

ций по эстетике Гегеля в трёх томах. Не будем перечислять все последующие издания, они стали всеобщим достоянием во многих странах, в том числе – в Российской империи, СССР и РФ. Мы пользовались в составлении подборки 4-томником – Георг Вильгельм Фридрих Гегель «Эстетика» («Лекции по эстетике»), – выпущенным в 1968–1973 годах издательством «Искусство», Москва.

Несмотря на всю сложность языка философа, его непростые словесные построения, мысль его в итоге ясна и понятна. И даже, как замечено выше, близка нам по личному опыту,

по практике в литературном творчестве и других видах искусства и культуры. Читаешь эстетику Гегеля и то и дело восклицаешь: «Точно! И я так думал!» Какое авторитетное подтверждение нашим скромным личностным открытиям в «науке изящного».

Наш альманах уделяет особое внимание проблемам творческой «выдумки», то есть художественного творчества, и мы не без основания считаем, что знакомство с эстетикой Гегеля будет полезной как начинающим, так и зрелым творцам литературы и искусства.

Гегель

из лекций по эстетике

1

КАКАЯ-НИБУДЬ жалкая выдумка, пришедшая в голову человеку, *выше* любого создания природы.

...Не раз возникала потребность в защите художественного творчества от тех, кто считал его роскошью по отношению к *практической необходимости* и особенно по отношению к морали и набожности.

...Ведущей художественной способностью следует считать *фантазию*.

Художник должен многое видеть, многое слышать и многое сохранить в своей памяти; и вообще великие люди почти всегда отличались сильной памятью.

Художник должен не только много видеть вокруг себя в мире, [...] но многое и великое должно затронуть его душу и глубоко потрясти его сердце, он должен многое испытать и пережить, прежде чем он будет в состоянии воплотить в конкретных образах подлинные глубины жизни. Поэтому хотя гений и вспыхивает в юности, как это было, например, у Гёте и Шиллера, однако лишь в позднем возрасте, часто в старости он создаёт завершённые, подлинно зрелые художественные произведения.

Талант и гений носят прирождённый характер. [...] Поэтому в художественном творчестве, как и в искусстве вообще, имеется аспект непосредственности и естественности, и эту сторону

субъект не может породить в самом себе, а должен находить её в себе, как непосредственно данную.

Различные виды искусства более или менее носят национальный характер и связаны с природной стороной народного дарования. Итальянцы, например, обладают музыкальностью и способностью к пению почти от рождения; напротив, хотя северные народы и достигли больших успехов в культивировании музыки и оперы, они так же не смогли вполне прижиться у них, как и апельсиновое дерево. Грекам было присуще выдающееся дарование в области эпоса и прежде всего в области скульптуры; римляне же не обладали подлинно самостоятельным искусством, а должны были перенести его на свою почву из Греции.

Характерной чертой гения является лёгкость, с которой ему даётся внутреннее созидание и внешняя техническая сноровка в области определённых искусств. Много говорят, например, о цепях, налагаемых на поэта необходимостью соблюдать размер и рифму... И правда, все искусства требуют для овладения ими тщательного изучения, долгого и настойчивого труда, виртуозности, достигаемой многообразными упражнениями; однако чем больше и богаче талант, тем меньше знаком гений с тяжким трудом в обретении необходимых для творчества умений и навыков.

...Предполагали, что состояние вдохновения может быть достигнуто посредством *чувственного* возбуждения. Но одна лишь горячая кровь ещё не есть вдохновение, и шампанское не создаёт поэтического произведения. [...] Самый большой гений может сколько угодно ложиться на зелёную траву и смотреть в небо утром и вечером, когда дует свежий ветер, – всё же его не коснётся тихое дыхание вдохновения.

Вдохновение нельзя также вызвать посредством чисто *духовного намере-*

ния творить,.. заранее не нося в себе содержания, побуждающего к творчеству.

...В чём *состоит* художественное вдохновение, в том, что поэт полностью поглощён своим предметом, целиком уходит в него и не успокаивается до тех пор, пока не предаст художественной форме законченный и отчеканенный вид.

Мы должны проводить существенное различие между голой *манерой* и оригинальностью. Манера касается лишь *частных* и потому *случайных особенностей* художника. [...] Манера в этом смысле не имеет никакого отношения к всеобщим видам искусства, которые требуют различных способов изображения. Так, например, пейзажист должен иначе схватывать предметы, чем живописец, пишущий исторические картины, эпический поэт – иначе, чем лирический или драматический. Манера же представляет собой принадлежащий лишь данному субъекту способ восприятия и случайное своеобразие исполнения.

[...] Когда такой специфический характер художественного восприятия и изображения превращается благодаря постоянному повторению в привычку и делается у художника второй натурой, то грозит опасность, что манера вырождается в бездушное и бессодержательное повторение, в механический приём, в который художник уже не вкладывает всего своего чувства и вдохновения... В этом случае искусство падает до уровня простой виртуозности и ремесленной ловкости, и манера, которая сама по себе не является чем-то отрицательным, может превратиться в нечто банальное и безжизненное.

[...] В этом смысле можно, например, у Гёте назвать манерой то, что он умеет искусно кончать весёлым оборотом не только застольные песни, но и другие стихотворения, начинающиеся более серьёзно, чтобы устранить или смягчить впечатление от серьёзного

размышления или трудной ситуации. Гораций в своих посланиях также придерживается этой манеры.

*Le style c'est l'homme mEme** – известный французский афоризм. Здесь под стилем подразумевается вообще своеобразие данного субъекта, которое полностью выражается в его способе выражения, характере его речи и т. д.

[...] Однако нет нужды ограничить употребление слова «стиль» обозначением только этой стороны *чувственно-го* элемента, и мы можем распространить этот термин на определение и законы художественного изображения, вытекающие из природы того вида искусства, в котором предмет получает своё воплощение. В этом смысле мы различаем в музыке церковный и оперный стиль, а в живописи – стиль исторических картин и стиль жанровых произведений.

Оригинальность состоит не только в следовании законам стиля, но и в субъективном вдохновении, когда художник не отдаётся голый манере.

Не иметь никакой манеры – вот в чём состояла во все времена единственно великая манера, и лишь в этом смысле мы можем назвать оригинальными Гомера, Софокла, Рафаэля, Шекспира.

2

Мотив чести не был известен античному классическому искусству. Правда, в «Илиаде» гнев Ахилла составляет содержание и движущее начало всех описываемых событий... Однако это не следует понимать как честь в современном смысле этого слова. Ахилл считает себя обиженным только потому, что Агамемнон отобрал у него ре-

альную долю добычи (царь Агамемнон передал пленённую Ахиллом Хрисеиду её отцу. – *Прим. ред.*)...

Честь может иметь самое разнообразное *содержание*... Поэтому я могу сделать предметом чести [...] верность государству, отечеству, свою профессию, исполнение обязанностей отца, супружескую верность, честный образ жизни, добросовестность в научных исследованиях и т. д. [...] Я вкладываю в них мою субъективность и этим превращаю их в дело чести.

Человек чести всегда и при всех обстоятельствах думает в первую очередь о самом себе; вопрос тут не о том, справедливо ли нечто само по себе, а о том, прилично ли оно для него, соответствует ли его чести заниматься этим делом или лучше от него отказаться. Таким образом, он может совершать самые скверные поступки и всё же остаться человеком чести.

Любовь, в отличие от чести, не покоится на размышлениях и казуистике рассудка, а проистекает из чувства. [...] Любовь не встречается в классическом искусстве. Здесь она является или подчинённым моментом в изображении или только чувственным наслаждением.

[...] Высокая трагедия древних так же не знает страсти любви в её романтическом значении... И хотя Венера Медицейская – пластический образ любви, против изящества красоты её облика ничего нельзя сказать, однако здесь совершенно отсутствует выражение внутреннего чувства, как его требует романтическое искусство. То же самое мы встречаем в римской поэзии...

Напротив, Петрарку обессмертила именно эта порождённая фантазией любовь (к Лауре. – *Прим. ред.*), которая вследствие художественной пылкости души, воспитанной под небом Италии, сроднилась с религией. [...] Данте также обессмертила его любовь к Беатриче. [...] Боккачо изображает любовь отчасти в силе её страсти, отчасти со-

* Стиль – это сам человек (франц.)

всем легкомысленно, без всякого намёка на нравственность, открывая нашему взору в красочных новеллах картину нравов своего времени, своей страны.

В немецких песнях миннезингеров любовь является сентиментальной, нежной; она бедна воображением, игрива, меланхолична, однообразна. У испанцев любовь отличается богатством фантазии; она рыцарственна, хитроумна в поисках и защите своих прав и обязанностей, подобно личной чести, и мечтательна в своём высшем блеске. В поздней французской литературе она более галантна и тщеславна. В поэзии она часто становится *искусственным* чувством, созданным в высшей степени остроумно с помощью софизмов; она является то чувственным наслаждением без страсти, то страстью без наслаждения...

Каждому мужчине его любимая (точно так же как девушке её любимый) представляется прекраснейшей, чудеснейшей из всех на свете, — хотя другие могут находить её совсем обыкновенной.

Дружба имеет своей почвой и своим временем юность... Лишь юность, когда индивиды живут ещё в общей неопределённости, есть то время, когда они соединяются и так тесно связываются друг с другом в *едином* умонстроении, единой деятельности, что дело одного тотчас же становится делом другого.

Этого уже нет больше в дружбе мужчин. [...] Принцип нашей более глубокой жизни требует, чтобы в целом каждый заботился сам о себе.

3

Внешней природе противостоит *субъективное внутреннее начало*, человеческая душа как элемент существования и явления абсолютного.

Система отдельных искусств расчленяется следующим образом.

Во-первых, в качестве обоснованного самим предметом начала перед нами выступает *архитектура*. Она — начало искусства... Её формой являются образования внешней природы, связанные правильно и симметрично так, что, будучи чисто внешним отражением духа, они есть целостное художественное произведение. [...] Одним из главных особенностей архитектуры является повторение форм и деталей произведений зодчества. Материалом этого первого искусства служит нечто в самом себе недуховное, тяжёлая и подчиняющаяся лишь законам тяжести материя. [...] Она (архитектура. — *Прим. ред.*) сформировалась ранее скульптуры, живописи и музыки.

Вторым искусством является *скульптура*. Её принцип и содержание — духовная индивидуальность как классический идеал. Внутреннее и духовное находят своё выражение в имманентном духу телесном явлении... Своим материалом скульптура всё ещё берёт тяжёлую материю.

[...] *В третьих*, мы должны объединить в последнюю целостность те искусства, которые выражают внутренние переживания субъекта.

Начало этого последнего целого образует *живопись*. Она применяет внешнюю форму целиком для выражения *внутренней жизни*.

Во-вторых, противоположностью живописи в одной и той же сфере является *музыка*... Её *материалом* является звук, её *формообразованием* — конфигурация, созвучие, разделение, соединение, противопоставление, противоречие и разложение звуков по их качественным различиям друг от друга и их художественно соблюденной мере времени.

Наконец, *третье* искусство после живописи и музыки — это искусство речи, *поэзия* вообще, абсолютное истинное искусство духа. По своему содержанию поэзия является самым богатым, самым неограниченным искусством.

В-третьих, наконец, поэзия переходит также к речи внутри замкнутого в себе *действия*, которое столь же изображает себя объективно, сколь и высказывает внутреннее содержание этой объективной действительности и потому может быть соединено с музыкой и жестами, мимикой, танцами и т. д. Это – искусство *драматическое*, в котором весь человек воспроизводит созданное человеком художественное произведение.

Эти пять искусств образуют в себе определённую и расчленённую систему реального действительного искусства. Кроме этих пяти искусств имеются ещё и другие, несовершенные искусства: разведение садов, танец и т. д.

Человеку хочется прыгать, петь, он нуждается в языковом общении, но это ещё не значит, что речь, прыжки, крики и пение – поэзия, танец, музыка.

Размышления об идеальной форме человеческой головы наталкиваются прежде всего на вопрос о так называемом *греческом профиле*.

...Этот профиль состоит в специфическом сочетании формы лба и носа, а именно в почти прямой линии: линия носа, почти не прерываясь, продолжает линию лба...

Кампер, известный голландский физиолог, характеризует эту линию как линию красоты лица, поскольку в ней он видит главное отличие человеческого облика от животного.

[...] В форме головы животного более всего заметна выдвинутая вперёд пасть как орудие пожирания вместе с верхней и нижней челюстями... К этому главному органу остальные присоединены лишь в качестве служебных и вспомогательных; это главным образом нос – для обнюхивания, нет ли где-нибудь пищи, а затем глаза... Недвусмысленное своеобразие этих органов, служащих исключительно естественной потребности и её удовлетворению, придаёт голове животного выражение голой целесообразности для выполне-

ния природных функций, выражение, лишённое всякой духовной идеальности.

[...] Человеческое лицо имеет *второй* центр, в котором выражается духовное отношение к вещам. Это прежде всего *верхняя* часть лица, раздумывающий лоб и лежащие ниже глаза, отражающие душу... Человеческое лицо получает духовный характер, ибо лоб выступает вперёд, а рот и челюстные кости отодвигаются назад.

[...] Нередко против этого возражают, что такая форма лица представлялась подлинно прекрасной только грекам, а китайцы, евреи, египтяне считали столь же или ещё более прекрасными совершенно другие и даже противоположные облики... Но все эти возражения есть не что иное, как поверхностная болтовня. Греческий профиль не должен рассматриваться как только внешняя и случайная форма. Он сам по себе принадлежит идеалу красоты, так как он, во-первых, есть тот тип лица, в котором выражение духовного начала совершенно отнесён к задний план чисто природное, а во-вторых, он в значительно большей степени, чем всякий другой, лишён случайности формы, не обнаруживая при этом голой целесообразности и не изгоняя всю и всякую индивидуальность.

[...] Древние очень старательно изображали *уши*. Особенно портретные статуи передают своеобразную индивидуальную форму ушей. Поэтому по форме ушей можно догадаться, кто здесь изображён, если это лицо уже знакомо.

[...] Неодинаковость формы *носа* сообщает человеческому лицу самый разнообразный вид и различные выражения. Так, например, острый нос с тонкими крыльями обычно связывают с острым умом, тогда как широкий и отвислый или вздёрнутый, как у животных, указывает на чувственность, глупость и грубость.

[...] К наиболее красивым частям лица помимо глаз принадлежит и *рот*, если он получает форму не с точки

зрения природной целесообразности в качестве орудия для принятия пищи и питья, а со стороны своей духовной значительности. В этом отношении по многообразию и богатству выражения он уступает лишь глазу, хотя и он в состоянии живо изобразить тончайшие нюансы насмешки, презрения, зависти, всю грацию страдания и радости посредством почти незаметных движений и их одушевлённой игры.

[...] Духовное выражение рта завершается в своей идеальной форме подбородком, который не отсутствует вообще, как у животных... Полный подбородок производит впечатление некоторой сытости и спокойствия. Ямочка же, которую теперь считают чем-то красивым, в качестве случайной привлекательной детали не является существенным признаком красоты. Вместо этого большой круглый подбородок считается несомненным атрибутом античных голов.

В заключение остаётся сказать лишь о волосах... Древние греки в своих идеальных скульптурных произведениях изображали волосы с большой старательностью; в этом отношении художники нового времени менее усердны и умелы.

От живописи античных народов сохранилось очень немного – картины, из которых явствует, что они не могут быть шедеврами древности или принадлежать знаменитейшим мастерам своей эпохи. К сожалению, до нас ничего не дошло из произведений крупных мастеров... При недостижимой красоте своей скульптуры античные народы не могли довести живопись до той степени живописного мастерства, которой она достигла в христианскую эпоху Средневековья и в особенности в XVI и XVII веках.

«Именно греки, – говорит он (Карл Фридрих фон Румор. – *Прим. ред.*), – для которых созерцание ужасных телесных наказаний было привычным, представляли себе спасителя на кресте

свисающим всей тяжестью своего тела, с вздувшимся животом, с выгнутыми влево расслабленными коленями, с опущенной головой, борющегося с муками жестокой смерти. Таким образом, их (византийцев. – *Прим. ред.*) предметом было телесное страдание как таковое. Наоборот, итальянцы обыкновенно изображали Спасителя таким образом, что, кажется, воплощали идею победы духовного начала, а не телесного изнеможения.

Кроме религиозного содержания итальянская живопись заимствует свои сюжеты большей частью из греческой мифологии, редко – из событий национальной истории или из современной и реальной жизни.

Как в музыке итальянцев и их пении,... так и в живописи основной тон составляет самонаслаждение любящей души.

У великих итальянских поэтов мы также находим именно эту проникновенность, ясность и свободу. [...] В сонетах, секстинах, канцонах Петрарки душа не стремится к действительному обладанию предметом, которого ищет сердце в своём влечении; созерцание и чувство не связаны с реальным содержанием и самим предметом и высказываются не из потребности в них, но удовлетворение доставляется самим высказыванием. Самонаслаждение любви ищет блаженства в своей печали, жалобах, описаниях, воспоминаниях и прозрениях...

Прежде всего следует упомянуть о большом влиянии, оказанном Джотто и его учениками. Джотто изменил прежний способ заготовки красок, а также преобразовал характер восприятия и изображения в живописи. [...] Он оставил грубую манеру греков и, не нарушая меры, ввёл в искусство естественность и привлекательность. Боккачо говорит о нём, что природа не создала ничего такого, чего Джотто не сумел бы воспроизвести вплоть до полной иллю-

зии. В византийских картинах с трудом можно найти следы созерцания природы; Джотто был тем, кто обратил свой взор на окружающую действительность и сопоставил образы и эффекты, которые он хотел изобразить, с жизнью, как она хлопотала вокруг него.

Среди лучших художников, стремившихся к слиянию полноты живой действительности с внутренней религиозностью чувства, следует особо выделить *Леонардо да Винчи*. Именно он не только с основательным и тонким пониманием и чувством глубже всех своих предшественников проник в формы человеческого тела и духовную сторону их выражения, но при столь же глубоком обосновании живописной техники достиг большого искусства в применении средств, полученных им в результате своих исследований.

Именно у *Рафаэля* соединяется высшее понимание в церковном духе религиозных художественных задач, а также полное знание и любовное внимание к явлениям природы во всей жизненности их красок и форм с одинаково развитым чувством античной красоты.

Последняя ступень, достигнутая немецким и нидерландским искусством, сводится к полному проникновению в *мирскую* и повседневную действительность.

[...] В этом отношении мы должны следующим образом оправдать переход от церкви, благочестивых образов и представлений к наслаждению мирской жизнью как таковой, к наслаждению предметами и единичными явлениями природы, добропорядочной домашней жизнью в её уютном и тесном кругу, а также национальными торжествами, праздниками и процессиями, деревенскими танцами, весельем храмовых праздников или непринуждёнными проказами. В Голландию проникла Реформация; голландцы сделали протестантами и избавились от испанского церковного и королевского деспотизма

(что и привело к более свободной и раскованной живописи. – *Прим. ред.*)

[...] Этот смыслённый, художественно одарённый народ хотел и в живописи радоваться такому здоровому и вместе с тем законному образу жизни; в своих картинах он ещё раз хотел насладиться чистотой своих городов, утвари, своим домашним миром, своим богатством, почтенными нарядами своих жён и детей, блеском своих политических и городских празднеств, отвагой своих моряков, славой своей торговли и кораблей, плавающих во всех морях. Именно это чувство честного, радостного существования голландские художники (Брейгель, ван Дейк, Вермеер, Рембрандт, Рубенс и др. – *Прим. ред.*) привносят и в отношении природных объектов, и во всех своих произведениях [...] с любовью к незначительному и мимолётному... С одной стороны, эта живопись с неподражаемым совершенством развила магию и цветовую игру света, освещения и вообще колорита в сценах из военной и солдатской жизни, на подмостках в трактирах, на свадьбах и других крестьянских пиршествах, в изображении домашних житейских сцен, в портретах и природных сюжетах, в пейзажах, животных, цветах и т. п., с другой стороны, она достигла необычайной жизненной характеристики, исполненной величайшей художественной правды.

Она (музыка. – *Прим. ред.*) притязает на крайнюю субъективную проникновенность как таковую; она – искусство чувства, которое непосредственно обращается к чувству.

Музыка тесно сливается с содержанием, уже разработанным поэзией и ясно высказанным как ряд чувств, созерцаний, событий и поступков. Если же музыкальная сторона подобного художественного произведения должна остаться существенным и главным его элементом, то поэзия в виде стихотворения, драмы и т. п. не должна выступать сама по себе и притязать

на особую значимость. Вообще в пределах связи музыки и поэзии преобладание одного искусства причиняет ущерб другому. Поэтому если текст как поэтическое произведение искусства сам по себе обладает вполне самостоятельной ценностью, то ему не следует ждать большой поддержки от музыки; например, в драматических хорах древних музыка имела лишь подчинённое значение. Если же наоборот, музыка получает более независимое положение, то в свою очередь текст по своему поэтическому выполнению может быть относительно поверхностным и должен придерживаться лишь общих чувств и общего характера представлений. [...] Поэтому песни, оперные арии, тексты ораторий и т. п. могут быть весьма неприятными в их конкретном поэтическом выполнении; если композитору должен быть предоставлен *простор*, то поэту не следует желать успеха как поэту.

Самым свободным и по своему звучанию наиболее совершенным инструментом мы можем назвать человеческий голос, который объединяет в себе характер духовых и струнных инструментов: принцип колеблющегося воздушного столба и, благодаря мускулам, – принцип сильно натянутой струны. [...] Вместе с тем человеческий голос воспринимается как звучание самой души.

Мелодия является высшей поэтической стороной музыки. [...] Мелодия в свободном развитии её звуков воспаряет над тактом, ритмом и гармонией.

Музыка есть дух, душа, непосредственно звучащая для самой себя и чувствующая себя удовлетворённой в этом слушании себя.

Музыка как сопровождение... Из того, что я уже сказал о взаимоотношении текста и музыки, непосредственно вытекает требование, чтобы музыкальное выражение в этой первой сфере

более строго примыкало к содержанию, чем там, где музыка может самостоятельно отдаться собственным движениям и вдохновениям.

Главное требование, предъявляемое к хорошему тексту, состоит в том, что содержание должно обладать настоящей *неподдельностью*. С тем, что плоско, тривиально, пусто и абсурдно, не измыслишь ничего музыкально дельного и глубокого. Какие бы пряности ни использовал композитор, ему не превратить жаркое из кошки в паштет из зайца. В чисто мелодических пьесах текст в целом не играет решающей роли, но и они требуют истинного в себе содержания слов. С другой стороны, это содержание не должно быть слишком тяжеловесным и философски глубоким, как, например, лирика Шиллера, величественная широта пафоса которой превосходит возможности музыкального выражения лирических чувств.

[...] В этом отношении мы часто заблуждаемся в своих суждениях о совершенстве или недостатках текста. Часто приходится слышать, например, толки о том, сколь жалок текст «Волшебной флейты», и всё же эта поделка даёт оперный текст, заслуживающий похвалы.

Что касается, наконец, главных *видов* сопровождающей музыки, то здесь я буду краток.

Первым видом мы можем считать *церковную* музыку. [...] Она нашла своё подлинное место внутри *католического* культа, в качестве мессы, вообще как музыкальное сопровождение различных культовых действий и празднеств.

И у протестантов есть такая музыка, необычайно глубокая по своему религиозному смыслу, так и по музыкальной неподдельности и богатству замысла и выполнения. Такова, например, прежде всего музыка Себастьяна Баха. Его величественную, подлинно протестантскую, исконную и вместе с тем как бы

учёную гениальность полностью оценили лишь в недавнее время.

Вторым видом является *лирическая* музыка, мелодически выражающая отдельные душевные настроения.

В-третьих, музыка может развиваться и в драматической форме. Уже древняя трагедия была музыкальной, но музыка ещё не получила в ней перевеса, потому что в собственно поэтических произведениях преимущество отдавалось языковому выражению и поэтическому воплощению представлений и чувств. Самостоятельного же положения драматическая музыка достигла в современной опере, оперетте и т. д.

С точки зрения пения оперетта представляет собой низший, промежуточный вид – в ней внешне объединяются разговор и пение, музыкальное и немusикальное, прозаическая речь и музыкальная песнь. Говорят, что пение в драмах является чем-то неестественным, однако этот упрек в большей степени обращён к опере, в которой каждое представление, чувство, страсть и намерение с начала до конца выражается пением. [...] В собственно же опере, передающей всё действие исключительно музыкальными средствами, мы раз и навсегда переносимся из прозы жизни в высший мир искусства. И всё произведение отмечено печатью этого высшего мира. [...] В *водевиле* же, где помимо рифмованных острот распеваются известные популярные мелодии, пение предстаёт как ирония над собою.

Самостоятельная музыка... Подлинной сферой независимости может быть только *инструментальная* музыка, а не сопровождающая вокальная музыка, связанная с текстом. [...] У инструментов же нет этой опоры – сопровождающего текста, и здесь может начаться господство собственно музыки.

Дилетант любит в музыке преимущественно понятное выражение чувств и представлений, материал, содержание, и поэтому он обращается главным

образом к сопровождающей музыке. Напротив, *знаток*, которому доступны внутренние музыкальные соотношения звуков и инструментов, любит в инструментальной музыке художественную разработку гармоний, мелодических переплетений и сменяющихся форм.

Художественное исполнение... Для непосредственного присутствия музыкального произведения требуется исполнитель. [...] Гениальность не ограничивается простым исполнением данного, а расширяет свою сферу, так что *артист* сам творит в процессе исполнения, дополняет отсутствующее, углубляет более плоские и одушевляет менее одушевлённые места, выступая всецело самостоятельным творцом. Например, очень многое предоставлялось певцу в итальянской опере; особенно широкие возможности открывались перед ним в украшениях.

[...] И если исполнитель действительно гениален, то возникающее отсюда художественное произведение получает совершенно своеобразное значение.

Поэзия, словесное искусство... *Поэзия* древнее, чем искусно разработанная прозаическая речь. Цель поэзии – не предмет и его практическое существование, но создание образов и высказывание. Поэзия началась, когда человек стал выражать себя...

[...] Поскольку поэзия имеет своим предметом не всеобщее, а изображает разумное в его индивидуальных формах, она непременно нуждается в определённости национального характера.

Среди этих национальных характеров, умонастроений и мирозерцаний одни более поэтичны, нежели другие. Так, например, восточная форма сознания в целом поэтичнее, чем западная, за исключением Греции. Нераспавшееся, прочное, единое, субстанциальное всегда главенствует на Востоке, и такое созерцание по своей природе наиболее цельно.

[...] Сквозь всё это многообразие национальных различий и сквозь вековой путь развития проходит в качестве общего и потому понятного и доступного также и другим народам и временам, с одной стороны, нечто общечеловеческое, а с другой стороны – художественное. В этих обоих отношениях самые разные нации вновь и вновь восхищались греческой поэзией и подражали ей, так как именно здесь чисто человеческое раскрылось прекраснейшим образом как по своему содержанию, так и с точки зрения художественной формы.

В соответствии с обычным рассудочным сознанием я, когда слышу и читаю, вместе со словом понимаю и значение, отнюдь не имея его образа в своём представлении. Мы говорим «солнце» и «утро», и нам ясно, что́ этим разумеется, но ни солнце, ни утро при этом не представляются нам наглядно. Когда же у поэта написано: «Встала из мрака младая, с перстами пурпурными Эос», то, по сути дела, сказано то же самое, но поэтическое выражение даёт нам нечто большее.

[...] Однако во всех этих отношениях крайне трудно провести границу, где кончается поэзия и начинается проза.

Поэтический слог может проявить свою жизненность у такого народа и в такую эпоху, когда язык ещё не сформировался и только благодаря поэзии получает своё подлинное развитие. Тогда речь поэта, будучи высказыванием внутреннего вообще, уже есть нечто, что само по себе вызывает удивление, поскольку в языке становится явным нечто, до сих пор не раскрытое. Это новое созидание является как чудесный дар и способность, к которым ещё не привыкли, но которые, на удивление всем, впервые дают свободно развернуться перед людьми тому, что было глубоко скрыто в душе.

Искусственность стихотворных размеров или сочетаний рифм представляется тяжкими узами, связывающими

внутренние представления с чувственной стихией, узами более тяжкими, чем краски в живописи.

[...] Подлинный художественный талант вообще движется в своём чувственном материале, как в своей родной стихии, которая не только не давит на него и не мешает ему, а, напротив, возвышает и поддерживает его. И на самом деле, все великие поэты, как видим, движутся свободно и уверенно в созданных ими размерах, рифмах и ритме... Кроме того, в свободной поэзии принуждение, заставляющее то так, то этак строить выражение представлений, делать его сжатым или более развёрнутым, дарит поэту и *новые* мысли, идеи и находки, которых никогда не возникло бы у него, не будь такого принуждения.

У восточных народов поэтическое искусство, с одной стороны, вообще первозданно, поскольку оно ближе к субстанциональной форме мирозерцания...

[...] У *китайцев* же совсем нет национального эпоса. Ибо препятствием на пути этого высшего эпического рода с самого начала становятся основой прозаический характер их мирозерцания...

[...] Совершенно противоположный мир открывается перед нами в *индийских* эпопеях,... которые наполовину стоят ещё на чисто религиозной почве и только наполовину на позиции свободной поэзии и свободного искусства...

[...] В *третьем* кругу эпической поэзии Востока мы можем ставить *евреев, арабов и персов*.

[...] В возвышенной фантазии иудеев, если брать их представления о сотворении мира... и дальнейшее протекание национальных событий, при сочности описаний и естественности миропонимания заключено много элементов первозданной эпической поэзии, но здесь настолько преобладает *религиозный* интерес, что вместо подлинных эпопей получают или религиозно-поэтические сказания и исторические по-

вестования, или же дидактически-религиозные рассказы.

[...] Расцвет *персидской* поэзии, наоборот, относится ко времени, когда язык их и национальный дух были преобразены магометанством. И тут, в самом начале этой прекраснейшей поры расцвета, мы встречаемся с эпической поэмой... Это обширное творение – «Шах-наме» Фирдоуси... У поэта, мусульманина, была свобода в обращении со своим сюжетом, но как раз при этой свободе ему не достаёт твёрдости индивидуальных построений...

В дальнейшем своём развитии эпическое искусство персов отчасти переходит к *любовным эпопеям*, отличающимся большой нежностью и необычайной сладостью, – ими особенно прославился Низами, – или же в своём богатом жизненном опыте обращается к *дидактическому*, в чём мастер был Саади...

[...] Только поэзия *греков и римлян* впервые вводит нас в подлинно эпический художественный мир.

К этим эпопеям в первую очередь относятся те, которые я уже поставил выше всех других, а именно *гомеровские* эпопеи.

Что ни говори, каждая из этих поэм столь совершенна, что подлинную хвалу как раз и воздаёт им тот взгляд, согласно которому обе они пелись будто бы отдельными рапсодами. Ибо весь тон их изложения подлинно национален и предметен, и даже в отдельных своих частях они настолько совершенны, что каждая сама по себе могла бы сойти за целое.

[...] Произведение наиболее зрелое и содержательное, подлинный художественный эпос христианского католического Средневековья, величайший сюжет и величайшая поэма – это «Божественная комедия» Данте. Именно этому эпосу более всего присущи чёткое членение и законченность. Вместо особенного события предметом является здесь вечное деяние, божественная любовь в её непреходящем свершении

и её неизменных кругах, местом действия являются ад, чистилище и небо.

[...] Здесь перед величием конечной цели... исчезает всё отдельное и особенное, что присуще человеческим интересам и целям. Ибо какими были индивидуы в своих целях и страданиях, намерениях и свершениях, такими остаются они здесь навеки...

В качестве *третьей* основной области, в которой движется эпическая поэзия Средних веков, мы можем назвать *рыцарство*.

[...] Весь этот мир, с какой серьёзностью и любовью ни выделялись бы в нём отголоски прежнего, был представлен созерцанию с *комической* точки зрения.

В качестве кульминационных моментов этого остроумного восприятия всего рыцарства я уже назвал *Ариосто* и (*Дон Кихот*. – *Прим. ред.*) *Сервантеса*. [...] Ариосто с помощью глуповатых неправдоподобностей, скрыто и незаметно, поскольку поэма его движется ещё в рамках поэтических целей Средневековья, заставляет всё фантастическое весело разлагаться... Для более глубокого романа Сервантеса рыцарство представляет собою уже нечто прошедшее, то, что может войти в реальную прозу современной жизни только как причуда воображения и фантастическое помешательство, но что с точки зрения значительных и благородных своих сторон возносится как над нелепостью и абсурдом, так и над бездушием и неполноценностью этой прозаической действительности, живо представляя нашему взору все её изъяны.

Подлинно лирический поэт не обязательно должен исходить из внешних событий... Поэт сам по себе образует субъективно завершённый мир, так, что он может внутри *себя самого* искать побуждения к творчеству, останавливаясь на внутренних ситуациях, переживаниях и страстях своего сердца и духа. Здесь сам человек в его субъективной

внутренней жизни становится художественным произведением, тогда как эпическому поэту служат содержанием отличный от него герой, его подвиги и случающиеся с ним происшествия.

[...] Ситуация, в которой изображает себя поэт, не обязательно должна ограничиваться только *внутренним миром* – она может явиться и как конкретная, а тем самым и внешняя целостность, когда поэт показывает себя как в субъективном, так и в реальном своём бытии.

В этом отношении следует прежде всего упомянуть Гёте, который всегда был поэтичен во всём многообразии своей наполненной событиями жизни. Редко можно встретить индивида, интересы которого проявлялись бы в самых разных направлениях, и всё же, несмотря на всю эту бесконечную широту, он всегда жил в самом себе, обращая в поэтическое созерцание всё, что касалось и затрагивало его.

Чем более раскрывается простая сосредоточенность сердца в многогранности чувств и всеобъемлемости рассуждений, тем более нуждается лирика в известной образованности...

С точки зрения внешнего исполнения мы обнаруживаем, что лирическая поэзия почти всегда выступает в сопровождении музыки. [...] С мелодиями в настоящем смысле слова сливается, по-видимому, только романтическая и главным образом современная лирика, и именно в таких песнях, где преобладает настроение, душевное состояние и где музыка должна усиливать это внутреннее звучание души, превратив его в мелодию.

Всё бесконечное разнообразие лирического настроения и рефлексии раскрывается, наконец, на ступени *песни*, где наиболее полно выявляются национальные особенности и своеобразия поэта. [...] Тут не требуется особого

содержания, внутреннего величия и высоты; напротив, достоинство, благородство, весомость мыслей могли бы только воспрепятствовать потребности непосредственно выразить себя.

Отдельная песня, как и отдельное настроение, приходит и уходит, она возбуждает, радует, а потом забывается. Кто знает ещё и поёт песни, которые все знали и любили пятьдесят лет назад? У каждой эпохи свой тон...

Из других изданий

Человек есть не что иное, как ряд его поступков.

История учит лишь тому, что она никогда ничему не научила народы.

Существуют безрассудные сердца и бессердечные умы.

Ничто великое не совершается без страсти.

Человек не станет господином природы, пока он не станет господином самого себя.

Независимость от общественного мнения есть первое условие совершения чего-либо великого и разумного.

Чтобы мой поступок имел моральную ценность, с ним должно быть связано моё убеждение. Аморальным является делать что-то из страха перед наказанием или для того, чтобы приобрести у других хорошее мнение о себе.

Человек бессмертен благодаря познанию.

Счастлив тот, кто устроил своё существование так, что оно соответствует особенностям его характера.