете* страни са крайни и едностранчиви и тяхната свобода е само мнима.

В *теоретично отношение* субектът е краен и несвободен по силата на нещата, чиято самостоятелност е предпоставена; в *практическо отношение* – по силата на едностранчивостта, борбата и вътрешното противоречие на целите и на побудените отвън влечения и страсти, както и по силата на съпротивата на обектите, която никога не се отстранява изцяло. Защото разделението и противоположността на двете страни, на предметите и на субективността, съставлява предпоставката в това отношение и се смята за истинното понятие за него. –

Еднаква крайност и несвобода засяга *обекта* и в двете отношения. В *теоретичното* неговата самостоятелност, макар и да се предпоставя, е само привидна свобода. Защото обективността като такава само е, без нейното понятие да бъде вътре в нея и *за нея* като субективно единство и всеобщност. То е вън от нея. Затова в тази външност на понятието всеки обект съществува като чиста особеност, която със своето многообразие е насочена навън и в отношенията, които имат безкрайно много страни, изглежда отдадена на възникването, изме-

нението, на насилието и на гибелта чрез други неща. В *практическото* отношение тази зависимост като такава се поставя изрично и съпротивата на нещата против волята остава относителна, без да има в себе си силата на самостоятелност от последна инстанция.

с. Но разглеждането и наличното битие на обектите като *красиви* е съединяване на двете гледища, тъй като то сменя едностранчивостта на двете по отношение на субекта, както и на неговия предмет, а чрез това – тяхната крайност и несвобода.

Защото от страна на *теоретичното* отношение обектът се взема не само като биващ единичен предмет, който поради това има своето субективно понятие във своята обективност и в своята особена реалност се прелива и разпръсква многообразно в най-различни насоки, като стига до външни отношения; напротив, *красивият* предмет оставя своето собствено понятие да се прояви като реализирано в съществуването на самия него и проявява в самия себе си субективно единство и жизненост. Чрез това обектът е пречупил и върнал обратно в себе си насочеността навън, заличил е зависимостта от нещо друго и е превърнал за разглеждането своята несвободна крайност в свободна безкрайност.

Но „азът“ в отношението си към обекта също така престава да бъде само абстракцията на констатирането на сетивното възприемане в нагледа, наблюдаване, и на разтварянето на отделните нагледни и наблюдения в абстрактни мисли. В този обект той става конкретен в самия себе си, тъй като прави за себе си единството на понятие и реалност, съединяването на разделените досега във вид на „аз“ и предмет и затова абстрактни страни в тяхната конкретност.

Що се отнася до *практическото* отношение, както вече видяхме по-горе по-подробно, при разглеждане на красивото отстъпва назад и желанието; субектът премахва целите си спрямо обекта и го разглежда като самостоятелен в себе си, като самоцел. Чрез това се разпада чисто крайното отношение на предмета, в което той служеше като полезно средство за осъществяването на

външни цели и или се защитава неслободно против осъществяването им, или биваше принуден да възприеме в себе си чуждата цел. Същевременно е изчезнало и неслободното отношение на практическия субект, тъй като той вече не се различава във вид на субективни намерения и т.н., и на техния материал и средство за осъществяването им и не остава в крайното отношение на чистото трябваване при осъществяването на субективни намерения, а има пред себе си напълно реализираните понятие и цел.

Затова разглеждането на красивото е от по-либерално естество, то е предоставяне свобода на предметите като свободни и безкрайни в себе си, то не е желание за притежаване и използване на последните като полезни за крайни нужди и намерения, така че и обектът като нещо красиво не изглежда нито притеснен и принуден от нас, нито оборен и превъзмогнат от останалите външни неща.

Защото според същността на красивото в *красивия* обект трябва да се прояви както понятието, целта и душата на последния, така и неговата външна определеност, многообразност и реалност изобщо като предизвикани от самите себе си, а не от други неща, защото, както видяхме, красивото има истина само като иманентно единство и съответствие на определеното налично битие и на истинските същност и понятие. Но тъй като, понататък, самото понятие е конкретното, също и неговата реалност се проявява чисто и просто като свършено образувание, чиито отделни части се проявяват също така като намиращи се в идейно одушевяване и единство. Защото съответствието на понятие и явление е пълно взаимопроникване. Затова външната форма и фигура не остава отделена от външния материал или механично отпечатана върху него за по-различни, за други цели, а се проявява като форма, която е вътрешно присъща на реалността според своето понятие и получава образност навън. Но най-сетне, колкото и много особените страни, части, членове на красивия обект да се взаимосъгласуват до степента на идейно единство и да оставят да се прояви това единство, все пак съответствието трябва да стане

видимо в тях само така, че взаимно да си осигуряват привидността на самостоятелна свобода; т.е. те не трябва да имат, както в *понятието като такова*, едно *само* идейно единство, а трябва да извяват и страната на самостоятелната реалност. В красивия обект трябва да бъде налице и едното, и другото: поставената чрез понятието *необходимост* в съпринадлежността на особените страни и привидността на тяхната *свобода* като части, които са произлезли за себе си, а не само за *единството*. Необходимостта като такава е отношение на страните, които по своята същност са така обвързани една в друга, че с едната е непосредствено поставена другата. Такава необходимост наистина не трябва да липсва в красивите обекти, но тя не трябва да излиза наяве във формата на самата необходимост, а трябва да се крие зад привидността на неумишлена случайност. Защото иначе особените реални части загубват мястото, по силата на което са налице също така и заради своята собствена действителност, и се проявяват само в службата си на своето идейно единство, на което остават абстрактно подчинени.

Чрез тази свобода и безкрайност, която носи в себе си понятието за красиво, както и красивата обективност и нейното субективно разглеждане, областта на красивото е изтръгната от относителността на крайните отношения и е издигната в абсолютното царство на идеята и на нейната истина.

Втора глава

ПРИРОДНО КРАСИВОТО

Красивото е идеята като непосредствено единство на понятието и на неговата реалност, обаче идеята, доколкото това нейно единство е непосредствено налице в сетивно и реално привиждане.

Но най-близкото налично битие на идеята е *природата* и първата красота е *природната красота*.

А. ПРИРОДНО КРАСИВОТО КАТО ТАКОВА

1. Идеята като живот

В природния свят веднага трябва да направим разлика по отношение на начина, по който понятието получава съществуване в своята реалност, за да има битие като идея.

а. *Първо*, понятието потъва непосредствено в обективността дотолкова много, че самото то не излиза наяве като субективно идейно единство, а бездушно е преминало изцяло в сетивната материалност. Чисто механичните и физични, отделените едно от друго особени тела са от този вид. Например един метал е в самия себе си наистина многообразие от механични и физични качества; но всяка частица има в себе си тези качества по същия начин. На такова тяло липсва целокупно разчленяване по начин, при който всяка от разликите получава сама за себе си едно особено материално съществуване, а също така му отбягва и отрицателното идейно единство на тези различия, което би се изявило като одушевяване.

също да се откаже от лъжовното изискване да иска да има пред себе си самия себе си със своите чисто субективни партикуларности и своеобразия. Когато *Вилхелм Тел* се представи за пръв път във Ваймар, никой швейцарец не беше доволен от нея; по подобен начин някои напразно търсят и в най-красивите песни на любовта своите собствени чувства и затова обявяват изображението за така фалшиво, както други, които познават любовта само от романи, и сега в действителност са си помислили, че не могат да са влюбени, докато не са пренамерили в себе си и около себе си съвсем същите чувства и ситуации.

С. ХУДОЖНИКЪТ

В тази първа част разгледахме най-напред общата *идея* за красивото, след това нейното неудовлетворително налично битие в красотата на *природата*, за да стигнем по този начин, трето, до *идеала* като адекватна действителност на красивото. Ние развихме самия идеал, *първо*, отново според неговото *общо* понятие, което обаче, *второ*, ни доведе до *определения* начин на неговото изобразяване. Но тъй като художественото произведение се поражда от духа, то се нуждае от една творческа субективна дейност, от която произтича и има битие като неин продукт за нещо друго, за нагледа и чувството на публиката. Тази дейност е фантазията на художника. Затова сега трябва да разгледаме на края като *трета* страна на идеала още и това, как художественото произведение принадлежи на субективния вътрешен свят, като продукт на който то още не се е родило навън, в действителността, а едва се формира в *творческата субективност*, в гения и таланта на художника. Но ние трябва всъщност да споменем тази страна по-скоро само за да кажем за нея, че би следвало да се изключи от кръга на философското разглеждане, или че все пак дава само малък брой общи определения, макар че често се поставя въпросът, откъде собствено заимства художникът тази

дарба и способност да изгражда концепции и ги разработва, как създава художественото произведение. Бихме искали сякаш да имаме рецепта, предписание как да извършим това, в какви обстоятелства и състояния да се пренесем, за да създадем нещо подобно. Така кардинал д'Есте запитал Ариосто относно неговия *Бесен Роланд*: „Господин Лудовико, откъде сте взел всичките тези дяволски истории?“ Запитан по подобен начин, Рафаел отговорил в известното си писмо, че се стреми към известна идея.

Ние можем да разгледаме по-точните отношения според три гледни точки, като,

първо, установим понятието за художествен гений и за неговото *въдъхновение*,

второ, говорим за *обективността* на тази творческа дейност и,

трето, се опитаме да разкрием характера на истинската *оригиналност*.

1. Фантазия, гений и въдъхновение

С поставянето на въпроса за гения веднага възниква задачата да му се даде по-точно определение; защото „гений“ е съвсем общ израз, който се употребява не само по отношение на художници, но и за велики полководци и монарси, както и за хероите на науката. Също и тук пак можем да различим по-определено три страни.

а. Фантазията

Що се отнася най-напред до *общата* способност за художествено творчество, щом веднъж трябва да се говори за способност, фантазията трябва да се окачестви като тази ярко художествена способност. Тогава обаче веднага трябва да се пазим от смесването на фантазията с чисто пасивното *въображение*. Фантазията е творческа.

α. А за тази творческа дейност са необходими преди всичко дарбата и усетът за *схващането* на *действителността* и на нейните форми, които чрез внимателното слушане и гледане отпечатват в духа най-разнообразните образи на *наличното*, тъй както *паметта* запазва пъстрия свят на тези многолики образи. Затова от тази страна художникът не е устремен към продукта на собственото си въображение, а трябва да пристъпи към действителността, напусайки плоското така наречено „идеално“. Едно идеално начало в изкуството и поезията винаги е много подозрително, защото художникът трябва да черпи от изобилието на живота, а не от изобилието на абстрактни всеобщности, тъй като в изкуството не мисълта, както във философията, а действителното външно формиране дава елемента на творчеството. Затова художникът трябва да се намира в този елемент и да се почувства в него като у дома си; той трябва много да е виждал, много да е чул и много да е запазил в себе си, както и изобщо великите индивиди се отличават почти винаги с голяма памет. Защото човек запазва онова, което го интересува, и един дълбок дух разпростира сферата на интересите над безброй предмети. Например Гьоте започна по такъв начин и цял живот той разширява все повече и повече кръга на своите светосъзercания. Следователно тази дарба за едно определено схващане на действителното в неговата реална форма и този интерес към него, както и затвърдяването на съзерцаването в паметта е най-близкото изискване. А с точното познаване на външната форма трябва, обратно, да се свърже също така не по-малка запознатост с *вътрешния* свят на човека, с душевните страсти и с всички цели на човешката гръд и към това двойно познаване трябва да се прибави познаването на начина, по който се изразява в *реалността* и проблясва през нейната външност *вътрешният* свят на духа.

β. Но, *второ*, фантазията не остава просто при това възприемане на външната и вътрешната действителност, защото за идеалното художествено произведение е необходимо не само проявяването на вътрешния дух в

реалността на външните форми, а трябва да стане външно явление биващата в себе си и за себе си истина и разумност на действителното. Тази *разумност* на определения предмет, който художникът си е избрал, трябва не само да присъства в неговото съзнание и да го движи, напротив, той трябва да е премислил същественото и истинското според целия му обем и цялата му дълбочина. Защото без размишление човек не осъзнава онова, което е в него, а по такъв начин и във всяко велико художествено произведение забелязваме, че сюжетът е премислян и обмислян продължително и задълбочено във всички посоки. От лекомислието на фантазията не ще се роди сериозно произведение. Това обаче не бива да означава, че художникът трябва да взема във формата на философски мисли истинното на всички неща, което съставлява общата основа както в религията, така и във философията и изкуството. За него не е необходимата философия и ако мисли философски, с това той върши дейност, която по отношение на формата на знанието е диаметрално противоположна на изкуството. Защото задачата на фантазията се състои единствено в това, да осъзнае споменатата вътрешна разумност не във формата на общи положения и представи, а в конкретен образ и индивидуална действителност. Ето защо художникът трябва да изобразява онова, което живее и кипи в него, във формите и явленията, чийто образ и форма той е възприел в себеси, като съумее да ги овладее за целта си дотолкова, че да станат способни и от своя страна да възприемат и да изразяват напълно истинното в самото себе си. При това взаимопроникване на разумното съдържание и на реалната форма художникът трябва да извика на помощ, от една страна, будното благоразумие на разсъдък, а, от друга страна, дълбочината на душата и на въодушевяващото чувство. Затова е пошло да се мисли, че поетически произведения, каквито са тези на Омир, са дошли на поета насън. Без обмисляне, обособяване, различаване художникът не може да овладее съдържанието, което трябва да изобрази, и е глупаво да

се смята, че истинският художник не знае какво върши. За него е също така необходима концентрация на душата.

γ. Именно чрез това чувство, което пронизва и одушевява цялото, художникът има своя сюжет и неговото формиране като своя най-собствена насоченост към себе си, като най-вътрешна собственост на самия себе си като *субект*. Защото образното онагледяване отчуждава всяко съдържание, като го превръща в нещо външно, и едва чувството го придържа в субективно единство с вътрешната насоченост към себе си. От тази страна художникът трябва не само да е видял много в света и да се е запознал с неговите външни и вътрешни явления, напротив, през неговата гръд трябва също да са преминали много и велики неща. Неговото сърце трябва вече да е било дълбоко завладяно и раздвижено от тях, той трябва да е прекарал и преживял много, преди да е в състояние да изобразява навън истинските дълбини на живота, като ги довежда до конкретни явления. Затова геният наистина бушува на младини, какъвто беше случаят например у Гьоте и Шилер, но едва зрялата и старческата възраст може да доведе до завършък същинската зрелост на художественото произведение.

б. Талантът и геният

А тази творческа дейност на фантазията, чрез която художникът въплътява в самия себе си във външна реална форма като свое най-собствено произведение разумното само по себе си, се нарича гений, талант и т.н.

α. Затова ние току-що вече разгледахме кои страни са необходими за гения. Геният е *общата* способност за истинско създаване на художествено произведение, както и енергията на развиването на тази способност и на нейното привеждане в действие. Но тази способност и енергия е същевременно също така само *субективна*, защото може да твори духовно само самосъзнателният субект, който си поставя за цел едно такова творчество. Обаче обикновено се прави по-точно и определена разлика между *гений* и *талант*. А и в действителност те не

са непосредствено тъждествени, макар че тъждеството им е необходимо за съвършеното художествено творчество. А именно, доколкото изкуството трябва изобщо да представи своите произведения навън и да ги направи реално явление, то изисква и различни *особени* способности за *особените* видове на това осъществяване. Една такава способност може да се окачестви като талант, както например един има талант за съвършено свирене на цигулка, друг за пеене и т.н. Но обикновеният талант може да доведе до нещо значително само в една съвсем единична страна на изкуството, а, за да бъде завършен в самия себе си, той все пак винаги изисква отново и отново общата художествена способност и въодушевеност, която дава единствено геният. Затова талантът без гений не отива много по-далеч от външната сръчност.

β. По-нататък обикновено се казва, че талантът и геният би трябвало да бъдат *вродени* на човека. Тук също се съдържа страна, която е правилна, макар че в друго отношение е също така пак фалшива. Защото човекът като човек е роден например също за религия, за мислене, за наука, т.е. като *човек* той има способността да получава съзнание за бога и да идва до мисловно познание. За тази цел не е необходимо нищо освен раждането изобщо и възпитанието, образованието, усърдието. По-друго е при изкуството; то изисква *специфична* заложба, в която се намесва като съществен и един природен момент. Както самата красота е идеята, реализирана в сетивното и действителното, и художественото произведение изявява духовното навън, за окото и ухото, като му дава непосредствеността на налично битие, така и художникът трябва да изобразява не в изключително духовната форма на мисленето, а в нагледа и усещането и по-точно по отношение на един сетивен материал и в елемента на последния. Ето защо това художествено творчество, както и изкуството изобщо, включва в себе си страната на непосредствеността и природността, и тази страна е онази, която субектът не може да породи в самия себе си, а трябва да я намери предварително в себе си като непосредствено дадена. Това е единственото значение, в

което може да се каже, че геният и талантът трябва да са вродени.

По подобен начин и различните изкуства са повече или по-малко национални и стоят във връзка с природната страна на народа. Например италианците имат песента и мелодията почти от природа, докато у северните народи, напротив, макар че понякога са имали голям успех в нейното развитие, музиката и операта не са станали напълно родни за тях, както не са станали портокаловите дървета. За гърците е свойствено най-красивото оформяне на епическото поетическо изкуство и преди всичко довеждането на скулптурата до съвършенство, докато римляните, напротив, не са притежавали истински самостоятелно изкуство, а е трябвало да го пресадят на своя почва едва след като са го взели от Гърция. Ето защо най-всеобщо разпространена е изобщо поезията, тъй като в нея сетивният материал и неговото формиране предявява най-малки изисквания. Затова в пределите на поезията народната песен е най-много национална и свързана със страните на природността, поради което и народната песен принадлежи на епоха на незначително духовно развитие и запазва най-много непреднамереността на природното. Гьоте създаде художествени произведения във всички форми и родове на поезията, но най-интимни и най-непреднамерени са първите му песни. За тяхното разбиране е необходима най-малка култура. Например новите гърци и досега са поетизиращ, пеещ народ. Всяка храбра постъпка, извършена днес или вчера, смъртен случай, особените обстоятелства, при които е станал той, всяко погребение, всяка авантюра, отделни случаи на потисничество от страна на турците – у тях всичко веднага става песен и е имало много примери, когато често пъти в деня на битката вече са се пеели песни за новоизвоюваната победа. Фориел издаде сборник с новогръцки песни, записани отчасти от устата на жени, дойки и бавачки, които не могли да се начудят, че той се възхищава на песните им. По този начин изкуството и неговият определен вид творчество са свързани с определената националност на народите.

Така импровизаторите се чувстват като в своя родна страна и проявяват достоен за възхищение талант главно в Италия. Един италианец и до днес импровизира петактни драми, и при тях това в тях няма нищо научено наизуст, а всичко произтича от познаването на човешките страсти и ситуации и от дълбокото моментно вдъхновение. Един беден импровизатор, след като поетизирал дълго време и най-сетне тръгнал наоколо, за да събира във вехтата си шапка пари от онези, които го заобикаляли, бил още толкова възбуден и разпален, че не могъл да престане да декламира, и продължил да жестикулира и маха с ръце и крака толкова дълго, че най-сетне всички изпросени от него пари се пръснали.

γ. Трето, тъй като геният обхваща в себе си тази страна на природността, за него е необходима също лекотата на вътрешното творчество и на външното техническо умение по отношение на определени изкуства. В това отношение например при един поет се говори много за веригите на метриката и римата, или при един живописец за разнообразните трудности, които рисунъкът, познаването на цветовете, сянката и светлината са изпречили по пътя на изнамирането и осъществяването. Разбира се, за всички изкуства са необходими обстойно изучаване, продължителен труд, многократно школувано умение, обаче колкото талантът и геният са по-големи и по-богати, толкова по-малко знаят те за усилията при придобиването на уменията, необходими за творчеството. Защото истинският художник има *природното* влечение и непосредствената нужда веднага да формира всичко, което има в своето чувство и в своята представа. Този начин на формиране е *неговият* начин на чувстване и съзерцаване, който той намира в себе си без труд, като истинския подобаващ на него орган. Например музикантът може да изявява най-дълбокото, което се вълнува и движи в него, само в мелодии, както за живописеца то става фигура и цвят, а за поета поезия на представата, която облича своите образи в благозвучни думи. И той притежава тази дарба да формира не само като теоретично представяне, въображение и чувство, а също така

непосредствено и като практическо чувство, т.е. като дарба за действително осъществяване. В истинския художник тези две неща са свързани. Онова, което живее в неговата фантазия, чрез това сякаш идва в пръстите му, както ни идва в устата да изкажем онова, което мислим, или както нашите най-вътрешни мисли, представи и чувства се проявяват непосредствено в самите нас, в позата ни и изразенията ни. От отдавнашни времена истинският гений лесно се е справял с външните страни на техническото осъществяване и е покорявал дори най-бедния и привидно най-неподатлив материал дотолкова, че последният е бивал принуждаван да възприема в себе си и да изобразява вътрешните образи на фантазията. Художникът наистина трябва да упражни и доведе до съвършено умение онова, което по този начин се крие непосредствено в него, обаче възможността за непосредствено осъществяване трябва да бъде в него и като природна дарба: иначе чисто заученото умение няма за резултат живо художествено произведение. Двете страни, вътрешното творчество и неговото реализиране в съответствие с понятието за изкуство навсякъде вървят ръка за ръка.

с. Вдъхновението

А дейността на фантазията и на техническото осъществяване, разгледана сама за себе си като състояние на художника, е онова, което, трето, са свикнали да наричат *вдъхновение*.

а. По отношение на него се пита преди всичко за начина на *възникването* му, относно което са разпространени най-разнородни представи.

аа. Доколкото геният стои изобщо в най-тясна връзка на духовното и природното, смятаха, че вдъхновението може да се предизвиква предимно чрез *сетивна* подбуда. Но горещината на кръвта не прави това сама, шампанското още не дава поезия; както например Мармонтел разказва, че в една изба в Шампания имал пред себе си шест хиляди бутилки и все пак в него не се

преляло нищо поетично. По същия начин и най-добрият гений може доста често да ляга върху зелената трева сутрин и вечер, при свежия полъх на вятъра, и да гледа към небето, но все пак да не бъде надъхан от нежно вдъхновение.

вв. Обратно, вдъхновението не може да бъде предизвикано да твори и от чисто *духовното намерение*. Който просто възнамерява да изпадне във вдъхновение, за да напише стихотворение или да нарисува картина и да измисли мелодия, без вече да носи в себе си едно съдържание, което го подтиква живо, и едва сега трябва да търси тук и там около себе си някакъв сюжет, изхождайки от това голо намерение, въпреки целия си талант, все още не ще бъде в състояние да изгради каквато и да било красива концепция или да създаде самотитно художествено произведение. Нито онази чисто сетивна подбуда, нито простата воля и решение създават истинско вдъхновение и прилагането на такива средства доказва само, че душата и фантазията още не са изградили в себе си истински интерес. Напротив, ако художественото влечение е от правилно естество, този интерес вече предварително се е насочил към един определен предмет и едно определено съдържание и ги е затвърдил.

γγ. Затова истинското вдъхновение се възпламенява от определено съдържание, което фантазията избира, за да го изрази художествено, и е състоянието на самото това дейно формиране, както в субективния вътрешен свят, така и в обективното осъществяване на художественото произведение; защото за тази двойна дейност е необходимо вдъхновение. Но може отново да се постави въпросът, по какъв начин един такъв сюжет трябва да дойде до художника. В това отношение също има много възгледи. Колко често слушаме да се предявява изискването, че художникът трябвало да черпи сюжета си само от самия себе си. Разбира се, това може да се случи, когато например поетът „пее като птичка, която живее в клоните“. Тогава собственият весел нрав е стимулът, който, излязъл извън вътрешния свят, може същевременно да предложи като сюжет и съдържание също самия

себе си, тъй като тласка към художествена наслада от собственото весело настроение. Тогава и „песента, която намира да излезе от гърлото, е награда, която награждава богато“. Обаче, от друга страна, често пъти и най-великите художествени произведения са били създадени по един съвсем външен повод. Например победните песни на Пиндар често са възниквали по поръчки, а също така при създаването на сгради и картини целта и предметът са бивали посочвани на художниците безброй пъти и все пак те са могли да се вдъхновят за тях. Нещо повече, дори често можем да чуем оплакване от страна на художниците, че им липсват сюжети, които биха могли да обработят. Едно такова външно обстоятелство и идващият от него тласък към творчество тук е моментът на природността и непосредствеността, която е необходима за понятието талант, и затова трябва да се прояви по отношение на началото на вдъхновението. От тази страна мястото на художника е такова, че тъкмо като *природен* талант той влиза в отношение към един *предварително намерен* даден сюжет, тъй като в самия себе си се вижда подтикнат от един външен повод, от едно събитие, или както например Шекспир от предавания, древни балади, новели, хроники да пресъздаде този сюжет в художествена форма и изобщо да се изяви *върху него*. Следователно поводът за творчество може да идва съвсем отвън и единственото важно изискване е само това, художникът да долови съществения интерес и да накара предмета да оживее в себе си. Тогава вдъхновението на гения идва от само себе си. И истински живият художник намира хиляди поводи за дейност и вдъхновение тъкмо чрез тази жизненост – поводи, покрай които другите хора отминават, без да бъдат засегнати от тях.

β. Ако запитахме по-нататък в какво се *състои* художественото вдъхновение, отговорът ще бъде, че то не е нищо друго освен това, да бъдем изцяло изпълнени от предмета, да бъдем изцяло присъстващи в него и да не се успокояваме, докато той не получи художествена форма и се заключи в себе си.

γ. Но ако по този начин художникът трябва да накара предмета да стане изцяло негов, обратно, той трябва да умее изцяло да забрави своята субективна особеност и нейните случайни партикуларности и, от своя страна, изцяло да потъне в сюжета: така че той като субект е сякаш само формата за формирането на съдържанието, което го е завладяло. Вдъхновение, в което субектът се възгордява и самоутвърждава като субект, вместо да бъде орган и жива дейност на самия предмет, е лошо вдъхновение. – Тази точка ни отвежда до така наречената обективност на художествените произведения.

2. Обективността на изображението

а. Чисто външната обективност

В обикновения смисъл на думата обективността се разбира така, че в художественото произведение всяко съдържание трябва да приема формата на действителността, която вече е била налице преди това, и да ни се представи в този известен нам външен облик. Ако поискаме да се задоволим с една такава обективност, ние бихме могли да наречем и Коцебу обективен поет. Навсякъде у него отново намираме обикновената действителност. Но целта на изкуството е тъкмо тази, да смъкне както съдържанието, така и начина на проявяване на всекидневното и да изкара наяве само разумното само по себе си, като го накара да се изтръгне чрез своята духовна дейност от вътрешното и получи истинския си външен облик. – Ето защо художникът не бива да се стреми към чисто външна обективност, на която липсва пълната субстанция на съдържанието. Защото, по-нататък, схващането на онова, което е вече предварително налице, наистина може да има в самото себе си най-голяма жизненост и както вече видяхме по-рано от няколко примера из младежките произведения на Гьоте, да упражнява голямо привличане чрез вътрешната си въодуше-

веност; но ако му липсва истинско съдържание, все пак то не довежда до истинската красота на изкуството.

в. Неразгърнатата вътрешна душевност

Затова вторият вид обективност не си поставя за цел външното като такова, а художникът е избрал предмета си с дълбоко вътрешно душевно преживяване. Но това „вътрешно“ остава дотолкова затворено и концентрирано, че не може да си пробие път навън и получи съзнателна яснота, не може да получи истинско разгръщане. Красноречието на патоса се ограничава върху това, да се самоизяви по един богат с предчувствие начин, чрез външни явления, за които напомня той, без да имаме силата и образоваността да можем да експлицираме цялостната природа на съдържанието. Към този начин на представяне принадлежат особено народните песни. Външно прости, те загатват за едно по-нататъшно, дълбоко чувство, което лежи в основата им, но все пак не може да се изкаже ясно, тъй като тук самото изкуство още не е дошло до такава степен на развитие, че да изкара съдържанието си на бял свят в очевидна за всички яснота, и трябва да се задоволи с това, да направи чрез външни обстоятелства това съдържание разгадаемо за предчувствието на душата. Сърцето остава затворено и потиснато в себе си и за да бъде разбираемо за сърцето, се отразява само в съвсем крайни външни обстоятелства и явления, които, разбира се, са красноречиви, макар че им се дава само едва забележима насоченост към душата и чувството. Гьоте също създаде по такъв начин извънредно превъзходни песни. Например *Тъжна овчарска песен* е една от най-хубавите от този вид; душата, сломена от скръб и копнеж, се изявява няма и затворено само във външните черти и все пак през стихотворението прозвучава, без да е изказана, най-съсредоточената дълбочина на чувството. В *Горски цар* и в толкова много други господства същият тон. Обаче този тон може да се принизи и до варварщината на притъпеността, която не може да осъзнае същината на работата и на ситуацията и

се придържа само към отчасти примитивни, отчасти пошли външни обстоятелства. Както например в *Барабанчикът из Вълшебният рог на момчето* се казва: „О, бещилка, ти висок дом!“, или „Адио, господин ефрейтор“, което наистина се е ценяло като извънредно затрогващо. Напротив, когато Гьоте пее:

Der Strauß, den ich gepflücket,
Grüße dich vieltausendmal!
Ich habe mich oft gebücket,
Ach, wohl ein tausendmal,
Und ihn ans Herz gedrückt
Wie hunderttausendmal⁵¹ –

тук интимността е загатната по един съвсем друг начин, който не поставя пред нагледа ни нищо тривиално и противно в самото себе си. Но онова, което изобщо отбягва на целия този вид обективност, е действителното, ясното изявяване на чувствата и страстта, която в истинското изкуство не трябва да остане онази затворена дълбочина, която, само тихо прозвучавайки, си пробива път през външното, а трябва или да се насочи напълно навън сама за себе си, или да озари светло и цялостно външното, в което се влага тя. Например Шилер влага в своя патос цялата си душа, но една велика душа, която се вживява в същината на предмета и същевременно може да изразява най-свободно и най-блестящо неговите дълбочини в пълнотата на богатството и благозвучието.

с. Истинската обективност

В това отношение, в съответствие с понятието идеал, също и тук можем да установим от страна на субективната изява истинската обективност в този смисъл, че от същинското съдържание, което вдъхновява художника, в субективния вътрешен свят не трябва да остане нищо, а всичко трябва да се разгърне напълно, и то по начин, при който общата душа и субстанция на избраното съдържание изглежда изтъкната толкова много, колкото индивидуалното формиране на това съдържание

изглежда напълно закръглено в себе си и според цялото изображение – проникнато от онази душа и субстанция. Защото най-висше и най-превъзходно е не неизразимото, така че поетът да има в себе си още по-голяма дълбочина, отколкото онази, която показва произведението – напротив, произведенията на художника са най-доброто, което има той, и истинното; той е това, което той е, а не е това, което остава само във вътрешното.

3. Маниер, стил и оригиналност

Но, колкото и да трябва да се изисква от художника обективност в току-що посочения смисъл, все пак изображението е произведение на неговото вдъхновение. Защото художникът като субект изцяло се е слял с предмета и е създал художествено въплътяване, като е изхождал от вътрешната жизненост на своята душа и своята фантазия. Това тъждество на субективността на художника и на истинската обективност на изображението е третата главна страна, която трябва още да разгледаме накратко, доколкото в нея се оказва обединено онова, което отделяхме досега като гений и обективност. Ние можем да окачествим това единство като понятието за същинска оригиналност.

Преди обаче да стигнем до установяването на онова, което това понятие съдържа в себе си, трябва да обгърнем с поглед още две точки, чиято едностранчивост трябва да се снее, ако трябва да може да излезе наяве истинската оригиналност: това е субективният маниер и стилът.

а. Субективният маниер

Чистият маниер трябва да се различава съществено от оригиналността. Защото маниерът засяга само *партикуларните* и вследствие на това *случайни* своеобразия на художника, които изпъкват и се самоутвърждават в съз-

даването на художественото произведение на мястото на самия *предмет* и на неговото идеално изображение.

α. Тогава маниерът в този смисъл не засяга общите видове изкуство, които изискват сами по себе си различен начин на изобразяване, както например пейзажистът трябва да схваща предметите по-иначе, отколкото живописецът, който рисува исторически картини, епическият поет трябва да ги схваща по-иначе, отколкото лирическият или драматическият; напротив, маниерът е концепция, която принадлежи само на този субект, и случайно своеобразие на осъществяването, което може да стигне дори дотам, да изпадне в пряко *противоречие* с истинското понятие за идеал. Разгледан от тази страна, маниерът е най-лошото, на което може да се отдаде художникът, тъй като той може да се движи само в своята субективност като такава. Но изкуството сменя изобщо чистата случайност както на съдържанието, така и на външното явление и затова предявява и към художника изискването да заличи в себе си случайните партикуларности на своето субективно своеобразие.

β. Затова и, *второ*, маниерът не се противопоставя пряко на истинското художествено изображение, а си запазва като поле на действие повече само *външните страни*. Той намира мястото си най-много в живописата и музиката, тъй като тези изкуства предлагат на схващането и осъществяването най-голяма широта на външните страни. Своеобразният начин на изобразяване, който принадлежи на отделния художник и на неговите последователи и ученици и чрез честото повтаряне е развит до степената на навик, тук съставлява маниер, който има възможност да се движи на две страни.

αα. Първата страна се отнася до схващането. Например тонът на въздуха, дърветата, разпределението на светлината и сянката, целият тон на оцветяването изобщо допуска безкрайно разнообразие в живописата. Затова и у живописците намираме най-голямо различие и най-своеобразен начин на схващане особено във видовете оцветяване и осветление. Това може да бъде например също тон на цветовете, който ние изобщо не въз-

приемаме в природата, тъй като, макар и да се среща, не сме насочили вниманието си към него. Но той се е натрапил на този или на онзи художник, художникът го е усвоил и сега е свикнал да вижда и да предава всичко в този вид оцветяване и осветление. А както му е тръгнало с оцветяването, после може да му тръгне и със самите предмети, с тяхното групиране, положение, движение. Ние често срещаме тази страна на маниера главно у нидерландците; например нощните картини на ван дер Неер и неговата трактовка на лунната светлина, пясъчните хълбове на ван дер Гойен в толкова много негови пейзажи, винаги повтарящият се блясък на атлаза и на други копринени материи в толкова много картини на други майстори принадлежат към тази категория.

ββ. След това маниерът се простира по-нататък върху изпълнението, върху воденето на четката, нанасянето, смесването на боите и т.н.

γγ. Но, когато един такъв специфичен вид схващане и изобразяване се обобщи чрез постоянно подновяващото се повтаряне до степента на навик и стане втора природа на художника, близка е опасността, щото маниерът, колкото е по-специален, толкова по-лесно да се изроди до едно бездушно и вследствие на това безсъдържателно повтаряне и фабрикуване, в което художникът вече не участва с пълен усет и с цялостно вдъхновение. Тогава изкуството се принизява до степента на просто умение на ръцете и до занаятчийска сръчност и маниерът, който сам по себе си не трябва да се отхвърли, може да стане нещо пошло и безжизнено.

γ. Затова по-същинският маниер трябва да се освободи от тази ограничена особеност и да се разшири в самия себе си така, че такива специални видове трактовка да не могат да се умъртвят до степента на обикновен въпрос на навик, като художникът се придържа към природата на предмета по *по-общ* начин и умее да усвои този по-общ вид трактовка, както се изисква това от *понятието* за него. В този смисъл например у Гьоете може да се нарече маниер това, че той умее да завърши ловко с един по-весел обрат не само дружески стихотворения,

в приятелски тон, но и други, по-сериозни начала, за да премахне или отстрани отново сериозното в разглеждането или в ситуацията. Хораций също следва в писмата си този маниер. Това е обрат в разговора и в приятелското благоразположение изобщо, който, за да не се изпадне по-дълбоко в сериозността на нещата, се придържа в себе си, прекъсва и с умение отвежда самото по-дълбоко съдържание отново в по-веселото. Този начин на схващане наистина също е маниер и принадлежи към субективността на трактовката, но към една субективност, която е от по-общо естество и постъпва съвсем така, както е необходимо в пределите на начина на изобразяване, към който художникът се стреми. От тази последна степен на маниера можем да преминем към разглеждането на стила.

b. Стил

„Le style c'est l'homme même“⁵² са всеизвестни френски думи. Тук стилът означава изобщо своеобразие на субекта, което може напълно да се познае в неговия начин на изразяване, във вида на неговите обрати и т.н. Обратно, господин фон Румор (Italienische Forschungen, а.а.о., Band 1, S. 87) се опитва „да изтълкува“ израза стил „като превърнало се в навик себеприспособяване към вътрешните изисквания на сюжета, в което ваятелят действително извайва своите образи, живописецът ги кара да се появят“, и изказва в това отношение извънредно важни забележки относно начина на изобразяване, който определеният сетивен материал, например на скулптурата, допуска или не. Обаче думата стил не трябва да се ограничава само върху тази страна на *сетивния* елемент, напротив, тя може да се разпростре върху онези определения и закони на художественото изобразяване, които произтичат от природата на един род изкуство, в който се осъществява даден предмет. С оглед на това в музиката се прави разлика между църковен и оперен стил, в живописа – между исторически стил и стил на жанровата живопис и т.н. Тогава стилът се отнася до един

начин на изобразяване, който изпълнява условията на своя материал толкова много, колкото съответства изцяло на изискванията на определени родове изкуство и на техните закони, произтичащи от понятието за предмета. Тогава, в това по-нататъшно значение на думата, липсата на стил е или неспособността, която се състои в това, че не можем да усвоим един такъв необходим в самия себе си начин на изобразяване, или субективният произвол, който прави да даваме свободен ход, вместо на закономерното, само на собственото си предпочитание, и да поставяме на мястото на стила един лош маниер. Затова и, както отбелязва вече господин фон Румор, е несъстоятелно да се пренасят стиловите закони на един род изкуство върху тези на друг, както постъпил например Менгс в известната си художествена сбирка във вила Албани, където „схванал и осъществил цветните форми на своя Аполон по принципа на скулптурата“. По подобен начин в много картини на Дюрер виждаме, че Дюрер изцяло е усвоил стила на дърворезбата и го е имал пред себе си и в живописата, особено в диплите на облеклото.

с. Оригиналеност

И, най-сетне, оригиналеността се състои не само в следването на законите на стила, но и в субективното вдъхновение, което, вместо да се отдаде само на маниера, избира един сам по себе си разумен сюжет и като тръгва отвътре, от субективността на художника, го формира навън както в същността и понятието на един определен род изкуство, така и в съответствие с общото понятие за идеал.

а. Затова оригиналеността е тъждествена с истинската обективност и слива субективната и предметната страна на изображението по *такъв* начин, че двете страни вече не запазват нищо чуждо една спрямо друга. Ето защо в едното отношение тя съставлява най-собствената вътрешна душевност на художника, обаче, от друга страна, не дава нищо освен природата на предмета, така

че споменатото своеобразие се проявява само като своеобразие на самия предмет и произтича от последния толкова много, колкото предметът произтича от творческата субективност.

В. Затова оригиналеността трябва да се отдели преди всичко от произвола на чистите хрумвания. Защото под оригиналеност обикновено се разбира само създаването на чудноватости, както са те свойствени тъкмо само на този субект и не биха дошли на ум на никой друг. Но тогава това е само лоша партикулярност. В това значение на думата никой не е по-оригинален, отколкото например англичаните, т.е. всеки се впуска в една определена глупост, която никой разумен човек не ще извърши след него, и се нарича оригинален в съзнанието за своята глупост.

А с това е свързана също възхваляваната особено в наше време оригиналеност на остроумието и хумора. В нея художникът изхожда от собствената си субективност и винаги се връща отново към нея, така че същинският обект на изображението се третира само като външен повод да се даде пълен простор на действие за остроумиците, шегите, хрумванията и скоковете на най-субективното настроение. Но тогава предметът и тази субективност се разпадат помежду си и се подхожда съвсем произволно със сюжета, за да може партикулярността на художника да проблесне като главното нещо. Един такъв хумор може да бъде пълен с духовитост и дълбоко чувство и обикновено се явява пред нас като извънредно импониращ, но е изобщо по-лесен, отколкото се смята. Защото по-лесно е постоянно да прекъсваме разумния ход на предмета, да започваме произволно, да продължаваме нататък, да завършваме, да нахвърляме пъстро и безразборно поредица от остроумици и чувства и да пораждаме по този начин карикатури на фантазията, отколкото да развиваме и закръгляме, изхождайки от себе си, едно монолитно в себе си цяло в засвидетелстването на истинския идеал. Но съвременният хумор обича да изявява противността на един невъзпитан талант и затова залита от действителния хумор също

така и към плоското и глупавото. Рядко е имало истински хумор, но сега най-бедните тривиалности, стига само да имат външния цвят и претенцията на хумора, се смятат за духовити и дълбоки. Напротив, Шекспир има велик и дълбок хумор, но и у него не липсват пошлости. Хуморът на Жан Пол също така ни възхищава често с дълбочината на остроумието си и с красотата на чувството си, но не по-малко често и по противоположен начин, чрез барокни съчетавания на предмети, които лежат несвързано във един от друг и чиито отношения, до които ги комбинира хуморът, трудно могат да се дешифрират. Дори най-великият хуморист не е имал като присъстващи в паметта му такива неща, а по такъв начин и в комбинациите на Жан Пол често виждаме, че те не са произлезли от силата на гения, а са външно натрупани. Затова и Жан Пол, за да има винаги нов материал, се ровил из всякакви книги от най-различен вид, ботанически, юридически, пътеписи, философски и т.н., веднага си отбелязвал онова, което му фрапирало, пишел моментни хрумвания във връзка с него и когато се налагало сам да пристъпи към изнамиране, натрупвал външно едно до друго най-хетерогенното – бразилски растения и стария съд на държавната камара. Тогава това се ценеше особено като оригиналност или се оправдаваше като хумор, който допуска всичко. Но истинската оригиналност направо изключва от себе си такъв произвол.

По този повод отново можем да си спомним и за иронията, която обича да се представя за най-висша оригиналност главно тогава, когато вече не се интересува сериозно от никакво съдържание и се отдава на своята дейност да казва шеги само заради шегите. От друга страна, тя натрупва в своите изображения множество външни обстоятелства, чийто най-вътрешен смисъл поетът запазва за себе си, където следователно хитростта и великото трябва да се състои в това, че се разпространява представата, че тъкмо в тези натрупвания и външни обстоятелства била скрита поезията на поезията и всичко най-дълбоко и най-превъзходно, което не може да

се изкаже тъкмо само заради своята дълбочина. Така например в стихотворенията на Фридрих фон Шлегел от времето, когато той си въобрази, че е поет, това неизказано нещо беше представено за най-доброто; но тази поезия на поезията се оказа направо най-плоска проза.

γ. Истинското художествено произведение трябва да бъде освободено от тази лъжлива оригиналност, защото то доказва истинската си оригиналност само с това, че се проявява като *единното* собствено творение на *един* дух, който не заимства и компилира нищо отвън, а оставя цялото да се продуцира чрез самото себе си, в строга връзка, от *една* отливка, в *един* тон, както се е обединил предметът в самия себе си. Напротив, ако сцените и мотивите се намират в отношение помежду си не чрез самите себе си, а само отвън, вътрешната необходимост на тяхното обединение не е налице и те изглеждат само случайно свързани от една трета, чужда субективност. Така например на Гьотевия *Гьоц* се възхищаваха особено заради неговата голяма оригиналност и наистина, както вече казах по-горе, в това произведение Гьоте отрече и потъпка с много смелост всичко, което беше установено от тогавашните теории на науките за красивото като закон на изкуството. И все пак осъществяването няма истинска оригиналност. Защото в това младежко произведение още виждаме беднотата откъм собствен сюжет, така че сега много черти и цели сцени, вместо да бъдат извлечени от самото велико съдържание, тук-там изглеждат набързо заимствани от интересите на времето, в което е написано произведението, и външно вмъкнати в него. Така например сцената на Гьоц с брат Мартин, който напомня за Лутер, съдържа само представи, които Гьоте е почерпил от онова, за което през този период отново бяха започнали да съжаляват монасите в Германия: че не бивало да пият вино, че се хранели зле, че попаднали вследствие на това под властта на някои желания и изобщо трябвало да дават трите непоносими обета: беднота, непорочност и послушание. В противоположност на това брат Мартин се вдъхновява от рицарския живот на Гьоц: как последният, натоварен с плячка от враговете

си, ще си спомни: „Този прободох от коня си, преди да може да стреля, този повалих на земята заедно с коня му“, а после ще дойде в замъка си и ще намери жена си; той пие за здравето на госпожа Елизабет и си избърсва очите. Но Лутер не започна с тези временни мисли, а почерпи една съвсем друга дълбочина на религиозното съзерцание и убеждение от Аугустин като набожен монах. След това още в най-близките сцени веднага следват педагогически отношения от него време, които беше извикал на живот особено Базедов. Децата например, се казваше тогава, учели много непонятни неща, а правилният метод се състоял в това, да се преподават реални неща чрез онагледяване и опит. И ето, Карл преразказва на баща си наизуст съвсем така, както беше мода през младежките години на Гьоте: „Якстхаузен е село и замък край Якст, принадлежи от двеста години на господата фон Берлихинген като наследственост и собственост“; когато обаче Гьоц го запитва „ти познаваш ли господин фон Берлихинген“, момчето го гледа втренчено и от много ученост не познава собствения си баща. Гьоц уверява, че познавал всички пътеки, пътища и бродове, преди още да знае как се казват реката, селото и замъкът. Това са чужди по естеството си прибавки, които с нищо не засягат самия сюжет; докато там, където последният е могъл да бъде схванат в своеобразната му дълбочина, например в разговора на Гьоц и Вайзлинген, виждаме само студени прозаични рефлексии относно времето.

Подобно прибавяне на отделни черти, които не произтичат от съдържанието, отново намираме дори още в *Сродства по избор*: парковете, живите картини и люлеенията на махалото, чувството за метал, болките в главата, цялата заимствана от химията картина на химичните сродства са от този вид. В романа, който се разиграва в едно определено прозаично време, такива неща, естествено, могат по-лесно да се позволят, особено когато се използват така умело и привлекателно, както у Гьоте, а освен това едно художествено произведение не може напълно да се освободи от културата на своето

време: но едно нещо е да се отразява самата тази култура, а друго нещо е да се издирват и съчетават материалите външно, независимо от същинското съдържание на изображението. Истинската оригиналност на художника и на художественото произведение се състои само в това, да бъдат одушевени от разумността на истинното в самото себе си съдържание. Единствено когато художникът е направил този обективен разум изцяло свой, без да го смесва и лишава от чистота отвътре и отвън с чужди партикуларности, той дава в изобразявания предмет и самия себе си в своята най-истинна субективност, която иска да бъде само живата допирна точка за завършеното в самото себе си художествено произведение. Защото истинската свобода във всяко истинско поетизиране, мислене и действие оставя субстанциалното да господства в нея като сила, която е същевременно най-собствената сила на самото субективно действие и желание дотолкова много, че в завършеното примирение на двете повече не може да остане никакво раздвоение. Така оригиналността на изкуството наистина обезсилва всяка случайна особеност, но я поглъща само за да може по този начин художникът изцяло да следва хода и полета на своето вдъхновение на гения, изпълнено единствено от предмета, и да изобразява, вместо предпочитанието и празния произвол, своята истинска насоченост към себе си в своя изпълнен според истината предмет. От самите начинки на изкуството единствено великият маниер се е състоял в това, художникът да няма никакъв маниер, и Омир, Софокъл, Рафаел, Шекспир следва да се нарекат оригинални единствено в този смисъл.