

УВОД

Първата част на науката естетика имаше за предмет общото понятие за красиво в природата и в изкуството и неговата действителност: истинското красиво и истинското изкуство, идеала в още неразвитото единство на основните му определения, независимо от неговото особено съдържание и от различните му начини на проявяване.

Второ, това монолитно в себе си единство на художествено красивото се разгърна в самото себе си до целокупност от художествени форми, чиято определеност беше същевременно определеност на съдържанието, което духът на изкуството, изхождайки от самия себе си, трябваше да пресъздаде художествено и изяви в една разчленена в себе си система от красиви светогледи за божественото и човешкото.

Това, което още липсва на тези две сфери, е действителността в елемента на самото *външно*. Защото, макар че както при идеала като такъв, така и при особените форми на символичното, класичното и романтичното говорехме винаги за отношението или пълното опосредстване на значението като вътрешно и на неговото художествено пресъздаване във външното и проявяващото се, все пак за такова реализиране се смяташе само самото още *вътрешно* творчество на изкуството в кръга на общите светогледи, до които се разпростира то. Но тъй като в самото понятие за красиво се съдържа това, че то трябва да направи себе си обективно за непосредствения наглед, за сетивата и сетивната представа външно, като художествено произведение, така че красивото за пръв път става истински красиво само за себе си и идеал само чрез това принадлежащо на самото

него налично битие, *трето*, трябва да хвърлим поглед и върху този кръг на художественото произведение, което се осъществява в елемента на сетивното. Защото едва чрез това последно формиране художественото произведение е истински конкретно, един същевременно реален, затворен в себе си, отделен индивид.

Само *идеалът* може да съставлява *съдържанието* на тази трета област на естетиката, тъй като това, което се обективира, е идеята за красивото в целокупността на нейните светогледи. Затова и сега художественото произведение още трябва да се схваща като разчленена в себе си целокупност и все пак като организъм, чиито разлики, ако се *обособиха* вече във втората част до кръг от съществено различни светогледи, сега се разпадат една от друга като *разединени* звена, всяко едно от които става само за себе си самостоятелно цяло и може да представи в тази единичност целокупността на различните художествени форми. Сама по себе си, според понятието, съвкупността на тази нова действителност на изкуството наистина принадлежи към *една* целокупност; но тъй като тази съвкупност става реална за себе си в сферата на сетивното настояще, сега идеалът се разпада на своите моменти и им дава едно само за себе си самостоятелно устойчиво съществуване, макар че те могат да се доближават един до друг, да се отнасят съществено един към друг и да се допълват взаимно. Този реален художествен свят е системата на *отделните изкуства*.

1. Общият ход на изкуствата

И така, както особените художествени форми, взети като целокупност, имат в себе си движение напред, развитие на символичното до класичното и романтичното, от една страна, също и в отделните изкуства намираме подобно движение напред, доколкото тъкмо самите художествени форми получават своето налично битие чрез отделните изкуства. Обаче, от друга страна, и отделните изкуства, независимо от художествените форми, които

обективират те, имат в самите себе си ставане, протичане, което в това свое по-абстрактно отношение е *общо* за всички. Всяко изкуство има своя разцвет на съвършеното си развитие като изкуство, а отсам и отвъд – едно „преди“ и „след“ това съвършенство. Защото произведенията на всички изкуства са произведения на духа и затова не са непосредствено готови в рамките на своята определена сфера, както природните образувания, а са започване, напредване, идване до съвършенство и завършване, израстване, разцъфтяване и израждане.

Тези по-абстрактни разлики, чието протичане ще посочим накратко тук, още в самото начало, тъй като това протичане е очевидно във всички изкуства, са това, което се обозначава обикновено с името *строг, идеален и приятен* стил като различните *художествени стилове*, които се отнасят главно до общия начин на съзерцаване и изобразяване, отчасти с оглед на външната форма и нейната несвобода, свобода, простота, претоварване в подробностите и т.н., изобщо до всички страни, от които определеността на съдържанието си пробива път навън, във външното явление, а отчасти засягат страната на техническата обработка на сетивния материал, в който изкуството дава налично битие на своето съдържание.

Обикновен предразсъдък е, че изкуството започнало с *простото и естественото*. В известен смисъл, разбира се, можем да се съгласим с това: а именно, примитивното и дивото, в противоположност на същинския дух на изкуството, е наистина по-естествено и по-просто. Но по-друго е естественото, живото и простото на изкуството като изящно изкуство. Споменатите наченки, които са прости и естествени в смисъл на примитивност, още съвсем не принадлежат на изкуството и красотата: както например децата правят прости фигури и рисуват с няколко безформени шрихи човешка фигура, кон и т.н. Напротив, красотата като произведение на духа дори за своите наченки вече се нуждае от една развита техника, от многократни опити и от дълго упражнение; и простото като простота на красивото, идеалната величина, е по-скоро резултат, който едва след многостранни опо-

средствания е дошъл дотам, да превъзмогне многообразното, пъстрото, забърканото, разточителното, тягостното и да скрие и заличи тъкмо в тази победа всички предварителни работи и приготовления, така че сега свободната красота изглежда произлязла съвсем безпрепятствено, като една отливка. Тук имаме същото, както с поведението на един образован човек, който се движи съвсем просто, свободно и естествено във всичко, което казва и върши, и все пак не притежава тази проста свобода сякаш по рождение, а я е получил едва като резултат от съвършена образованост.

Затова според естеството на работата, както и според действителната история, изкуството в своите начинки изглежда по-скоро *изкуственост* и тромавост, която често пъти е подробна в страничните неща, старателна в описването на облеклата и на обстоятелствата изобщо; и колкото е по-сложна и многообразна тази външна страна, толкова по-просто е тогава същински изразеното, т.е. толкова по-беден остава истински свободният, живият израз на духовното в неговите форми и движения.

Ето защо от тази страна първите, най-старите художествени произведения дават във всички отделни изкуства *най-абстрактното* в себе си съдържание, прости истории в поезията, недоизбистрени теогонии с абстрактни мисли и тяхното несъвършено изграждане, отделни светии от камък и дърво и т.н., а изобразяването остава нескопосано, еднообразно или забъркано, вкостеняло, сухо. Особено в изобразителното изкуство изразът на лицето е притъпен, той не е проникнат от спокойствието на духовното, дълбокото потъване в себе си, а се характеризира със спокойствието на животинската празнота, или, обратно, е остър и пресилен в характерните черти. По същия начин и телесните форми и тяхното движение са мъртви, например ръцете са прилепени към тялото, краката не са разделени един от друг, или се движат неумело, ъгловато, рязко, а и иначе фигурите са уродливи, къси и набити, или прекомерно мършави и дълги. По отношение на външните неща – дрехите, косите, оръжията и останалите накити, – напротив, са

вложени в повечето случаи много любов и усърдие, но например гънките на дрехите остават вдървени и самостоятелни, без да се приспособят към телесните форми, както доста често можем да видим това при портрети на Мария и на светци от по-раншно време, отчасти в еднообразна правилност една до друга, отчасти многократно начупени в остри ъгли, не устремени в една насока, а разположени наоколо широко и просторно. По същия начин първите поезии са накъсани, без връзка, монотонни, овладени абстрактно само от една представа или от едно чувство, или също диви, стремителни, неясно погълнали единичното, а цялото още не е свързано здраво във вид на една твърда вътрешна организация.

а. Строгият стил

Но затова стилът, както предстои да го разгледаме тук, започва заедно с истински изящното изкуство едва след такива подготвителни работи. Наистина и в него той е отначало още рязък, но все пак е вече по-красиво смекчен и доведен до *строгост*. Този строг стил е повисшата абстрактност на красивото, която се спира при важното, изразява го и го изобразява в неговите големи маси, все още пренебрегва миловидността и грацията, оставя да господства единствено същината на работата и не влага много усърдие и образованост предимно за странични неща. При това и строгият стил още се придържа към копирането на наличното. А именно, както той, от една страна, по съдържание, стои по отношение на представите и изобразяването в даденото, например в наличната, придобила свет характер религиозна традиция, така също, от друга страна, иска да предостави за външната форма свобода на действие на *предмета*, а не само на собствената си находчивост. Защото той се задоволява с общото величаво въздействие, че предметът съществува, а по такъв начин и в израза следва бивашото и налично бивашото. Но този стил също така държи далеч всичко случайно, за да не се получи привидност, че в него проникват произволът и свободата на субектив-

ността; мотивите са прости, малобройни за изобразяваните цели, а по такъв начин не се появява и голямо многообразие в подробностите на изображението – мускули, движения.

б. Идеалният стил

Второ, идеалният, чисто красивият стил витае в средата между само субстанциалния израз на предмета и цялостното излизане навън към приятното. Ние можем да окачествим като характер на този стил най-висшата жизненост в едно красиво тихо величие, както трябва да се възхищаваме на това величие в произведенията на Фидий или у Омир. Това е жизненост на всички точки, форми, обрати, движения, членове, в която няма нищо незначително и без изразност, а всичко е дейно и действено и показва подбудата, пулса на самия свободен живот, където и да се разглежда художественото произведение: жизненост, която обаче изобразява всъщност само едно цяло, е израз само на едно съдържание, на една индивидуалност и едно действие.

По-нататък в такава истинска жизненост намираме същевременно полъха на грацията, излят над цялото произведение. Грацията е самонасочване отвъд, към слушателя, зрителя, което строгият стил пренебрегва. И все пак, дори когато харита, грацията, се окаже само благодарност, любезност спрямо друг, все пак в идеалния стил тя остава напълно свободна от всеки стремеж да се харесва. По-спекулативно можем да си обясним това така: Предметът е концентрираното субстанциално, завършеното само за себе си. Но тъй като чрез изкуството той навлиза в явлението и с това, така да се каже, се стреми да бъде налице за други, да преминава от своята простота и монолитност в себе си към партикуларизация, разделяне и разединяване, това по-нататъшно развитие към съществуването за други трябва сякаш да се разглежда като привлекателност от страна на предмета, доколкото той, както изглежда, сам за себе си не се нуждае от това по-конкретно налично битие и все

пак за нас се излива напълно в него. Обаче една такава грациозност трябва да се самоутвърди на тази степен само ако същевременно субстанциалното, като придържано в себе си, също така непомрачено стои срещу своята грация на явлението, която разцъфтява само навън, като първи вид излишество. Това безразличие на вътрешното упование за своето налично битие, това спокойствие на себе си в самия себе си е онова, което съставлява красивата небрежност на грацията, която не влага непосредствено никаква ценност в това свое явление. Тъкмо тук трябва да търсим същевременно *висшето* на изящния стил. Изящното свободно изкуство е безгрижно във външната форма, в която то не остава да проличи никаква своеобразна рефлексия, никаква цел, никаква преднамереност, а във всеки израз, във всеки обрат сочи само към идеята и душата на цялото. Само благодарение на това се запазва идеалното на изящния стил, който не е нито рязък, нито строг, а вече се разめква до веселостта на красивото. Не е упражнено насилие над никоя изява, над никоя част, всеки член се проявява сам за себе си, радва се на собствено съществуване, и все пак същевременно се задоволява да бъде само момент на цялото. Единствено това дава редом с дълбочината и определеността на индивидуалността и на характера грациозността на оживотворяването; от една страна, господства само предметът; но в обстойността, в ясното и все пак пълно многообразие на чертите, които правят явлението съвсем определено, ясно, живо и присъстващо, зрителят сякаш бива освободен от предмета като такъв, доколкото има напълно пред себе си неговия конкретен живот.

в. Приятният стил

Но чрез последната точка идеалният стил, щом последва още по-нататък този обрат към външната страна на явлението, преминава в *приятния*, приветливия стил. Тук веднага се изявява един по-друг замисъл, отколкото този, да се предаде жизнеността на самия

предмет. Харесването, действието навън се явява като цел и става обект на внимание само за себе си. Така например прочутият Аполон от Белведере наистина сам не принадлежи към приятния стил, но принадлежи поне към прехода от висшия идеал към привлекателното. Тъй като при такъв вид приятност цялото външно явление вече не се свежда до самия един единствен предмет, по този начин особеностите, дори когато отначало още произтичат от самия предмет и са необходими чрез него, стават все повече и повече независими. Ние чувстваме, че те са употребени, вмъкнати като украшения, умишлени епизоди. И все пак тъкмо защото остават случайности за предмета и имат своето съществено определение само в отношението към зрителя или читателя, те ласкаят субективността, за която се е работило. Например Вергилий и Хораций ни радват от тази страна с един образован стил, в който виждаме многостранността на замислите, старанието да ни се хареса. В архитектурата, скулптурата и живописата благодарение на приятността изчезват простите, величествени маси, навсякъде виждаме малки образчета сами за себе си, украса, накити, трапчинки в бузите, нагиздена прическа, усмивка, многообразни дипли на дрехите, примамливи цветове и форми, биещи на очи, тежки, но все пак непринудено подвижни пози и т.н. Например в така нареченото готическо или немско строителство изкуство, където то стига до приятното, намираме една развита до безкрайност нагизденост, така че цялото изглежда съставено само от колонки една върху друга, с най-разнообразни украшения, кулички, върхове и т.н., които ни харесват сами за себе си, без обаче да разрушават впечатлението от големите отношения и ненадминаемите маси.

Но, доколкото цялата тази степен на изкуството се устремява към въздействието навън чрез изобразяването на външното, ние можем да посочим като нейна понататъшна всеобщност *ефекта*, който наистина може да използва като средство за произвеждане на впечатление също неприятното, напрегнатото, колосалното, в която насока често се е увеличавал исполинският гений на Микел-

анджело, резки контрасти и т.н. Ефектът е изобщо преобладаващата насоченост към публиката, така че изобразеното вече не се изобразява спокойно само за себе си, самозадоволяващо се, весело, а се обръща навън и сякаш призовава зрителя към себе си и се опитва да се постави в отношение с него чрез самия начин на изобразяване. В художественото произведение наистина трябва да има и едното, и другото, спокойствието в себе си и насочеността към зрителя, но страните трябва да се намират в най-чисто равновесие. Ако художественото произведение в строг стил е затворено съвсем само в себе си, без да иска да говори на зрителя, то не го стопля; ако излезе твърде много навън към него, то ще му хареса, но без самородността или не чрез самородността на съдържанието и чрез простото схващане и изобразяване на последното. Тогава това излизане навън принадлежи към случайността на явлението и прави самото изобразено една такава случайност, в която познаваме вече не предмета и неговата обоснова на чрез самата себе си, необходима форма, а *поета и художника* с неговите субективни замисли, с неговата нескъпосна творба и с неговото умение да осъществява тези замисли. Чрез това публиката напълно се освобождава от същественото съдържание на предмета и чрез произведението влиза в диалог само с художника, тъй като сега е важно предимно това, всеки да прозре какво е искал художникът, колкото и хитро и умело да го е избрал и осъществил. Това, да бъдеш приведен в тази субективна общност на прозрението и оценката с художника, ласкае най-много; и читателят или слушателят се възхищава толкова по-лесно на поета и музиканта, зрителят се възхищава толкова повече на твореца в областта на изобразителните изкуства и намира толкова по-добре задоволена собствената си суетност, колкото повече художественото произведение го кани да влезе в тази роля на субективен съдия на изкуството и му дава в ръка замислите и гледищата. В строгия стил, напротив, сякаш не е отредено нищо за зрителя, субстанцията на съдържанието в нейното изображение отхвърля строго и сурово субективността. Разбира се,

това отблъскващо начало често може да бъде също така само чиста ипохондрия на художника, който влага в художественото произведение дълбочина на значението, но не иска да стигне до свободно, леко, весело излагане на предмета, а умишлено иска да го направи труден за зрителя. Но тогава една такава търговия на дребно с тайни сама е отново само афектация и фалшива противоположност спрямо въпросната приятност.

Предимно французите работят за ласкаещото, привлекателното, ефектното и затова те развиха като нещо главно това повърхностно, приятно обръщане към публиката, тъй като търсят истинската стойност на произведенията си в удовлетворяването на другите, които ги интересуват, върху които те искат да упражнят въздействие. Тази насока се очертава особено в драматическата им поезия. Така например Мармонтел разказва за представлението на своя *Dénis le tiran*¹ следния анекдот. Решаващият момент бил един въпрос към тирана. Клерон, която трябвало да зададе този въпрос, когато наближава важният момент, в който тя ще заговори Дионисий, прави същевременно крачка напред към зрителите, които апострофира по този начин – и това нейно действие решило успеха на цялата пиеса.

Ние, немците, напротив, изискваме твърде много от художествените произведения съдържание, в чиято дълбочина художникът удовлетворява самия себе си, без да се грижи за публиката, която трябва сама да се вгледа, да положи усилие и си помогне, както иска и както може.

2. Подразделение

А що се отнася – след тези общи указания за собствените на всички изкуства разлики в стиловете – до по-точното *подразделение* на нашата трета главна част, трябва да кажем, че особено едностранчивият разсъдък търсеше различни видове основи за класификацията на отделните изкуства и видове изкуства. Но истинското подразделение може да се вземе само от природата на

художественото произведение, която обяснява в целокупността на родовете целокупността на криещите се в нейното собствено понятие страни и моменти. Първото нещо, което ни се предлага като важно в това отношение, е гледището, че тъй като сега произведенията на изкуството получават определението да излязат в сетивната реалност, вследствие на това изкуството съществува и за *сетивата*, така че следователно определеността на тези сетива и на съответстващата им материалност, в която се обективира художественото произведение, трябва да даде основите за подразделението на отделните изкуства. Но тъй като сетивата са *сетива*, т.е., тъй като се отнасят до материалното, до това, което е във едно от друго и е многообразно в себе си, те сами са различни; осезание, обоняние, вкус, слух и зрение. Тук не е наша работа да доказваме вътрешната необходимост на тази целокупност и на нейното разчленение, тъй като това е задача на натурфилософията; нашият въпрос се ограничава върху изследването дали всичките тези сетива – а ако не, тогава кои от тях – имат по своето понятие способността да бъдат органи за схващане на художествени произведения. С оглед на това по-рано (т.1, с.74-75) вече изключихме осезанието, вкуса и обонянието. Докосването с длан на меките мраморни части на женствените богини, за което говори Бьотигер, не принадлежи към художественото съзерцание и художествената наслада. Защото чрез *осезанието* субектът като сетивно единично същество се отнася само до сетивно единичното и неговата тежест, твърдост, мекота, материална съпротива; но художественото произведение не е нещо чисто сетивно, а е духът като проявяващ се в сетивното. Художественото произведение не може и да се *вкуси* като художествено произведение, тъй като вкусът не оставя предмета свободен сам за себе си, а се отнася към него реално, практически, разтваря го и го поглъща. Образоване и изтънчване на вкуса е възможно и се изисква само по отношение на ястията и тяхното приготвяне или по отношение на химическите качества на обектите. Но предметът на изкуството трябва да бъде съзерцаван в

неговата самостоятелна за себе си обективност, която наистина е за субекта, но само по теоретичен, интелектуален, а не по практически начин – и без всякакво отношение към желанието и волята. Що се отнася до *обоняннето*, то също така не може да бъде орган на художествената наслада, тъй като нещата се предлагат на обоняннето само доколкото се намират в процес на самите себе си, разтварят се чрез въздуха и неговото практическо влияние.

Зрението, напротив, има чисто теоретично отношение към предметите посредством светлината, чрез тази сякаш нематериална материя, която и от своя страна оставя обектите да съществуват свободно сами за себе си, кара ги да проблясват и се проявяват, но не ги поглъща практически – незабелязано или открито, – както правят това въздухът и огънят. А за гледането без желание е на разположение всичко, което съществува материално в пространството като многообразие от намиращи се във един от друг предмети, но което, доколкото остава недокоснато в неговата интегралност, се изявява само по формата си и цвета си.

Другото теоретично сетиво е *слухът*. Тук излиза наяве противоположното. Вместо формата, цвета и т.н., слухът има за предмет тона, трептенето на тялото, което не е процес на разлагане, както се нуждае от него обоняннето, а е само движение на предмета, при което обектът се запазва ненакърнен. Ухото схваща това идейно движение, в което се изявява чрез неговото звучене сякаш простата субективност, душата на телата, също така теоретично, както окото схваща формата или цвета и по този начин оставя вътрешното на предметите да стане за самото вътрешно.

Към тези две сетива се присъединява като трети елемент сетивната *представа*, припомнянето, запазването на образите, които навлизат чрез отделния наглед в съзнанието, тук се подвеждат под всеобщности, поставят се в отношение и единство с тях чрез въображението, така че сега, от една страна, самата външна реалност съществува като вътрешна и духовна, докато духовното,

от друга страна, приема в представата формата на външно и се осъзнава като „вън едно от друго“ и „едно до друго“.

Този троен начин на схващане дава за изкуството известното подразделение в *изобразителни* изкуства, които изработват съдържанието си видимо навън, като му дават външна обективна форма и външен обективен цвят, *второ*, в *звучащо* изкуство, *музика*, и, *трето*, в *поезия*, която като *говорещо* изкуство употребява тона само като знак, за да се обърне чрез него към вътрешния свят на духовното съзерцание, чувство и представа. Ако обаче искаме да останем при тази сетивна страна като последна основа на подразделението, веднага изпадаме в затруднение по отношение на по-точните принципи, тъй като основите на подразделението са взети вместо от конкретното понятие на самия предмет само от една от най-абстрактните страни на този предмет. Затова трябва отново да потърсим по-дълбоко навлизащ начин на подразделение, който посочихме вече в увода като истински систематично разчленение на тази трета част. Изкуството няма друго призвание освен да доведе пред сетивния наглед истинното, както е то в духа, примирено с обективността и със сетивното според своята целокупност. А доколкото това трябва да се извърши на тази степен в елемента на външната реалност на художествените творби, целокупността, която е абсолютното според неговата истина, тук се разпада на различните си моменти.

Това, което съставлява тук *средния термин*, истински монолитния център, е изобразяването на *абсолютното*, на самия бог като бог, в неговата *самостоятелност* за себе си, все още не развит до движението и разликата и отиващ напред до действието и обособяването на себе си, а затворен в себе си във величаво божествено спокойствие и тишина: адекватно формираният в самия себе си идеал, който в своето налично битие остава в съответно тъждество със самия себе си. За да може да се прояви в тази безкрайна самостоятелност, абсолютното трябва да бъде схванато като дух, като субект, но като

субект, който същевременно има в самия себе си своето адекватно външно явление.

Но като божествен субект, който излиза навън и получава действителна реалност, абсолютното има в противоположност на себе си един *външен* околел свят, който трябва да бъде формиран в съответствие с абсолютното нагоре, до степента на едно съгласуващо се с абсолютното, проникнато от него явление. А този околел свят е, от една страна, *обективното* като такова, почвата, обкръжението от страна на външната природа, която сама за себе си няма духовно абсолютно значение, субективен вътрешен свят, и затова е способна да изрази духовното, като чието преобразувано до красотата обкръжение трябва да се прояви, също само загатващо.

На външната природа противостои *субективният вътрешен свят*, човешката душа като елемент за наличното битие и явлението на абсолютното. С тази субективност веднага настъпва множествеността и различието на индивидуалността, партикуларизацията, разликата, действието и развитието, изобщо пълнокръвният и пъстър свят на действителността на духа, в който свят абсолютното се знае, иска, чувства и привежда в действие.

Вече от това предварително указание се получава, че разликите, до които се разпада целокупното съдържание на изкуството, в своите съществени страни съответстват за схващането и изображението с това, което разгледахме във втората част като символична, класична и романтична художествена форма. Защото символичното довежда вместо до тъждеството на съдържание и форма само до сродство между двете и до просто загатване на вътрешното значение в неговото външно на самото себе си и на съдържанието, което то трябва да изразява, явление, и затова дава основния тип за онова изкуство, което получава задачата да възвиси обективното като такова, природната среда, до едно красиво художествено обкръжение на духа, и да внуши загатващо на тази външна страна вътрешното значение на духовното. Класическият идеал, напротив, съответства на изображението на абсолютното като такова в неговата

самостоятелно почиваща в себе си външна реалност, докато романтичната художествена форма има както за свое съдържание, така и за своя форма субективността на душата и на чувството в нейната безкрайност и крайна партикуларност.

И така, според тази основа на подразделението системата на отделните изкуства се разчленява по следния начин:

Първо, като начало, обосновано от самия предмет, пред нас стои *архитектурата*. Тя е началото на изкуството, тъй като изкуството в своите наченки изобщо не е намерило за изображението на своето духовно съдържание нито адекватен материал, нито съответни форми и затова трябва да се задоволи само с *търсенето* на истинската адекватност и с външното отношение между съдържание и начин на изобразяване. Материал на това първо изкуство е недуховното в самото себе си, тежката и формируемата само според законите на тежестта материя; неговата форма за образуванията на външната природа, свързани правилно и симетрично до един чисто външен рефлекс на духа и до целокупността на едно художествено произведение.

Второто изкуство е *скулптурата*. Тя има за свой принцип и за свое съдържание духовната индивидуалност като класичния идеал, така че вътрешното и духовното намира своя израз в иманентното на духа телесно явление, което изкуството тук трябва да изобрази в действително художествено налично битие. Затова тя също така още взема за свой материал тежката материя в нейната пространствена целокупност, без обаче да я формира правилно само по отношение на нейната тежест и нейните природни условия според формите на органичното или неорганичното, или да я принизява с оглед на нейната видимост до просто привиждане на външното явление и всъщност да я партикуларизира в себе си. Но *формата*, определена от самото съдържание, тук е реалната жизненост на духа, човешкият облик и неговият проникнат от духа обективен организъм, който трябва да формира до адекватно явление самостоятелността на

божественото в неговия висш покой и в неговото тихо величие, недокоснато от раздвоеността и ограничеността на действието, на конфликтите и страданията.

Трето, трябва да обединим в една последна целокупност изкуствата, които са призвани да пресъздават в художествени форми вътрешната душевност на субективното.

Живописиста съставлява *началото* на това последно цяло, тъй като тя изцяло прилага самия външен облик за изразяването на *вътрешното*, което сега не само представя в околния свят идеалната затвореност на абсолютното в себе си, но и довежда последното до нагледа също така като субективно в самото себе си в неговото духовно налично битие, желание, чувстване, действие, в неговата дейност и в неговото отношение към друго и затова също така в страданията, в болката, в смъртта, в целия кръговрат на страстите и удовлетворенията. Ето защо неин предмет е вече не бог като такъв, като *обект* на човешкото съзнание, а самото това съзнание: бог или в неговата действителност на субективно живото действие и страдание, или като бог на общността, като духовното, което усеща себе си, душевното в неговото лишние, в неговото пожертване, ощастливяване и в неговата радост от живота и дейността сред налично биващия свят. Що се отнася до *формата*, живописиста трябва да използва като средство за изобразяване на това съдържание външното явление изобщо, както природата като такава, така и човешкия организъм, доколкото последният оставя духовното да проблесне ясно през него. Напротив, тя не може да употребява за *материал* тежката материалност и нейното пълно в пространствено отношение съществуване, а трябва да придаде вътрешен характер на този материал в самия него, както прави това с формите. Първата крачка, чрез която сетивното се противопоставя на духа в това отношение, се състои, от една страна, в снемането на реалното сетивно явление, чиято видимост се превръща в чиста *привидност* на изкуството; от друга страна, в *цвета*, чрез чиито разлики, преходи и преливания се осъществява това пре-

върщане. Ето защо, за да изрази вътрешната душа, живописиста съсредоточава троичността на пространствените измерения в плоскостта като най-близката вътрешна душевност на външното и изобразява пространствените разстояния и фигури чрез привиждането на цвета. Защото живописиста се занимава не с придаването на видимост изобщо, а с видимостта, която, от една страна, се партикуларизира в себе си, а, от друга страна, е направена вътрешна. В скулптурата и строителното изкуство фигурите стават видими чрез външната светлина. В живописиста, напротив, тъмната в самата себе си материя има в самата себе си своето вътрешно, идейно съдържание: светлината; материята е осветлена в самата себе си, а светлината тъкмо поради това е затъмнена в самата себе си. Но единството и взаимопроникването на светлината и тъмнината е цветът.

Второ, противоположност на живописиста в същата тази сфера е *музиката*. неин истински елемент е вътрешното като такова, само за себе си безформеното чувство, което може да се изявява не във външното и в неговата реалност, а само чрез външността, която изчезва бързо в своята проява и сменя самата себе си. Ето защо нейно *съдържание* съставлява духовната субективност в нейното непосредствено, субективно единство в себе си, човешката душа, чувството като такова, неин *материал* – тонът, нейно *въплътяване в художествени форми* – фигурацията, взаимосъгласуването, разделянето един от друг, свързването, противопоставянето, противоречието между тоновете и тяхното разлагане един от друг според количествените им разлики и според тяхната художествено изработена мярка на времето.

И най-сетне, *третото* след живописиста и музиката е изкуството на речта, *поезията* изобщо, абсолютното, истинското изкуство на духа и на неговата изява като дух. Защото единствено речта може да възприеме, да изрази и да доведе пред представата всичко, което съзнанието конципира и формира духовно в своя собствен вътрешен свят. Затова поезията е най-богатото, най-неограниченото по съдържание изкуство. Обаче тя също така отново

изгубва от сетивна страна това, което получава. А именно, тъй като не работи нито за сетивния наглед, както изобразителните изкуства, нито за чисто идейното чувство, както музиката, а иска да направи своите формиранни във вътрешния свят значения на духа само за самата духовна представа и за самото духовно съзерцание, за нея *материалът*, чрез който се изявява тя, още запазва само стойността на едно – макар и художествено третирано – *средство* за изявяване на духа в духа и не се смята за сетивно налично битие, в което духовното съдържание е в състояние да намери една съответстваща на него реалност. От разгледаните до сега средства такова средство може да бъде само *тонът* като все още относително най-адекватният на духа сетивен материал. Обаче тук тонът не запазва своята значимост вече сам за себе си, както в музиката, така че в неговото формиране да може да се изчерпи единствено съществената цел на изкуството, а, обратно, той изцяло се изпълва с духовния свят и с определеното съдържание на представата и нагледа и се явява като чисто външно обозначение на това съдържание. А що се отнася до *начина на формиране*, с който си служи поезията, в това отношение тя се оказва целокупното изкуство благодарение на това, че – което наблюдаваме в живописата и музиката само в относителен смисъл – повтаря в своята област начина на изобразяване, прилаган от останалите изкуства.

А именно, от една страна, като *епическа* поезия тя дава на своето съдържание формата на *обективност*, която тук наистина не получава, както в изобразителните изкуства, също и външно съществуване, но все пак е свят, схванат от представата във формата на обективното и изобразен за вътрешната представа като обективен. Това съставлява същинската реч като такава, която се задоволява в самото си съдържание и в неговата изява чрез речта.

Обаче, от друга страна, поезията, обратно, е също така *субективна* реч, вътрешното, което се насочва навън като *вътрешно*, *лириката*, която извиква на своя помощ

музиката, за да проникне по-дълбоко в чувството и в душата.

И най-сетне, *трето*, поезията стига и до речта в едно затворено в себе си *действие*, което се изобразява също така обективно, както тя изявява вътрешното на тази обективна действителност и затова може да се побратимява с музиката и жеста, мимиката, танца и т.н. Това е *драматическото* изкуство, в което целият човек представя чрез пресъздаване създаденото от човека художествено произведение.

Тези пет изкуства съставляват определената и разчленена в самата себе си система на реалното действително изкуство. Освен тях има, разбира се, и други несвършени изкуства, градиноустройственото изкуство, танцът и т.н., които обаче можем да споменем само мимоходом. Защото философското разглеждане трябва да се придържа само към разликите от сферата на понятието и да развива и да схваща в техните понятия съответстващите им истински образувания. Природата и действителността изобщо наистина не остава при тези определени разграничавания, а се отклонява от тях в по-широка свобода и в това отношение доста често можем да чуем да хвалят, че тъкмо гениалните произведения трябвало да се издигат над такива отделяния; но както в природата междинните видове, амфибиите, преходите говорят, вместо за превъзходство и свобода на природата, само за нейното безсилие, което се състои в това, че не може да затвърди обоснованите в самия предмет, съществените разлики, и ги оставя да бъдат помрачени от външни условия и въздействия, така е и в изкуството с такива междинни родове, макар че последните още могат да постигнат нещо радостно, грациозно и заслужило, макар и не безусловно свършено.

Ако сега, след тези встъпителни забележки и обзори поискаме да се обърнем към по-специалното разглеждане на самите отделни изкуства, от една друга страна веднага изпадаме в затруднение. Защото, след като до сега се занимавахме с изкуството като такова, с идеала и с общите форми, до които се развива той според своето

понятие, сега трябва да преминем към конкретното налично битие на изкуството и с това – в емпиричното. Тук става почти както в природата, чиито общи кръгове наистина могат да бъдат схванати в тяхното понятие, в тяхната необходимост, в чието действително сетивно налично битие обаче отделните образувания и техните видове, както в страните си, които предлагат на разглеждането, така и във формата си, в която съществуват, имат такова богатство на многообразието, че, от една страна, става възможен най-разнообразният начин на отнасяне към тях, а, от друга страна, философското понятие, когато искаме да приложим мерилото на неговите прости разлики, изглежда е недостатъчно и мисленето, което схваща нещата в техните понятия, не може да си поеме дъх пред тази пълнота. Но ако се задоволим само с описание и с външни рефлексии, това пак не съответства на целта ни да осъществим едно научносистематично развитие. Към всичко това после се присъединява още и тази трудност, че всяко отделно изкуство сега вече само за себе си изисква отделна наука, тъй като с винаги растящата склонност към познаване на изкуството обемът на тези науки ставаше все по-богат и по-широк. Но тази склонност на дилетантите в наше време, от една страна, беше направена мода от самата философия, откак искаха да твърдят, че в изкуството трябвало да се намери същинската религия, истинното и абсолютното, и че то стои по-високо от философията, тъй като не е абстрактно, а съдържа идеята същевременно в нейната реалност и за конкретния наглед и конкретното усещане. От друга страна, в наши дни се смята за голяма изисканост в подхода към изкуството това, да се занимаваме с такова излишество на най-безкрайните детайли, за което се изисква от всеки да е забелязал нещо ново. Такова занимание на онези, които искат да бъдат познавачи на изкуството, е един вид учено безделие, което няма защо да полага много големи усилия. Защото много приятно е да разглеждаме художествени произведения, да схващаме мислите и рефлексите, които могат да се срещат при тях, да правим привични за себе си гледищата, които са

имали други за тях и по такъв начин сами да ставаме и да бъдем съдници и познавачи. И така, колкото познанията и рефлексите са станали по-богати благодарение на това, че всеки един все пак иска да е констатирал същевременно нещо оригинално и собствено, толкова повече сега всяко отделно изкуство, нещо повече, всеки единичен клон от него изисква пълнотата на една собствена трактовка. А редом с това на всичко отгоре и историческият момент, който по необходимост се присъединява при разглеждането и оценяването на художествените произведения, прави предмета още по-научен и по-обстоен. И най-сетне трябва да сме видели и отново видели твърде много, за да можем и ние да изказваме мнение за подробностите в една област на изкуството. Ето, аз наистина съм видял много неща, но все пак не всичко онова, което би било необходимо, за да третирам материята с пълна детайлност. – Нека отговорим на всичките тези трудности с простото обяснение, че в рамките на нашата цел съвсем не става въпрос за това, да поучаваме в художествени знания и да поднасяме исторически учености, а само за това, да познаем философски съществените общи гледни точки на предмета и тяхното отношение към идеята за красивото в нейната реализация в сетивната страна на изкуството. И най-сетне, при осъществяването на тази цел не бива да ни смущава многостранността на художествените творби, за която споменах по-горе, защото и тук, въпреки това многообразие, съответстващата на понятието същност на самия предмет е ръководното; и макар че последната не веднъж се губи в случайности поради елемента на своята реализация, все пак има точки, в които тя също така излиза ясно наяве, и задачата, която философията трябва да разреши, е да схване тези страни и да ги развие философски.