

## ГЁТЕ КАК ОТЕЦ НОВОЙ ЭСТЕТИКИ

По поводу второго издания

Эта лекция, издаваемая ныне во второй раз, была прочитана в "Венском гётевском обществе" более двадцати лет назад. В связи с новой публикацией одного из моих ранних сочинений следует, возможно, сказать следующее. Случается, указывают на перемены, которые претерпели мои взгляды на протяжении моей писательской деятельности. Но разве об этом свидетельствует тот факт, что мое сочинение, которому теперь вот уже более двадцати лет, может публиковаться в первоначальном виде, без исправления хотя бы одной строчки? И если кому-то угодно обнаружить переворот, произошедший в моих идеях, и прежде всего в моей духовнонаучной (антропософской) деятельности, то такому человеку можно возразить, что когда я просматривал эту лекцию теперь, развиваемые в ней идеи представились мне вполне *основательным* базисом антропософии. Более того, мне даже кажется, что именно антропософский способ видения призван к тому, чтобы эти идеи понять. В случае иного идейного направления вряд ли окажется возможным довести до своего сознания наиболее важное из того, что было сказано здесь. И то, что пребывало в качестве подосновы моего идейного мира тогда, двадцать лет назад, было с тех пор разработано мною в различных аспектах: вот факт, имеющийся налицо, а никакое не изменение мировоззрения.

Пара замечаний, в целях большей понятности прибавленная в конце, с таким же успехом могла быть написана и двадцать лет назад. Могут еще задать вопрос: а продолжает ли сказанное в лекции сохранять свою значимость в связи с эстетикой? Ибо за последние два десятилетия в этой области сделано немало. Так вот, мне представляется, что сказанное тогда еще более значимо сегодня, чем двадцать лет назад. Прибегая к гротеску, о развитии эстетики можно было бы сказать: мысли данной лекции сделались за это время еще более истинными, хотя сами они несколько не изменились.

Базель, 15 сентября 1909 г.

Количество сочинений и исследований, появляющихся в наше время с целью определить отношение Гёте к различным отраслям современной науки и современной духовной жизни, просто подавляет. Уже одно перечисление названий заняло бы том

внушительного объема. В основании этого явления – тот факт, что мы во все большей степени осознаем, что в Гёте мы оказываемся лицом к лицу с культурным фактором, по отношению к которому всё, что желает принимать участие в духовной жизни современности, обязано определиться. Обойти его стороной означало бы в данном случае отказ от фундамента нашей культуры, копошение в глубине без желания подняться до светлых вершин, откуда исходит весь свет нашего образования. Лишь тот, кто оказывается способен в том или ином моменте опереться на Гёте и его время, может достичь ясности в том, по какому пути прошла наша культура, способен осознать, к каким целям должно продвигаться (wandeln) современное человечество. А кто не отыщет дороги к этому великому уму Нового времени, того собратья будут просто увлекать за собой, вести, словно слепого. Все вещи предстают перед нами в новой взаимосвязи, когда мы обращаем на них взгляд, предварительно освеженный в этом культурном источнике.

Как ни должно нас радовать упомянутое стремление наших современников так или иначе опереться на Гёте, следует все же сказать, что тот способ, каким это происходит, удачным никак не назовешь. Слишком часто сказывается нехватка столь необходимой именно здесь непредубежденности, которая, прежде чем усесться в кресло судьи, пронизала бы всю глубину гётевского гения. Гёте почитают превзойденным во многих моментах лишь потому, что вся мера его значимости остается непостигнутой. Полагают, что оставили Гёте далеко позади, между тем как верный подход к нему скорее всего должен был бы состоять в том, чтобы приложить его всеохватные принципы, его масштабный способ рассматривать вещи – к нашим, теперь куда более совершенным научным вспомогательным средствам и фактам. Ведь в случае Гёте дело заключается вовсе не в том, в большей или же меньшей степени совпадают результаты его исследований с результатами современной науки, но лишь в том, как брался он за предмет. На результатах неизменно стоит печать его времени, т. е. они простираются настолько далеко, насколько хватало научных вспомогательных средств и опыта его времени; но его способ мышления, его способ постановки проблемы – вот *непреходящее* достижение, к которому, взирая на него сверху вниз, проявляют величайшую несправедливость. Своеобразие нашего времени заключается, однако, в том, что творческая духовная сила *гения*

представляется ему почти не имеющей значения. Да и как могло бы быть по-другому в то время, когда осуждению подвергается всякий выход за пределы физического опыта – как в искусстве, так и в науке. Для чисто чувственного наблюдения ведь ничего сверх здоровых органов ощущения не требуется, и уж *здесь-то гений* несомненно оказывается чем-то излишним.

Однако подлинный прогресс в науках и искусствах никогда не осуществлялся через такие наблюдения или рабское подражание природе. Ведь тысячи и тысячи людей проходят мимо наблюдения – пока не придет кто-то один и не совершит на том же наблюдении открытия великого научного закона. Многим и до Галилея приходилось видеть раскачивающуюся лампу в церкви: однако следовало появиться именно этому гениальному уму, чтобы через нее открыть столь значимый для физики закон маятникового движения. "Wär' nicht das Auge sonnenhaft, Die Sonne könnnt es nie erblicken" ("Когда бы глаз наш не был солнцевидным, Не мог бы он и Солнца увидеть"), – восклицает Гёте. Этим он желает сказать, что лишь тот в состоянии всмотреться в глубины природы, кто обладает надлежащими к тому задатками и творческой силой, дающей возможность усматривать в фактической стороне больше, чем чисто внешние факты. Этого никто замечать не желает. Колоссальные достижения, которыми мы обязаны гению Гёте, нам не следует путать с несовершенствами, которыми страдали его исследования по причине ограниченности тогдашнего опыта. Сам Гёте дал характеристику отношения, в котором находились его собственные научные результаты к прогрессу в исследованиях вообще, на следующем прекрасном образе: он сравнивает последние\* с шашками, которыми он, быть может, продвинулся по доске чересчур далеко, однако по ним можно себе составить понятие о плане, который был у игрока. Если мы сердцем воспримем эти слова, в сфере гётевских исследований перед нами может обрисоваться следующая возвышенная задача: те тенденции, которые наличествовали у Гёте, надо проследить во всех областях. То, что дает в качестве собственных результатов сам Гёте, может служить лишь примером того, как пытался он ограниченными средствами решить свои великие задачи. Нам же следует попытаться решить их в *его духе*, однако с помощью наших усовершенствованных средств и на основе нашего более значительного опыта. Таким образом обогащенными окажутся все те области исследований, которым уделял свое внимание Гёте и,

*более того:* на них будет стоять единая печать, знак того, что все они принадлежат к целостному великому мировоззрению. Чисто филологические и критические исследования, отрицать оправданность которых было бы чистой воды безумием, должны быть дополнены еще и с этой стороны. Нам следует овладеть идейным и мыслительным богатством, заложенным в Гёте, и продолжать свою научную работу, отталкиваясь от него.

В данном случае моя задача заключается в том, чтобы показать, в какой степени означенные принципы могут быть приложены к одной из наиболее юных и в то же время наиболее спорных наук, эстетике. Эстетике, т. е. науке, занимающейся искусством и его произведениями, едва сотня лет от роду. Это тогда, в 1750 г., выступил Александр Готлиб Баумгартен \* – в полном сознании того, что тем самым свершается открытие новой научной области. К тому же времени относятся усилия Винкельмана и Лессинга выработать фундаментальные суждения в отношении принципиальных вопросов искусства. Все попытки, которые совершались в этой области прежде, невозможно назвать даже элементарнейшими подступами к этой науке. Сам великий Аристотель, этот духовный великан, оказавший столь определяющее влияние на все научные отрасли, в том, что касается эстетики, остался совершенно бесплоден. Пластические искусства он полностью исключил из круга своего рассмотрения, откуда следует, что понятием искусства как такового он не обладал. Кроме того, никакой иной принцип помимо подражания природе ему неизвестен, и это опять-таки показывает, что задач, стоящих перед человеческим духом в области художественного творчества, он никогда не признавал.

Так вот, тот факт, что наука о прекрасном возникла лишь столь поздно, никакой случайностью не является. Раньше она просто не была возможна, поскольку отсутствовали необходимые предварительные условия. Но что это за условия? Потребности в искусстве ровно столько же лет, сколько самому человечеству, однако потребность осознать стоящие перед искусством задачи могла возникнуть лишь чрезвычайно поздно. Греческий дух, в силу столь счастливой своей организации черпавший удовлетворенность непосредственно из окружающей нас действительности, произвел на свет художественную эпоху, отмеченную высшими достижениями; однако он совершил это в первозданной наивности, без потребности создать себе в искусстве мир, который дал бы нам такое удовлетворение, какого мы не сможем получить из любого

другого источника. Грек находил в действительности все, чего искал: природа щедро шла ему навстречу в смысле всего того, чего желало его сердце, чего жаждал его дух. С ним никогда не случилось, чтобы в его сердце возникло томление по чему-то такому, что мы напрасно отыскиваем в окружающем нас мире. Грек природы не перерос, и потому все его потребности могли быть *ею же* удовлетворены. Поскольку он сросся с природой всем своим бытием до неразделимого единства, это *она* творит в нем, причем прекрасно отдает себе отчет в том, чем ей следует его наделить, чтобы опять-таки быть в состоянии это удовлетворить. Так что в наивном этом народе искусство оказывалось всего лишь продолжением жизни и деятельности *внутри* природы, произрастало непосредственно из нее. Она удовлетворяла эту потребность как его мать, и даже еще лучше. Потому и получалось, что никакой высший художественный принцип помимо подражания Аристотелю неизвестен. Не было нужды достичь чего-то большего, чем природа, поскольку уже *в* самой природе имелся источник всего удовлетворения. Того, что должно было показаться нам лишь пустым и лишенным значения, *простого* подражания природе, оказывалось здесь вполне достаточно. Мы отучились усматривать в простой природе нечто высшее, к чему устремляется наш дух; поэтому *простой* реализм, предлагающий нам лишенную этого высшего действительность, никогда не был в состоянии удовлетворить *нас*. Это время должно было настать. Оно являлось необходимостью для развивавшегося ко все более высоким ступеням совершенства человечества. Человек мог оставаться всецело внутри природы лишь до тех пор, пока он этого не сознавал. В тот самый момент, когда он с полной ясностью познал собственную самость, в тот самый момент, когда он узрел, что в его нутре живет царство, по крайней мере равное достоинством внешнему миру, он должен был освободиться от оков природы.

Теперь человек уже не мог всецело предаваться природе, так чтобы она распоряжалась им по своему произволу, чтобы это *она* порождала в нем потребности и сама же их удовлетворяла. Ныне он должен был ей противостоять, и тем самым он фактически от нее освободился, создал себе в собственном нутре новый мир, и теперь уже из *него* изливается его страстное томление, из *него* происходят его желания. А смогут ли эти желания, порожденные теперь в стороне от природы, найти в ней также и свое удовлетворение – вопрос об этом оказывается предоставленным случайности. Как бы

то ни было, отныне человека отделяет от действительности острая грань, и ему еще только следует установить ту гармонию, которая раньше присутствовала здесь в законченном совершенстве. Тем самым оказываются заданными конфликты идеала с действительностью, желаемого с достигнутым, короче, всего того, что заводит человеческую душу в подлинный духовный лабиринт. Природа противостоит нам здесь в качестве бездушной, лишенной всего того, что возвещает нам наше нутро как божественное. Ближайшим следствием этого оказывается отворачивание от всего того, что является природой, бегство от непосредственно действительного. Вот полная противоположность всему греческому. Как это последнее находило *все в* природе, так данное мировоззрение не находит в ней *вовсе ничего*. В этом свете и должны мы рассматривать христианское Средневековье. В той же малой степени, в какой способно было познать сущность искусства эллины, поскольку для него оставалось непостижимым возвышение искусства над природой, порождение им высшей природы в противоположность непосредственно имеющейся, так же мало могла прийти к познанию искусства и христианская наука Средневековья, поскольку искусство ведь в состоянии работать лишь с помощью средств природы, а ученость никак не могла взять в толк, как это посреди безбожной действительности возможно создавать такие произведения, которые способны удовлетворить стремящийся к божественному дух. Также и здесь беспомощность науки не нанесла искусству никакого ущерба. Между тем, как наука эта совершенно себе не представляла, что ей о нем думать, возникли великолепнейшие произведения христианского искусства. Философия, бывшая в это время у теологии на посылках, была так же мало способна выделить искусству место в культурном прогрессе, как и величайший греческий идеалист, "божественный Платон". Он ведь объявил пластические искусства и драматургию просто-таки вредоносными. Относительно самостоятельных задач искусства он имел столь малое представление, что щадит одну музыку – только потому, что она способствует развитию воинского мужества.

Во времена, когда дух и природа были связаны столь тесным образом, искусствознание возникнуть не могло, как не могло оно, однако, появиться и тогда, когда они противостояли друг другу как непримиримые противоположности. Для возникновения эстетики была необходима эпоха, когда человек, свободный и нескованный

узами природы, узрел дух в его незамутненной ясности, но когда, однако, вновь сделалось возможным слияние с природой. То, что человек поднялся над точкой зрения эллинства, имеет под собой вполне основательную причину. Ибо в той совокупности случайностей, из которой составлен мир, совокупности, погруженными в которую мы себя ощущаем, мы никогда не способны отыскать божественное, необходимое. Вокруг себя мы не усматриваем ничего, кроме фактов, которые с тем же успехом могли быть и иными; мы не видим ничего кроме индивидуумов, между тем как наш дух стремится к родовому, первообразному; не видим ничего кроме конечного, преходящего, между тем как дух наш стремится к бесконечному, непреходящему, вечному. Так что если отчужденный от природы человеческий дух должен был возвратиться обратно к природе, ей следовало быть чем-то иным, нежели той совокупностью случайностей. И возвращением этим и явился Гёте: возвращение к природе, однако возвращение в целостном богатстве развитого духа, на высоте образованности Нового времени.

Воззрениям Гёте несколько не соответствует принципиальное разделение природы и духа: он желает усматривать в мире лишь *одно* великое целое, *внутри* которого человек оказывается лишь одним элементом, пускай даже высшим. "Природа! Мы окружены и окутаны ею, что делает для нас невозможным как выйти за ее пределы, так и еще в нее углубиться. Непрошенная, без предупреждения увлекает она нас в хоровод своего танца и несется вместе с нами, пока мы не обессилим и не выпадем у нее из рук". (См. Goethes Werke. Naturwissenschaftlicheschriften, 2. Bd. Hg. von Rudolf Steiner in Kürschners Nat.-Lit., S. 5 f.) И в книге о Винкельмане он говорит: "Если здоровая человеческая натура действует как единое целое, если человек ощущает себя в мире как в одном великом, прекрасном, величавом и драгоценном целом, если гармоническая убогатворенность поддерживает в нем чистое, свободное восхищение: тогда мироздание, когда бы оно было в состоянии воспринимать само себя, возликовало бы, словно достигнув своей цели, и восхитилось этой вершиной собственного становления и существа". Здесь мы имеем *размашистый*, подлинно гётевский выход за рамки непосредственно данной природы, без того, однако, чтобы при этом хоть на йоту отдалиться от того, что составляет саму *сущность природы*. Ему чуждо то, что встречает он сам у многих одаренных людей: "Своеобычность,

ощущение некоего рода робости пред действительной жизнью, бегство в собственную натуру, с тем чтобы породить собственный мир в себе самом и, таким образом, создание наисовершеннейшего применительно к находящемуся внутри". Гёте не бежит от действительности, чтобы создать себе абстрактный умственный мир, не имеющий ничего общего с данным миром; нет, он углубляется в него самого, чтобы обнаружить в его вечном изменении, в его становлении и движении – его неизменные законы, он противопоставляет себя индивидууму, с тем чтобы узреть в нем прообраз. Так возникли в его уме проторастение, протоживотное, которые ведь являются не чем иным, как *идеями животного и растения*. Это вовсе не какие-то пустые общие понятия, принадлежащие бесцветной теории, нет, это есть сущностные основания организмов с богатым, конкретным содержанием, полные жизни и наглядности. Разумеется, наглядными они являются не для внешних чувств, но для той высшей способности созерцания, которую Гёте обсуждает в статье о "Созерцающей способности суждения". Идеи в гётевском смысле столь же объективны, как цвета и образы вещей, однако они воспринимаемы лишь для *того*, чьи способности ощущения настроены на это, точно так же как и цвета и формы наличествуют лишь для зрячего, а не для слепого. И если мы приступаем к объективному, не будучи проникнуты воспринимающим духом, оно перед нами не раскроется. В отсутствие инстинктивной способности к восприятию идей они навсегда останутся для нас заповедной областью. Глубже, чем кому-либо другому, в структуру гётевского гения удалось заглянуть Шиллеру.

23 августа 1794 г. он следующими словами пояснил Гёте ту сущность, которая лежит в его духовной основе: "Вы берете всю природу целиком, с тем чтобы пролить свет на единичное; во всеобщности видов его явлений вы разыскиваете объяснения индивидуальному. От наиболее простой организации Вы восходите, шаг за шагом, ко все более усложненной, с тем чтобы в конце концов построить наиболее замысловатую из всех, человека, делая это, генетически, из материалов, образующих все мироздание. Посредством того, что Вы творите его вслед за природой и подобно ей, вы пытаетесь проникнуть в его потайную технику". В этом "творении вслед" – *ключ* к пониманию мировоззрения Гёте. Если мы на самом деле желаем подняться до прообразов вещей, до неизменного в вечном изменении, нам следует рассматривать не



то, что уже остановилось в становлении, ибо оно уже не вполне соответствует выраженной в нем идее, но необходимо возвратиться назад, к становлению: нам следует подсмотреть, какова природа в собственном ее творчестве. В этом – смысл слов, сказанных Гёте в статье "Созерцающая способность суждения": "Ибо если мы полагаем, что вера в Бога, добродетель и бессмертие должна поднимать нас в области нравственности в высшую сферу и приближать к первым сущностям, то же самое должно быть справедливо и для интеллектуального: посредством созерцания вечнотворящей природы мы делаемся достойны духовного участия в ее произведениях. Поначалу ведь я неустанно пробивался к тому первообразному, типическому бессознательно, по внутреннему побуждению". (Goethes Werke. Naturwissenschaftlicheschriften, 1. Bd. S. 115.) Гётевские первообразы являются, таким образом, не пустыми схемами, но движущими силами, стоящими за явлениями.

Это "высшей природой" внутри природы желает овладеть Гёте. Отсюда нам становится ясно, что действительность, как она предстает нашим чувствам, ни в коем случае не является тем, на чем может остановиться достигший высшей культурной ступени человек. Только тогда, когда человеческий дух через эту действительность перешагнет, проломит ее скорлупу и пробьется до самого ядра, ему откроется то, что является глубочайшей основой мира. Мы никогда не в состоянии найти удовлетворение в единичных природных явлениях, но лишь в законах природы, никогда не удовлетворимся *отдельными индивидуумами*, но исключительно всеобщностью. В Гёте этот факт обнаруживается в наиболее совершенной форме из всех мыслимых. Что сохраняет свою значимость также и для него, так это то, что ни действительность, ни отдельный индивидуум не дают современному духу абсолютно никакого удовлетворения, потому что не *в них*, но лишь выйдя за их пределы мы обретаем то, что признается нами в качестве высшего, что почитается нами как божественное, что рассматривается нами в науке как идея. Между тем как голый опыт не в состоянии прийти к примирению противоречий, поскольку хоть он и обладает действительностью, но *еще не* идеей, наука не в состоянии достичь такого примирения, потому что хоть она и обладает *идеей*, действительности у нее *уже нет*. Меж тем и другим человеку потребно новое царство; такое царство, в котором идею воплощает в себе уже единичное, а не только целое, царство, в котором уже индивидуум выступает в

таком виде, что ему присущ характер всеобщности и необходимости. Однако в действительности такого мира не существует, такой мир человеку следует себе сначала создать, и *таким миром* является мир искусства: необходимый третий мир наряду с миром чувств и миром разума.

Постижение искусства в качестве этого третьего царства и должна рассматривать в качестве своей задачи эстетика. Человек должен самолично привить природным вещам божественное, которого они лишены, и в этом – исполненное величия задание, встающее перед художниками. Им следует, так сказать, поместить Царство Божье на эту Землю. Эта, ее вполне можно было бы назвать религиозной, миссия искусства, выражается у Гёте (в книге о Винкельмане) в следующих великолепных словах:

"Поскольку человек поставлен на вершину природы, он опять-таки рассматривает сам себя как цельную природу, которая должна еще раз произвести на свет свою вершину. С этой целью он восходит вверх, наполняя себя всеми совершенствами и добродетелями, вызывая к жизни отбор, порядок, гармонию и значимость, и, наконец, поднимаясь до создания произведения искусства, занимающего в ряду прочих его деяний и свершений блистающее место. Как только оно создано, как только оно предстоит миру в своей идеальной действительности, оно начинает оказывать постоянное, высшее воздействие; ибо, духовно развиваясь на основе всех наличных сил, произведение искусства вбирает все чудное, достойное почитания и любви, и, одухотворяя человеческий облик, поднимает человека над самим собой, замыкает круг его жизни и деятельности и обоготворяет его для действительности, заключающей в себе и прошлое и будущее. Такими чувствами бывали охвачены те, кто взирал на Юпитера в Олимпии, насколько мы в состоянии это себе представить по описаниям, известиям и свидетельствам древних. Бог сделался человеком, с тем чтобы поднять человека до Бога. Человек взирал на высшее достоинство и бывал одухотворен высшей красотой".

Тем самым состоялось признание за искусством его высокое значения для культурного прогресса человечества. И для исполинского нравственного чувства немецкого народа характерно то, что вот уже на протяжении столетия все немецкие философы сходятся отыскать наиболее достойную научную форму для того своеобразного слияния друг с другом, которое претерпевают в произведении искусства духовное и естественное, идеальное и

реальное. Задача эстетики – не что иное, как постижение этого взаимопроникновения в его сути и его разработка в тех единичных формах, в которых оно воплощается в различных искусствах. То важное достижение, что проблема эта была вначале затронута именно таким образом, как обрисовали это мы, что задало тон вообще всей постановке принципиальных эстетических вопросов, принадлежит появившейся в 1790 г. "Критике способности суждения" Канта: высказанные там идеи тут же вызвали сочувствие Гёте. Однако, несмотря на всю серьезность усилий, которые были затрачены на этот предмет, сегодня нам все же следует признаться, что удовлетворительного со всех сторон решения эстетических задач у нас так и не имеется.

Старейшина нашей эстетики, тонкий мыслитель и критик Фридрих Теодор Фишер, до конца жизни придерживался высказанного им убеждения: "Эстетика все еще не вышла из пеленок". Тем самым он признал, что все попытки, совершавшиеся в данной области, включая сюда также и его собственную пятитомную "Эстетику", направлялись в большей или меньшей степени по ложному пути. С ним нельзя не согласиться. Причину этого (если мне будет позволено высказать здесь собственное убеждение) следует усматривать исключительно в том, что плодотворные ростки, намечавшиеся в данной области у Гёте, были оставлены без внимания, поскольку не были сочтены заслуживающими серьезного отношения с научной точки зрения. Когда бы этого не произошло, была бы проведена элементарная разработка тех идей Шиллера, что зародились у него при созерцании гётевского гения и были им изложены в "Письмах об эстетическом воспитании". Также и эти письма зачастую рассматриваются эстетиками-систематизаторами как недостаточно научные, и тем не менее они принадлежат к наиболее значительным достижениям всей вообще эстетики. Шиллер отталкивается от Канта.

Кант определяет природу прекрасного с различных точек зрения. В первую очередь он исследует причину удовольствия, испытываемого нами от прекрасного произведения искусства. Это ощущение наслаждения представляется ему всецело отличным от любого другого. Если мы сравним его с наслаждением, воспринимаемым нами, когда мы имеем дело с предметом, которому обязаны чем-то доставляющим нам пользу, такое наслаждение окажется совершенно иным. То наслаждение

внутренним образом связано со стремлением к существованию данного предмета. Наслаждение полезным исчезает, стоит пропасть самому полезному. С наслаждением, испытываемым нами от прекрасного, дело обстоит иначе. Это наслаждение не имеет с обладанием, с существованием предмета ничего общего. Соответственно, оно вообще оказывается связанным не с объектом, но лишь с представлением о нем. Между тем как в случае целесообразного, полезного тут же возникает потребность претворить представление в действительность, в случае прекрасного мы довольствуемся одним чистым образом. Потому-то и называет Кант удовольствие от прекрасного неподверженным никакому реальному интересу, "незаинтересованным удовольствием" \*. Однако совершенно неверным было бы воззрение, что тем самым из прекрасного исключена целесообразность: это касается лишь внешних целей. И отсюда вытекает второе истолкование прекрасного: "Это есть нечто само по себе целесообразно сформированное, без того, однако, чтобы служить внешним целям" \*. Если мы воспринимаем другой природный предмет или произведение человеческой техники, о себе тут же заявляет наш рассудок, который задает вопрос о пользе и цели. И он не находит удовлетворения, пока его вопрос "зачем?" не получит ответа. В случае прекрасного вопрос "зачем?" содержится уже в самом предмете, и рассудку нет нужды выходить за его пределы.

Тут-то и приступает к делу Шиллер. Причем то, как он это делает, вплетая в последовательность своих мыслей идею свободы, оказывает величайшую честь человеческой природе. Вначале Шиллер противопоставляет друг другу два побуждения, непрестанно заявляющих в человеке о себе. Первое – так называемое материальное стремление, или потребность оставлять наши чувства открытыми для втекающего извне окружающего мира. Здесь на нас напирает богатое содержание, без того, однако, чтобы мы могли произвести определяющее воздействие на его природу. Все здесь происходит с безусловной необходимостью. Все, что мы воспринимаем, определяется извне; здесь мы несвободны, порабощены, мы должны просто повиноваться заповедям природной необходимости. Второе побуждение – это стремление к форме. Оно является не чем иным, как разумом, который привносит в запутанный хаос содержания восприятия порядок и закон. Посредством их деятельности в опыте появляется система.

Однако, как полагает Шиллер, мы остаемся несвободны также и здесь. Ибо при данной деятельности порядка и закона разум повинуетя непреложно законам логики. Как в первом случае мы подлежим силам природной необходимости, так здесь мы подлежим силам необходимости разумной. Свобода разыскивает себе убежище как от одной, так и от другой. Шиллер отводит ей сферу искусства, подчеркивая при этом аналогию, существующую между ним и детской игрой. В чем заключается суть игры? Берутся некие предметы действительности, после чего их взаимосвязи произвольно преобразуются. При этом определяющим для такого преобразования действительности оказывается не закон логической необходимости, как, например, при сооружении машины, когда мы должны неукоснительно повиноваться законам разума; оно служит единственно и исключительно субъективным потребностям. Играющий приводит вещи в такое соотношение, которое доставляет ему радость; он ни в коем случае не покоряется принуждению. Природной необходимости он нисколько не принимает во внимание, поскольку он преодолевает ее принуждение, используя доставшиеся ему вещи всецело произвольно; однако он ощущает себя независимым и от разумной необходимости, ибо порядок, привносимый в вещи им, есть *его* изобретение. Так играющий напечатляет действительности свою субъективность, а этой последней он в свою очередь сообщает объективную значимость. Обособленное действие того и другого стремления прекращается; они сливаются воедино и тем самым становятся свободными: природное является духовным, духовное природным.

И вот Шиллер, поэт свободы, усматривает в искусстве *свободную игру* человека на высшей ступени и воодушевленно призывает: "Человек всецело оказывается человеком лишь тогда, когда он играет... и он играет лишь поскольку он человек в полном смысле слова". Побуждение, лежащее в основе искусства, Шиллер называет *игровым побуждением*. Оно порождает в художнике произведения, которые удовлетворяют наш разум еще в их чувственном существовании, а разумное их содержание присутствует в них уже и как существование чувственное. И на данной ступени существо человека проявляется так, что его природа действует в то же время духовно, а дух – в то же время естественно. Природа возвышается до духа, а дух погружается в природу. Тем самым первая оказывается облагороженной, а второй из своей недоступной созерцанию выси перемещается в зримый мир. Разумеется,

произведения, возникающие таким вот образом, уже потому не вполне сохраняют подобие природе, что в действительности дух и природа не совпадают совершенно ни в чем; и потому если мы сопоставим произведения искусства с творениями природы, первые представятся нам *чистой кажимостью*. Однако они и должны быть кажимостью, поскольку в ином случае они бы не были истинными произведениями искусства. Со своим понятием кажимости Шиллер оказывается в данной связи в одиночестве – непревзойденным и недостижимым. Здесь и следовало проводить дальнейшие разработки, продолжая поначалу исключительно одностороннее разрешение проблемы красоты с опорой на гётевские воззрения на искусство – дальше. Вместо того на сцену с абсолютно ложной фундаментальной концепцией выступил Шеллинг, положив начало заблуждению, от которого немецкая эстетика так больше и не избавилась.

Как и вся современная философия, Шеллинг усматривает задачу высших человеческих устремлений в том, чтобы постичь вечные прообразы вещей. Дух удаляется прочь от зримого мира и восходит к высотам, где господствует божественное. Там ему открывается вся истина и красота. Истинно, а также и прекрасно лишь то, чтоечно. Так что, согласно Шеллингу, красоту в собственном смысле может созерцать лишь тот, кто поднялся до высшей истины, поскольку они ведь представляют собой одно и то же. Вся чувственная красота есть лишь слабый отблеск той бесконечной красоты, которую мы никогда не можем воспринять чувствами. Нетрудно видеть, чем это оборачивается: произведение искусства оказывается *прекрасным* не ради себя самого и не посредством того, чем оно является, но поскольку оно отображает *идею прекрасного*. Так что вполне естественное следствие этого воззрения – то, что содержание искусства совпадает с содержанием науки, поскольку ведь в основе и того и другого лежит вечная истина, оказывающаяся одновременно красотой. Для Шеллинга искусство – всего лишь ставшая объективной наука. Что здесь важно, так это вопрос о том, с чем связано удовольствие, испытываемое нами от произведения искусства. Ответ гласит, что исключительно с выраженной им идеей. Чувственный образ – лишь средство выражения, форма, в которой высказывает себя сверхчувственное содержание. В этом все эстетики шеллинговского идеалистического направления следуют за ним. В связи с этим я не могу согласиться, когда новейший историк и систематик эстетики, Эдуард фон Гартман полагает, что в данном

момента Гегель значительно превзошел Шеллинга. Я говорю – в *данном* моменте, поскольку существуют много других, в которых он неизмеримо Шеллинга превосходит. Ведь также и Гегель говорит: "Прекрасное – это чувственный проблеск идеи" \*. Тем самым он тоже признает, что усматривает значимое искусства в выраженной идее. Еще более ясным это становится из следующих его слов: "Жесткая кора природы и обыденного мира более затрудняют для духа проникновение к *идее*, чем *произведение искусства*" \*. Здесь ведь с полной ясностью сказано, что цель искусства – та же самая, что и цель науки, а именно добраться до *идеи*.

Искусство лишь пытается сделать наглядным то, что наука выражает непосредственно в мыслительной форме. Фридрих Теодор Фишер называет красоту "явлением идеи" и тем самым также отождествляет содержание искусства с истиной. Опровергать это утверждение можно любыми способами; однако тот, кто усматривает сущность красоты в выраженной идее, никогда не сможет отделить красоту от истины. Здесь не уразумеешь, какой там еще самостоятельной, независимой от науки задачей должно обладать искусство. То, что предлагает нам оно, мы постигаем ведь и на путях мышления, только в более чистой, незамутненной форме, не окутанной еще и чувственной оболочкой. Лишь софистические ухищрения позволяют преодолеть напрямую компрометирующие искусство следствия, вытекающие из позиции, занимаемой этой эстетикой. Ведь согласно ей высшими формами искусства оказывается для изобразительных искусств аллегория, а для стихосложения – дидактическая поэзия. Самостоятельного значения искусства эта эстетика постичь не в состоянии. Потому она и оказалась неплодотворной. Однако не следует впадать в крайность и отказываться по этой причине вообще от всяких стремлений к непротиворечивой эстетике. А слишком далеко в данном направлении заходит тот, кто желает растворить всю эстетику в истории искусств. Ибо, не опираясь на надежные принципиальные основы, наука эта не может быть чем-то иным, кроме как собранием заметок по поводу художников и их произведений, завершающимся более или менее тонкими и остроумными замечаниями, которые, однако происходят всецело из произвола субъективных доводов и потому не имеют никакой ценности. Проявлением иного подхода к эстетике явилось противопоставление ей некоего рода физиологии вкуса. Задача состояла в том, чтобы обследовать простейшие, элементарнейшие

случаи, в которых у нас возникает восприятие наслаждения, а затем восходить ко все более усложненным явлениям, и таким образом противопоставить "эстетике сверху" "эстетику снизу". Такой путь был намечен Фехнером в "Подготовительной школе эстетики". Вообще говоря, в уме не укладывается, как подобная работа могла отыскать себе приверженцев среди народа, выдвинувшего из своих рядов Канта. "Эстетике следует отталкиваться от восприятия наслаждения" – как будто уже любое восприятие наслаждения является и эстетическим и как будто мы в состоянии отличить эстетический характер восприятия наслаждения чем-то еще помимо предмета, им вызываемого. Мы знаем о том, что наслаждение является эстетическим восприятием, лишь тогда, когда признаем предмет в качестве *прекрасного*, ибо психологически эстетическое наслаждение ничем не отличается от любого другого. Речь здесь всегда идет о познании объекта. Что делает предмет прекрасным? Это и есть фундаментальный вопрос всякой эстетики.

Куда лучше, чем "эстетики снизу", добираемся мы до сути дела, когда опираемся на Гёте. Однажды Мерк охарактеризовал творчество Гёте следующим образом: "Ты стремишься, ты неизменно нацелен на то, чтобы придать действительному поэтический образ; прочие пытаются осуществить так называемое поэтическое, имажинативное, и в результате не возникает ничего, кроме благоглупостей". Но это – приблизительно то же, что сказал сам Гёте во 2-й части "Фауста": "Обдумай "что?", но пуще думай "как?"" \*. Здесь ясно указано, что имеет значение в искусстве. Не воплощение сверхчувственного, но преобразование чувственно-фактического. Действительное не должно опускаться до средства выражения; нет, оно должно сохраняться в полной самостоятельности, однако ему следует обрести новый образ, образ, в котором оно доставляет нам удовлетворение. Когда мы извлекаем какое-либо единичное существо из его среды и рассматриваем в таком обособленном состоянии, многое в нем тут же становится нам непонятным. Мы не в состоянии привести его в соответствие с понятием, с идеей, которую неизбежно должны были положить в его основу. Его образование в действительности также является не *только* следствием его собственной закономерности, но оно также принимает непосредственное участие в определении граничащей с ним действительности. Если бы вещь могла развиваться независимо и свободно, без воздействия со стороны прочих вещей, она воплощала бы лишь



свою собственную идею. Эту лежащую в основе вещи идею, свободное раскрытие которой оказывается, однако, в действительности нарушенным, художник обязан постичь и привести к развитию. Ему следует найти в объекте такую точку, из которой возможно развить предмет в его наиболее совершенном облике, в который он, однако, не в состоянии развиться в природе самостоятельно. Ведь в каждом единичном предмете природа отстает от собственного намерения: наряду с *данным* растением она создает *второе, третье* и так далее; никакое из них не доводит до конкретной жизни полную идею, одно выделяет в ней одну, другое – иную сторону, в зависимости от того, как позволяют обстоятельства. Художник, однако, должен дойти до того, что представляется ему тенденцией самой природы. И это и имеет в виду Гёте, когда он выражает собственное творчество в следующих словах: "Я не успокаиваюсь, пока не отыщу заряженной значением точки, из которой возможно вывести многое". У художника всё внешнее его произведения должно являться выражением внутреннего; в случае же создания природы первое отстает от второго, почему пылкий человеческий дух должен его еще познать. Так что законы, по которым действует художник, оказываются не чем иным, как вечными законами самой природы, однако чистыми, без влияний каких бы то ни было помех. Выходит, в основе творений искусства лежит не то, что *есть*, но то, что *могло бы быть*, не действительное, но возможное. Художник творит в соответствии с теми же принципами, по которым творит природа; однако по этим принципам он трактует индивидуумы, между тем как природа, говоря словами Гёте, обращает индивидуумов в ничто. "Она все время строит и все время разрушает", поскольку желает достичь совершенного не в единичном, но в целом. *Содержание* произведения искусства оказывается каким угодно чувственно воспринимаемым и реальным – это есть "что?"; в образе, который придает ему художник, его устремления направлены на то, чтобы превзойти природу в собственных ее тенденциях, достичь того, что возможно с ее средствами и законами в еще большей мере, чем была в состоянии осуществить она сама.

Предмет, который представляет нам художник, более совершенен, чем он был в своем природном существовании; однако никакого иного совершенства, помимо того, что присуще ему как таковому, он не несет. В этом выхождении вещи из самой себя, ее возвышении над собой, хоть и на основе того, что уже было

в ней сокрыто, и заложено *прекрасное*. Так что прекрасное – это вовсе не что-то неестественное; и Гёте мог с полным правом сказать: "Прекрасное – это проявление потаенных природных законов, которые без такого явления остались бы вечно сокрыты"; или в другом месте: "Тот, кому природа начинает обнаруживать нечто такое, что явно образует ее таинство, испытывает непреодолимое стремление к ее наидостойнейшей истолковательнице, искусству". Совершенно в том же смысле, в котором можно сказать, что *прекрасное* есть нечто нереальное, неистинное, что это чистая кажимость, ибо того, что оно изображает, в таком совершенстве нигде в природе нет, можно сказать также и следующее: прекрасное истиннее, чем природа, поскольку оно изображает то, чем природа желала бы быть, но чем быть не может. Относительно этого вопроса о реальности в искусстве Гёте говорит: "Поэт" – а мы вполне можем распространить его слова на все искусство в целом – "поэт предопределен к изображению. Высшее же среди них – это то, которое вступает в соперничество с действительностью, т. е. когда его отображения в духе до такой степени живы, что они могут расцениваться как актуальные для всякого". Гёте полагает: "В природе нет ничего такого прекрасного, что не было бы мотивировано в качестве *истинного* природными законами" ("Беседы с Эккерманом" III 82). А с другой стороны кажимости, превосходством сущности в силу себя же самой, мы сталкиваемся в форме высказанного Гёте воззрения в "Изречениях в прозе" (Goethes Werke. Naturwissenschaftliche Schriften, 4. Bd. 2. Abt., S. 495): "В цветах растительный закон достигает высшего своего проявления, и опять-таки вершиной этого явления должна оказаться роза... Плод ни в коем случае не может быть прекрасным, ибо там растительный закон отступает обратно в самого себя (в чистый закон)". Так что здесь мы с полной отчетливостью видим, что где разрабатывается и изживается идея, там в дело вступает *прекрасное*, через которое мы во внешнем явлении непосредственно воспринимаем закон; там же, где, напротив того, внешнее явление является *бесформенным* и грубым, поскольку оно ничего нам не сообщает относительно лежащего в основе формирования растения закона, там природная вещь перестает быть *прекрасной*. Поэтому вслед за этим в том же изречении говорится: "Закон, выступающий в явлении, с величайшей свободой, в соответствии со своими исконнейшими

условиями, выявляет объективно-прекрасное, которое, разумеется, должно отыскать достойного субъекта, который его постигнет". И наиболее решительным образом это воззрение Гёте заявляет о себе в следующем высказывании, которое мы находим в беседах с Эккерманом (III 108): "Разумеется, художник должен в частности верно и смиренно изображать природу... однако в более высоких сферах художественного процесса, посредством которого образ делается образом в подлинном смысле слова, руки его более свободны и он может переходить даже к вымыслу". В качестве высшей задачи искусства Гёте намечает: "Через кажимость иллюзии дать высшую действительность. Ложным намерением было бы, однако, осуществлять кажимость столь долго, что в конце концов в остатке будет лишь неизменно действительное" ("Поэзия и правда" III 40).

Зададимся теперь вопросом, чем порождается удовольствие, испытываемое от объектов искусства. Прежде всего следует отдавать себе ясный отчет в том, что наслаждение, которым мы обязаны прекрасным объектам, ничем не уступает чисто интеллектуальному наслаждению, испытываемому от чисто духовного. Когда задача искусства усматривается в чистом развлечении, в удовлетворении низших наслаждений, это всегда означает решительный упадок искусства. Так что причиной наслаждения объектами искусства не может быть никакая другая кроме той, что заставляет нас почувствовать перед лицом мира идей как такового радостный подъем, возвышающий всего человека в целом над самим собой. Но что сообщает нам такое удовлетворение от мира идей? Ничего за исключением внутреннего небесного покоя и совершенства, которые он скрывает в себе. Никакого противоречия, ни одного фальшивого тона не возникает в возвысившемся в нашем нутре мыслительном мире, поскольку он бесконечен в самом себе. Все, что придает этому образу совершенство, находится в нем самом. Это прирожденное миру идей совершенство и является основой нашего возвышения, когда мы оказываемся с ним лицом к лицу. Если прекрасное должно вызывать в нас такое же возвышение, оно должно быть построено по образцу идеи. А это – нечто радикально иное, нежели то, чего желают немецкие заидеализировавшиеся эстетики. Это не есть "идея в форме чувственного явления", но как раз наоборот: "чувственное явление в форме идеи". Так что содержание прекрасного, лежащая в его основе материя неизменно реальна,

непосредственно действительны, а форма их выступления – *идеальная*. Мы видим, что верным оказывается прямо противоположное тому, что утверждает немецкая эстетика: она прямо-таки поставила все с ног на голову. Прекрасное – это не божественное в чувственно-реальном облачении, нет, это есть чувственно-реальное в божественном облачении. Художник приносит божественное на Землю не посредством того, что принуждает его влиться в мир, но заставляя мир подняться в сферу божественности. Прекрасное есть кажимость, поскольку для наших чувств оно околдовывает действительность, представляющуюся, как таковая, как бы идеальным миром. Обдумай "что?", но пуще думай "как?", ведь в "как?" и состоит все дело. "Что?" остается *чувственным*, однако "как?" выступления становится *идеальным*. Там, где эта идеальная форма явления в чувственном проступает всего лучше, там наивысшим оказывается и достоинство искусства. Гёте говорит об этом: "Возможно, в музыке достоинство искусства проступает наиболее выпукло, поскольку в ней нет никакого материала, который следовало бы из учета выкинуть. Она всецело форма и содержание, и она возвышает и облагораживает все, что выражает". Но вот эстетики, которая бы исходила из определения: "Прекрасное есть чувственно реальное, являющееся так, как если бы это была идея" – такой эстетики пока еще не существует. Ее следует создать. Ее следовало бы обозначить просто как "*Эстетика гётевского мировоззрения*". И это – *эстетика будущего*. Также и один из тех философов, кто в последнее время заново брался за переработку эстетики, Эдуард фон Гартман, создавший в своей "Философии прекрасного" совершенно замечательный труд, присягает на верность старинному заблуждению, что содержание прекрасного – это идея. Он совершенно справедливо утверждает, что фундаментальным понятием, из которого должна исходить вся наука о прекрасном – это понятие эстетической кажимости. Это так, но можно ли – где и когда угодно – рассматривать явление идеального мира как такового как кажимость! Ведь идея – это высшая истина: когда она является, она-то является именно как истина, а не как кажимость. А вот *действительной кажимостью* оказывается тот случай, когда природное, индивидуальное является в вечном, непреходящем облачении, наделенным *характером идеи*, ибо в действительности-то это ему как раз *не* присуще.

Если рассматривать художника в таком смысле, он представляется нам продолжателем Мирового духа: первый берется за творение с того места, где второй его прекращает. Он предстает перед нами во *внутреннем побратимстве* с Мировым духом, искусство же – как свободное продолжение природного процесса. Тем самым художник возвышает *себя* над заурядной действительной жизнью, и, когда мы углубляемся в его произведения, то возвышает вместе с собой и нас. Он творит не для конечного мира, он над ним вырастает. В стихотворении Гёте "Апофеоз художника" Муза взывает к художнику в следующих словах:

So wirkt mit Macht der edle Mann  
Jahrhunderte auf seinesgleichen:  
Denn was ein guter Mensch erreichen kann,  
Ist nicht im engen Raum des Lebens zu erreichen.  
Drum lebt er auch nach seinem Tode fort  
Und ist so wirksam, als er lebte;  
Die gute Tat, das schöne Wort,  
Es strebt unsterblich, wie er sterblich strebte.  
So lebst auch du (der Künstler) durch ungemessne Zeit;  
Genieße der Unsterblichkeit!

(Так благородный человек веками действует на себе подобных: ведь то, чего способен добиться человек, не достичь в узких жизненных рамках. Поэтому он продолжает жить после своей смерти, оставаясь столь же действенным, как и при жизни. Добрый поступок, прекрасное слово – все это продолжает бессмертное стремление, подобно тому как он стремился, будучи смертным. Так живешь и ты (художник) на протяжении неизмеримого времени; наслаждайся ж бессмертием!) \*

Стихотворение это в общем и целом прекрасно выражает мысли Гёте относительно данной, я бы сказал, *космической миссии* художника.

Кто постиг искусство на такую глубину, как Гёте, кто оказался в состоянии придать ему такое достоинство! Когда он говорит: "Высшие произведения искусства, в точности как высшие природные произведения, создаются людьми на основании истинных и естественных законов. Рушится и отпадает все произвольное, иллюзорное: остается необходимость, остается Бог", это является вполне достаточным свидетельством всей глубины его воззрений. Нет сомнений в том, что эстетика в его духе не может

быть плоха. И, разумеется, это также справедливо и еще для многих других разделов наших современных наук.

Когда Вальтер фон Гёте, последний потомок поэта, скончался 15 апреля 1885 г. и сокровища Дома Гёте стали доступны нации, многие, наверное, пожимали плечами, поглядывая на рвение ученых, ухватывавшихся даже за мельчайшие крохи из гётевского наследия и рассматривавших их как драгоценные реликвии, которые, в свете исследовательской работы, ни в коем случае не следует недооценивать. Однако гений Гёте – это нечто неисчерпаемое, что невозможно охватить одним взглядом, к чему мы можем лишь все больше приближаться с различных сторон. А для этого нам все должно пригодиться. Даже то, что, взятое изолированным, представляется лишенным ценности, обретает значение, будучи рассмотрено во взаимосвязи с всеобъемлющим мировоззрением поэта. Лишь после того, как мы проследим все богатство жизненных выражений, в которых этот универсальный дух заявил о себе, перед нашим взором возникнет его существо, его тенденция, из которой в нем происходит всё и которая являет собой высшую точку человечества. Лишь после того, как эта тенденция сделается общим достоянием тех, кто движим духовными устремлениями, когда всеобщей станет вера, что нам следует не только понимать гётевское воззрение на мир, но что оно должно жить в нас, а мы – в нем, только тогда исполнит Гёте свою миссию. Это воззрение на мир должно быть – для всех сочленов немецкого народа и далеко за его пределами – знаком, по которому они будут друг друга, в общем своем стремлении, *встречать и узнавать*.

#### Отдельные замечания

К с. 4. Речь здесь идет об эстетике как самостоятельной науке. Разумеется, вполне возможно отыскать рассуждения об искусстве у видных умов более ранних времен. Однако историк эстетики может трактовать их все лишь подобно тому, как, вполне основательно, трактуется начало всех вообще философских устремлений человечества до действительного, начинающегося с Фалеса, зарождения философии в Греции.

К с. 6. Может показаться странным, что в рассуждениях этих сказано: средневековое мышление не находило в природе "вовсе ничего". Этому можно было бы возразить, указав на великих мыслителей и мистиков Средневековья. Однако такое возражение основывается на полном недоразумении. Здесь ведь не сказано,

что средневековое мышление было не в состоянии образовывать себе понятия относительно значения восприятия и так далее, но лишь то, что человеческий дух в это время был обращен к духовному как таковому, в его исконном образе, и не ощущал никакой склонности заниматься единичными фактами природы.

К с. 14. Под "ложной фундаментальной концепцией" Шеллинга никоим образом не имеется в виду возвышение духа "к высотам, где господствует божественное", но то употребление, которое Шеллинг из этого делает применительно к рассмотрению искусства. Это следует особенно подчеркнуть, дабы то, что высказано здесь против Шеллинга, не оказалось причислено к той обращенной против этого философа и философского идеализма вообще критике, которая сейчас так распространена. Можно ставить Шеллинга очень высоко, как делает это автор настоящего рассуждения, и тем не менее иметь обширные возражения против частных моментов в его достижениях.

К с. 17. Чувственная действительность в искусстве просветляется посредством того, что она является так, как если бы была духом. В соответствии с этим художественное творчество не является подражанием чему бы то ни было из уже имеющегося, но происходящим из человеческой души продолжением мирового процесса. Простое подражание природному так же мало создает что-то новое, как и наглядное изображение уже наличного духа. Действительно *сильного* художника невозможно усматривать в том, кто производит на наблюдателя впечатление достоверного воспроизведения действительного, но лишь в том, кто принуждает нас следовать за ним, когда в своих произведениях творчески продолжает мировой процесс.

\* Возможно, следовало сказать "первые".

\* В 1750 г. был издан I том его "Эстетики".

\* См. *Кант И.* Сочинения в шести томах. М., "Мысль", 1965, т. 5, с. 205; ср. с. 212.

\* Ср. там же, с. 240.

\* См. G. W. F. Hegel "Ästhetik", Berlin–Weimar, 1976, В. I, S. 117 (русский перевод см. *Гегель Г. В. Ф.* "Эстетика", М., 1968, т. I, с. 119, где эти слова переведены: "Прекрасное следует определить как чувственное явление, чувственную видимость идеи").

\* См. там же, S. 21 (русский перевод – с. 15).

\* Второй акт, сцена "В лаборатории", слова Гомункула.

\* Перевод размером оригинала:

Так благородный человек  
Веками действует на ближних;  
И верно, за людской короткий век  
Не вызреют плоды блаженной, должной жизни.  
Он смерть свою по смерти превозмог  
И действен, как живые люди:  
Благое дело, чудный слог –  
Живет его порыв, теперь он вечным будет.  
Так жизнь твоя эоны будет длиться,  
Успей бессмертьем насладиться!