

ЕСТЕТИКАТА НА ГЬОТЕ

Исак Паси

Първата статия (реч-есе) на Гьоте *По случай деня на Шекспир* е написана и прочетена през 1771 г. — когато двадесет и две годишният автор е завършил едва първия вариант на *Гьоз фон Берлихинген*. Последната статия на Гьоте *Доброжелателен отговор* е написана през 1832 г. — когато осемдесет и две годишният всеобщо признат поетически кумир на света вече е завършил втората част на *Фауст*. Шест десетилетия продължава дейността на Гьоте — теоретика, историка и критика на изкуството. Почти точно толкова, колкото продължава и дейността на Гьоте-художника — поета, драматурга и прозаика.

Гьотевата естетика рефлектира неговата поезия. Може би и поради това Гьоте не е създател на естетика, чието място е точно определено в една система, както например Кант, Шелинг или Хегел, нито се домогва до такава естетика подобно на своя поетически събрат Шилер, нито пък се стреми към относително стройна система от възгледи по определен кръг въпроси, каквато вече е могъл да наблюдава при Винкелман и Лесинг. Възникващи много често по повод на собствени и чужди художествени произведения, както и в реплики и полемики, следващи потребностите на деня, Гьотевите естетически възгледи носят нещо поетично — и в смисъл на спонтанно, импулсивно, неподредено, а понякога и вътрешно противоречиво. За своята рецензентско-критическа дейност например Гьоте сам казва, че вместо да дава преценка за книгите, предпочита да изразява впечатлението, което те са му направили.

През една повече от полувековна дейност, разположена в епоха, отличаваща се със световноисторически събития и катаклизми (Седемгодишната война, отделянето на Америка от Англия, Френската революция, цялата Наполеонова епоха до гибелта на героя, Юлската революция) не могат да не се сменят много от най-основните художествени принципи на творчеството: от младежката необузданост на движението Sturm und Drang през уравновесената съзерцателност на ваймарския класицизъм до трезвото възприемане и пресъздаване на социалния космос от реализма на първите десетилетия на XIX в. Но въпреки всички промени в художествените принципи на творчеството и в неизбежно свързаните с тях принципи на теоретическата естетика през повече от полувековната епоха, в тях — в принципите на естетиката — по-лесно се открива и една относителна неизменност. Колкото и да се е променяло през десетилетията мнението на Гьоте за античното и средновековното, за гръцката и германската митология, за класическата и готическата архитектура, в най-общите му понятия за природата на изкуството могат да се открият вътрешно постоянство и стабилност, които дават достатъчно основание да се говори за *естетика на Гьоте*. Именно към това вътрешно постоянство и относителна неизменност се насочва предимно

вниманието на теоретическото изследване, което открива време има склонност към неизменното в изменящото се, към трайното в преходното, към единството в многообразието.

СОЦИАЛНИЯТ СТАТУС НА ИЗКУСТВОТО

В същата степен, в която естетиката се обособява като философска наука и общата теория на изкуството придобива философски характер, въпросът за отношението *изкуство — природа* започва да се разглежда по аналогия с по-общия и несъмнено философски въпрос за отношението *дух — материя, съзнание — битие*.

И естетиката на Гьоте, както всяка философска естетика, в края на краищата не може да избегне въпроса за отношението на изкуството към действителността, на гения към природата, разбрана по възможно най-широкия начин — не само като обект на подражанието, но и като свят на човека, като социална действителност, спрямо която изкуството се намира в известна генетична зависимост. Естетиката на Гьоте не само че не избягва в края на краищата този въпрос, но го поставя преднамерено като централен, като същност на теоретическите занимания с изкуството, както сам по себе си, така и с оглед на много други въпроси, които естествено следват от неговото разрешаване. Естетическото отношение на изкуството към действителността като теоретическа проблема се разкрива следователно най-малко в два основни аспекта: какви са социалните основания за възникването и развитието на изкуството (изкуство и време, социален статус на изкуството); как се отнася изкуството към природата като негов обект (изкуство и истина, подражателен характер на изкуството).

Още в знаменитата си статия *Литературно санкюлотство* (1795) Гьоте изтъква вътрешната зависимост между поета и нацията, между класическото национално произведение (което не е задължително да е във формата на епична поема) и историята на народа. „Кога и къде се създава постепенно един национален класически автор? Когато той намира в историята на своя народ големи събития, чиито последици се проявяват в щастливо и значително единство; когато вижда в начина на мислене у своите сънародници величие, в техните чувства дълбочина, в техните действия сила и последователност; когато самият той, проникнат от духа на нацията, се почувствува благодарение на одухотворяващия го гений способен да осъзнае дълбоко в себе си миналото и настоящето; когато намира своя народ на високо културно равнище, така че и неговото собствено развитие му се удава лесно; когато, имайки пред себе си съвършените и несъвършените опити на своите предшественици, е събрал голям материал и множеството външни и вътрешни обстоятелства така са се стекли, че той няма нужда да плаща висока цена за своята подготовка и още в най-добрите години на живота си е в състояние да обхване с поглед, да систематизира и да създаде едно голямо *единно* замислено произведение.“¹ Неизлязъл още от епохата на „бурните устремии“, с присъщото ѝ, стигащо до обожествяване, възвеличаване на гения, Гьоте вече отстоява скромното и трезво схващане за литературата като резултат на живота, защото не от писателя зависят условията, при които се ражда и твори. И най-големият гений страда в някои отношения от своето столетие, както пък в други отношения е улеснен от него, и един значителен национален писател може да се изисква само от нацията. Гьоте не се спира и пред други още по-радикални дори

¹ Goethe. Berliner Ausgabe. Aufbau-Verlag, Berlin u. Weimar, Bd. 17, 1970, S. 322. Използван е преводът на Страшимир Джамджиев (ред. Ж. Гълъбова), който предстои да бъде публикуван от издателство „Наука и изкуство“ („И. В. Гьоте за литературата и за изкуството“ в два тома, библ. „Естетика и изкуствознание“).

от класово гледище изводи в същата тази статия, където страхът от политическия радикализъм на Френската революция дава названието санкюлотство като отрицателно прозвище (колкото и странно да е това) на литературния аристократизъм, който не иска да види нищо здраво и полезно в живота на народа и на неговите духовни представители. Културата на по-образованите *класи* следва — тъй мисли Гьоте — образеца на чуждестранните нрави и на задграничната литература, а това, и когато е принасяло някаква полза, е пречило на немците да се развиват съевременно като немци. Без здрава връзка с нацията и времето изкуството не може да има богат и пълнокръвен живот.

През почти всички периоди на своята творческа дейност Гьоте запазва по същество почти неизменен своя възглед. В статията *Антично и съвременно* (1818) той пише: „Вроденият талант е необходим за творчеството, но и за него са необходими подходящи условия за естествено и художествено развитие. Той не може да се отрече от собственото си превъзходство, но не може и да го доведе до съответното съвършенство, ако и времето откън не му благоприятствува.“² Никое време не е лишено от възможност да ражда най-великолепни таланти, но не на всяко време е отредено напълно достойно да ги развие.

Известната мисъл, че природата дава правилото на гения, Гьоте трансформира в смисъл, че нацията дава съдържанието на поетическия гений и на произведенията на неговата фантазия. В *Поезия и истина*: „Всяка национална поезия неизбежно е празна или става празна, ако не почива върху най-важното за човека — върху събития от живота на народите и техните пастири, когато те взаимно се поддържат.“³ В разговор с Екерман (3. V. 1827): „За да може един талант да се развива бързо и възхитно, нужно е нацията да обладава големи духовни сили и солидна образованост. Ние се възхищаваме от трагедията на старите гърци; но ако правилно погледнем, би трябвало вместо от отделните автори повече да се възхищаваме от епохата и от народа, които са ги създали.“⁴ Показателно е, че до дълбока старост Гьоте не само не се отказва от този формиран още в шурмерската младост възглед за народа като колективен художник, като почва и хранителна среда на гения, но го развива и отстоява при всички възможни случаи и поводи, издигайки го до фундаментален принцип на своята естетика.

Но същевременно Гьоте добре разбира и цялата разлика между поета, изразил най-дълбоките народни потребности и сам станал орган на народния живот, орган на нацията, и онзи, който без всяка отговорност към себе си и към високата мисия на истинския духовен представител е готов да угажда най-често с користни цели на капризите на тълпата, да се стреми да бъде неин глезеник и да се ползува от облагодетелстващото ѝ внимание. Най-малкото за себе си Гьоте не приема тази унижителна роля, той не я допуска и за никой истински поет. В разговор със Соре (20. X. 1830) Гьоте признава: „В моята професия на писател аз никога не съм запитвал: какво иска голямата маса и как да бъда полезен за цялото, но всякога съм се стремил към това да направя самия себе си по-прозорлив и по-добър, да повиша съдържанието на собствената си личност и след това всякога да говоря само онова, за което съм убеден, че е добро и истинно. Това наистина влияеше и ползуваше широк кръг, но то беше не цел, а съвсем необходимо последствие, както това става и при всички въздействия на природните сили.“⁵

Но може би най-погрешно и опасно за таланта е състоянието, при което поетът разбира връзката с националния характер не като спонтанна изява на най-дълбоките особености и потребности на народния живот, а като служба

² Goethe. B. A. Bd. 20, 1974, S. 221—222.

³ Гьоте. Поезия и истина. Из моя живот. С., 1976, с. 228.

⁴ Й. П. Екерман. Разговори с Гьоте. С., 1966, с. 222.

⁵ Пак там, с. 477.

на конюнктурни спекулативно-политически желания, когато творецът сам става играчка на политически поветрия и моментни интереси. Гьоте — негово превъзходителство господин тайният съветник, министърът в правителството на Саксен-Ваймарското херцогство — най-добре е познал и най-силно е почувствувал обвързващите и сковващи свободния дух на гения задължителни правила на светската игра. С протоколна обективност Екерман отбелязва разговора си с Гьоте на 10. II. 1829 г.: „Говорих за първите си години във Ваймар. Поетическият му талант е бил в конфликт с изискванията на действителния живот, на които той е бил принуден да отговаря поради мястото му при двореца и ръководенето на различни държавни служби. Затова в първите години не е създал никакво по-крупно поетическо произведение.“⁶ Както е известно, от това потискащо го състояние Гьоте намира изход в пътуването в Италия, в историята на Торквато Тасо, в изкуството. След пътуването в Италия Гьоте отново ще се върне във Ваймар, за да остане там до края на дългия си живот, но вече не като активен участник и непосредствен творец на държавно-обществения живот на феодално-буржоазното херцогство, а преди всичко като художник, осъзнал докрай своята мисия, изкуството, и така разбрал най-дълбоко и връзката си с живота. От онези години е и афоризмът, който, макар от пръв поглед и да изглежда парадоксален, в същност великолепно изразява връзката художник—изкуство—действителност. „Човек се откъсва от света най-сигурно чрез изкуството и се свързва с него най-сигурно пак чрез изкуството.“⁷

Ако от своя личен художествен опит Гьоте най-добре е разбрал ужасяващата зависимост на изкуството от политическата тирания, реалната опасност, с която не само диктатурата, но и изобщо феодално-буржоазната дворцово-светска игра заплашва изкуството, то вече не само от личния си опит, но и от историята и теорията той еднакво добре се е убедил във великите предимства на свободата за изкуството. В статията *Лукреций в превод на Кнебел* (1822) само с едно изречение Гьоте издига това свое убеждение до образ. „Тиранията прогонва оратора от пазарището в школата и наказва поета да се затвори в своя вътрешен свят.“⁸ Не е угаснала традицията на Винкелман, живи са неговите уроци: главното политическо условие за разцвета на изкуството е *свободата*. А ето какво по-конкретно означава това за Гьоте. Оратора, вместо да го видим в стихията на неговото изкуство — на пазарището, където трябва да убеждава и порицава, където от него се възхищават или го проклинат, вместо да го видим сред живото въздействие на словото му, възможно само при свободно общуване със свободни хора, се е оттеглил в школата, където може само да преподава, да обучава другите на нещо, от което сам той е лишен, както ще бъдат лишени и онези, за които учителят е превърнал своя гняв и възторг в педантично подредени параграфи. Не е по-добро и положението на поета. При тиранията той дори и не се стреми към непосредствено общуване с другите, затваря се в себе си и в тази затвореност във вътрешния си свят е принуден да задоволява своя глад за обективното и своята жажда за социалното. А това не може да не го направи субективен — оттеглянето на художника в субективността е не толкова белег на човешката или поетовата природа, колкото сигурен критерий за определено състояние на *обществото*. „Изобщо аз не съм на мнение, че някое изкуство може да стигне до упадък чрез отделен човек. За това съдействуват твърде много неща. . . Епохата, ако тя е велика, следва пътя на по-доброто, а по-незначителното остава без влияние.“⁹ Направлението на изкуството зависи преди всичко от епохата, от обществото, а не от отделния художник, колкото и той да е гениален. „Всички

⁶ Екерман. Разговори с Гьоте, с. 304.

⁷ Goethe. Maximen und Reflexionen. B. A., Bd. 18, 1972, S. 480.

⁸ Goethe. Bd. 18, S. 78.

⁹ Екерман. Разговори с Гьоте (1. V. 1825), с. 146.

епохи, които са в процес на упадък и разложение, са субективни, докато всички епохи на възход имат обективна насока.¹⁰ Така идеите на Гьоте за социалния статус на художника се преплитат с неговите не по-малко значими идеи за субективното и обективното направление в изкуството.

Субективността като преобладаваща характеристика на едно изкуство е резултат от упадъка и разложението на епохата, както и обективността е резултат на обществен устрем и подем. Именно в устремени, въздигащи се епохи всяко сериозно усилие естествено се насочва отвътре към външния свят, а това вече не може да не направи и изкуството обективно. „На своя връх поезията изглежда насочена само към външното. Колкото повече се оттегля навътре, тя е на път все повече да упада. Една поезия, която представя само вътрешния живот, без да го vyplътява в нещо външно или без външното да бъде вътрешно почувствувано, е и в двата случая на най-долното си стъпало, откъдето преминава в посредствения живот.“¹¹

Сам Гьоте смята себе си за обективен поет, за насочен към външното и възплавяващ своя вътрешен живот в нещо външно. На 24. III. 1830 г. в разговор с Екерман, явно правейки една от многото равностетки на многогодишната си поетическа дейност, Гьоте отбелязва: „Аз се придържах в поезията към принципите на обективния метод.“¹² Но в това отношение Гьоте се смята за изключение, а не за правило. Своята обективност той вижда като изключение върху фона на една упадъчна епоха, в която субективното господствува и не може да не господствува. „Аз се различавах от цялата моя съвременност, защото тя беше изцяло субективно насочена, докато аз със своя обективен стремеж бях в неизгодно положение и съвсем сам.“¹³ Тенденцията на епохата следователно се проявява само като господстваща, а не като единствено възможна характеристика на изкуството, онова, което преди всичко определя епохата, се отразява само в преобладаващата особеност на нейното изкуство.

Своето време Гьоте разглежда като упадъчно и поради това субективно — главен израз на тази субективност в изкуството е романтизмът. Внимателно, с грижа и интерес Гьоте следи това най-значително художествено течение в западноевропейското изкуство през първите три десетилетия на XIX в., много пъти и по много поводи той пише за френските, италианските и английските романтици, в статиите му се прокрадват и симпатии към романтизма, а възторгът му от Байрон и Уолтър Скот е безграничен. Но за Гьоте романтизмът именно поради неговия субективизъм е преди всичко болест, духовна болест, а оттук и неговата знаменита максима: „Класическо е здравото, романтично — болното.“¹⁴

Гьоте не взема категорично и еднозначно страна в епичната борба на романтиците и класицистите, запълнила цели десетилетия от целокупния художествен живот на западноевропейските страни. Той не става пряк сторонник на нито една от двете художествени партии, които с нескривана нотка на укор понякога предпочита да нарича секти, поетиката на романтизма, особено на немския, му е чужда, а неговата естетика смята за напълно несъвместима с естеството на своя поетичен талант. Немските романтици например той често нарича хора, „затънали в крайни безсмислици“¹⁵. Романтизмът в неговия чист естетически принцип, т. нар. романтично изобщо, е именно болното, противоположно и противоположено на също така ограничената доктрина на класицизма, а не на

¹⁰ Екерман. Разговори с Гьоте (29. I. 1826), с. 155.

¹¹ Goethe. Maximen und Reflexionen. Bd. 18, S. 557.

¹² Екерман. Разговори с Гьоте, с. 372.

¹³ Пак там (14. IV. 1824), с. 92.

¹⁴ Goethe. Maximen und Reflexionen. Bd. 18, S. 628.

¹⁵ Goethe. Zum Schluss. Bd. 20, S. 92.

класичното изобщи, на хармоничното и уравновесеното в най-широкия смисъл на думата, което пък е синоним на здравето. Затова напълно разбираемо е защо Гьоте толкова често се връща и с почти едни и същи думи изразява своята любов бима максима: „За мене класическо е здравето, а романтично — болното.“¹⁶

ИЗКУСТВО ОТ ИЗКУСТВОТО. ТРАДИЦИЯ

Каквато и да е зависимостта на изкуството от социалния опит, от обществените условия, какъвто и отпечатък да слагат върху него нацията и националният живот, изкуството на определена епоха винаги има като образец, мярка за сравнение и обект за противопоставяне самото изкуство — на същата епоха или на миналото. Художникът Гьоте най-добре знае, че за художника изкуството е естествената среда и духовната атмосфера, без които той не може да твори и не може да живее. „Кой гений в света би се решил само с наблюдение на природата, без всякакви традиции, да установи *изведнџ* пропорциите, да схване истинските форми, да подбере верния стил и да създаде сам за себе си един всеобхватен метод?“¹⁷ Неслучайно сам Гьоте в най-тежкия момент от своята министерска кариера, в задънената улица на своето тъй окайвано от самия него художествено безплодие се отправя към Италия — страната на изкуството, и към изкуството.

Изкуството е също учител и неговите уроци са не по-малко трудни, отколкото уроците на природата. „Да се учи нещо от образци е толкова трудно, колкото от природата.“¹⁸ Най-малкото защото, „който подражава на несвършени образци, вреди сам на себе си; той няма да ги надмине, а само ще изостава от тях“¹⁹. Но и когато бъде намерен свършен образец („древните художници са и винаги ще останат наши учители във всички области на изкуството“²⁰), за истинския художник той може да бъде само образец — не повече, — от който се тръгва, който се следва в едно или друго отношение, но само за да се стигне някъде другаде и за да се направи нещо друго, различно и по-хубаво.

Изкуството на другите народи и на другите епохи на свой ред също възниква от определен социален статус, така че неговото влияние върху възникващите художествени образувания не отменя по принцип социалната обусловеност — само че сега тя е косвена, опосредена, чрез вече създаденото и оформено изкуство.

Но именно прякото влияние на изкуството върху изкуството — все едно дали се изразява в конкретната форма на приемственост или на контраст — е влияние в еднородна, хомогенна сфера и най-често то е, което излиза на повърхността, изглежда като да е единствено и е достъпно за наблюдаване и изследване. „Цялото изкуство се гради на приемственост.“²¹ Освен това веднџ обусловено и оформено, изкуството въздейства като изкуство, с присъщия нему език, върху следващите художници и произведения — повече или по-малко независимо от социалния статус, на който дължи появата и конкретното си направление. Мотив въздейства върху мотив, образ върху образ, конфликт върху конфликт, сюжет върху сюжет, но при това трябва да се прояви способността на новия художник не само да претърпява влиянието, но и да се съпротивява на влиянието. В тази именно диалектическа връзка — да се съпротивява на влиянието, като същевременно го понася — Гьоте вижда едно от главните качества

¹⁶ Екрман. Разговори с Гьоте (2. IV.1829), с. 316.

¹⁷ Goethe. Diderots Versuch über die Malerei. B. A., Bd. 21, 1977, S. 756.

¹⁸ Goethe. Maximen und Reflexionen. Bd. 18, S. 635.

¹⁹ Goethe. Verein der deutschen Bildhauer. Bd. 20, S. 109.

²⁰ Goethe. Von Arabesken. B. A., Bd. 19, 1973, S. 83.

²¹ Екрман. Разговори с Гьоте (4. I. 1827), с. 173.

на художника-творец, на гения в изкуството. Приемствеността е двустро оръжие, тя носи на крилете си, но същевременно и погубва, във всяка традиция се съдържат потенциални възможности както за възход, така и за провал.

В истинското изкуство, а това ще рече в ръцете на истинския художник, всичко, дори и повторемото става уникално и в такъв смисъл в *изкуството* няма плагиат, както според Хайне няма плагиат и във философията. Защото всеки художник заема, но ако е истински художник, той заема така, че и застото става негово. Гьоте разполага с достатъчно примери — чужди и свои. „Уолтър Скот е използвал една сцена от моя *Егмонт* и той е имал право за това. . . Преобразеният дявол на лорд Байрон е продължение на Мефистофел и това е добре. . . Моят Мефистофел пее една песен от Шекспир и защо не? . . . Ако прологът на моя *Фауст* има известно сходство с пролога на *Йов*, то и това е напълно правилно и аз за това заслужавам повече похвала, отколкото укор.“²² Способният художник прави от чуждото свое почти така, както неспособният, неталантливият „прави“ от собственото си произведение сякаш несполучливо копие на чуждото. „Един способен майстор подбужда към творчество отлични ученици и тяхната дейност дава от своя страна също своите разклонения до безкрайност.“²³ Писател, който не може да се освободи от примера, от образа, който върви само по утъпканите пътища, не заслужава прозвището творец и в неговите ръце произведението на гениалния художник е средство за провал, вместо да бъде стимул за възход. През целия си многогодишен живот и в цялото си дълголетно творчество Гьоте е изпитвал искрен възторг и най-дълбоко уважение към Шекспир, но това никак не му е пречило да вижда какви опасности крие безмерният Шекспиров талант за по-слабите, за по-умерените дарования. „Шекспир . . . е твърде богат и твърде мощен. Човек с голяма продуктивност трябва да прочита в годината само една пиеса от него, ако не иска да се погуби чрез него. Аз направих добре, като се освободих от него чрез моя *Гьон фон Берлихинген* и *Егмонт*, а Байрон направи по-добре, като нямаше особено голямо уважение към него и вървеше по свой собствен път. Колко превъзходни немци се провалиха чрез него, чрез него и чрез Калдерон!“²⁴ Защото „най-голямото въздействие на духа е да подбужда към дейност другите духове“²⁵.

В тези разсъждения на Гьоте лесно се долавят отгласи от Кантовото учение за гения и неговата образцова оригиналност, която затова е образцова, защото, без да е подражание на някого, сама става предмет за подражание от мнозина. А и Гьоте признава, че в по-напредналата възраст Кант му е оказал определено влияние. Но общото учение за гения, който може да бъде образец само на друг гений и в такъв смисъл престава да бъде образец в по-строгия смисъл на тази дума, тук е доведено до конкретността на литературното творчество, до обобщението на писателския — свой и чужд — опит, до непосредствеността на литературния пример. А при такова „довеждане“ теорията не може да не получи чисто практически измерения и от философска концепция да не прерасне в правило на поетическото изкуство, в *ars poetica*. За Гьоте традицията е нещо много повече от школки разбраната приемственост. Тя е преди всичко талант да се възхищаваш, дори да се опияняваш от завареното и прочетеното. И талант, когато стигнеш до върха на това опиянение от чуждото, да започнеш и завършиш собственото си произведение като негово неведома еманация, но същевременно и главно като твоя неподражаема креация.

²² Екерман. Разговори с Гьоте (18. I. 1825), с. 113.

²³ Goethe. Winckelmann und sein Jahrhundert. Bd. 19, S. 505.

²⁴ Екерман. Разговори с Гьоте (25. XII. 1825), с. 153.

²⁵ Goethe. Diderots Versuch über die Malerei. Bd. 21, S. 756.

Проблемата *изкуство и природа*, която лесно може да се формулира като дилема *подражание или съзидание*, е несъмнено център, около който се върти Гьотевата естетика през всичките шест десетилетия от нейното развитие. Освен своите социални аспекти тази проблема-дилема има и гносеологическо-естетическа страна: как се отнася изображението към изобразеното — като познание, като изразение, или като принципно нова реалност, на която реалността на изобразеното служи в най-добрия случай само като повод.

Теорията за подражанието е по-малко популярна в немската естетика от XVIII в. — в сравнение например с френската естетика през същия век, където в определен период от творчеството на Дидро тя получава виртуозен израз.

Още Винкелман насочва немското естетическо и изкуствоведско мислене към подражанието на природата, а към изразяването на идеала.

Лесинг, опонентът на Винкелман, придава на подражанието на природата по-голямо значение, но и авторът на *Лаокоон* разбира много добре, че в изкуството то е възможно само чрез известни, присъщи на дадено или дадени изкуства структури, без които никакво художествено подражание на природата не е мислимо. Лесинг осмива педантите, възразяващи срещу създателите на скулптурната група *Лаокоон*, загдето в нея е представен един гол жрец, и то в момент, когато извършва жертвоприношение. Аксесоарите на ритуала не са по-важни от потребностите на изкуството и всяко съобразяване с такава критика е в същност унижение за изкуството. И щом като за него е необходимо жрецът да бъде гол, това трябва да се направи въпреки всички неестетически съображения на девическата срамежливост.

За Кант природата е, която дава правилото на изкуството, но тя прави това чрез гения, чиято същност е именно в необвързаността му от природата, в това, че той сам и свободно създава произведение, което, без робски да копира природните форми, чрез своята свобода самод изглежда като природа.

Най-сетне и Шилер — поетично вдъхновеният ученик на Кант — в периода на своето естетическо кантианство е твърдо убеден, че съвременната му сантиментална поезия (която той противопоставя на наивната, предимно антична поезия) е слабо зависима от опита, че тя напуска действителността, за да се издигне до идеите и със свободна самостоятелност да господства над своя материал.

Но при никой друг от представителите на немската класическа естетика тази антиподражателна спрямо природата същност на изкуството не получава по-твърд и по-ясен израз, отколкото при Гьоте. За него неподражателният, немиметичният характер на изкуството е начало и край, принцип и смисъл на художествената дейност изобщо, а следователно и на поетичната. Въпросът за подражателния или неподражателния характер на изкуството е централна проблема на Гьотевата естетика.

Колкото и да се различава от жизнената (природната) истина, правдата на изкуството се върти, кръжи, издига се или се спуска, но все пак има за свой стожер именно истината на природата, живота. Тази, ако може тъй да се нарече, „разумна връзка на изкуството с природата“ Гьоте не забравя дори и в моментите на най-дълбоко увлечение по самотитността на изкуството и на законите, които са присъщи само нему. „Най-същественото изискване, което се представя пред художника, е той да се придържа към природата, да я изучава, да я възпроизвежда, да създава творения, които да са сходни с нейните явления.“²⁶ Гьоте нарича това изискване „голямо“, „огромно“ и според него дори и геният не-

²⁶ Goethe. Propyläen. Bd. 19, S. 179.

винаги може да премине пропастта, която го дели от природата. В един поширок и по-дълбок смисъл всяко художествено произведение е дело на природата: като произведение на духа то е и произведение на природата.

Разумната връзка на изкуството с природата се проявява както при творчеството, така и при възприемането. При творчеството: „Не бива да се мисли, че на действителността ѝ липсва поезия; поетът се познава тъкмо по това, че е достатъчно находчив да открие интересната страна в един обикновен случай. Действителността трябва да дава подтиците, нещата за изобразяване, ядката . . . По начало няма реален предмет непоетичен, стига поетът да умее съответно да го използва.“²⁷ При възприемането: „Тъкмо пейзажи, които ми напомняха за хубавото ведро небе, под което бях израснал, за богатата растителност на ония краища и всяка друга благодат, която топлият климат дава на хората, ме трогваха на картини най-много, будейки в мен изпълнен с копнеж спомен . . . Да виждам природата в изкуството ми беше станало страст.“²⁸ Именно тази естествено присъща на природата поетичност според Гьоте прави възможно творчеството и възприемането на поезията и без нея те не биха били възможни. Затова „необходимо е геният, призваният художник да се ръководи от закони, от правила, които самата природа му предписва, които не са в противоречие с нея, които са неговото най-голямо богатство, защото чрез тях той се учи да овладява и използва както голямото богатство на природата, така и богатството на своята душа“²⁹.

Но въпреки всички апели за разумна връзка на изкуството с природата Гьотевата естетика и за момент не остава при естествената поетичност на природата като при последна степен на художественото творчество и поетическото възприемане и в никакъв случай тя не си представя изкуството като подражание на природата — в духа на популярната през XVIII в. версия на античния мимезис. Художникът има към природата двойко отношение: той е едновременно неин господар и неин роб. Роб, доколкото работи със средства, заети от природата, чрез които само той може да бъде разбран; господар, доколкото подчинява природните средства на своите по-висши намерения и ги кара да му служат. Господар, още и доколкото от заетия от природата материал той единствен може да създаде одухотворено цяло, тъй че в края на краищата изкуството да се ръководи от присъщи нему закономерности, а не от онези на природата. Затова непромененото през десетилетията гледище на Гьоте е, че истинното в изкуството и истинното в природата са неща различни, и художникът не само че не е длъжен, но дори и не трябва да се стреми произведението му да изглежда като произведение на природата. „Никой истински художник не ще пожелае да поставя своето произведение редом с произведението на природата или да го сложи дори на негово място. Който би сторил това, би трябвало като хибридно същество да бъде изгонен от царството на изкуството и да не бъде допуснат в царството на природата.“³⁰ Легендата за Пигмалион е литературна историйка, сладна и ефектна като литература, но напълно недостойна, ако би била реалност за един истински художник — ако Пигмалион би изпитал похот към своята статуя, той е щял да бъде прост занаятчия, неспособен да създаде образ, достоен да бъде оценен като произведение на изкуството. „Художникът трябва да знае докъде стигат силите му, той трябва да създаде свое царство в царството на природата; но той престава да бъде художник, щом поиска да се слее с природата, да се разтвори в нея.“³¹ Човек няма защо да иска да бъде ра-

²⁷ Екерман. Разговори с Гьоте (18. IX. 1823; 5. VII. 1827), с. 47, 232.

²⁸ Гьоте. Поезия и истина, с. 261, 444.

²⁹ Goethe. Diderots Versuch über die Malerei. Bd. 21, S. 740.

³⁰ Ibid., S. 741.

³¹ Ibid., S. 742—743.

вен на бога, стига му да бъде свършен като човек. Художникът не трябва да създава произведения на природата, а свършени произведения на изкуството.

Изкуството представя своите обекти обобщено, в значителността и достойнството им, в одухотвореността на съчетанието и дори само в този смисъл то вече стои над природата. Сентенциозната формулировка — една от многото — на тази Гьотева идея гласи: „Художникът стои над изкуството и обекта; над изкуството, защото си служи с него за своите цели, над обекта, защото го разработва по свой начин.“³² Гьоте критикува, наричайки го глупав, знаменития въпрос на Сократ, отправен към рапсода Йон, в едноименния диалог на Платон: кой разбира Омир повече, когато той говори за управляване на колесници, коларят или рапсодът. За Гьоте този въпрос е глупав, защото след като става дума за Омировото изображение на състезанието с колесници, по-важното е не как протича самото състезание, а как е описано, тоест доколко поетът е изпълнил своя дълг като поет. „В изкуството имаме много случаи, когато общарят не бива да критикува дори подметките, щом художникът е счел за нужно напълно да пожертвува второстепенните подробности пред своята по-висша цел. Така и аз в живота си съм чул не един колар да критикува старите геми, на които конете без сбруя трябва все пак да теглят колесницата. Наистина коларят е прав да намира това за съвсем неестествено. Но и художникът е прав да не пресича красивите форми на конските тела с каквато и да е злощастна нишчица. Тези условности, тези йероглифи, необходими във всяко изкуство, твърде зле се разбират от всички ония, които искат да видят всяко истинско нещо в естествения му вид и с това откъсват изкуството от присъщата на него сфера.“³³

Когато става дума за отношението на изкуството към природата, за това, дали то е нейно подражание или съзидание, не трябва да се забравя, че тук природата се разбира във възможно най-широкия и най-обхватния ѝ смисъл, като цялата срещупоставена на изкуството действителност, в която обаче могат да се диференцират най-малко три сфери: а) природа в тесен смисъл, нейните мъртви и живи форми; б) човекът като индивид в цялото му душевно-психично богатство и разнообразие, в индивидуалното му поведение и реакции; в) взаимодействието между хората, социалният опит като продължаващ във времето процес, сиреч човешката история. Ако изкуството по начало има неподражателен характер и подражанието на природата не е нито средство, нито цел на изкуството, този негов характер трябва да проличи особено при онези изкуства, които изглеждат, че са най-близко до подражанието, и при тяхното съотнасяне към онези сфери на „широко“ разбраната природа, които, изглежда, че им са най-присъщи.

А. Гьоте търси най-силния аргумент против подражателния характер на *изобразителните изкуства* и главно на *живописа* в техните отношения към най-присъщата им сфера от широко схванатата природа, към *мъртвите и живите природни форми*, които пък, от друга страна, най-лесно се поддават на подражание именно от изобразителните изкуства и главно от живописа. „Най-напред чуваме за природата и за подражаването на нея; след това, че трябва да има красива природа. Че трябва да избираме. И то най-хубавото! А по какво ще го познаем? Според каква норма трябва да избираме? И къде е тая норма? Да не би и тя да е в природата?“³⁴ В истинското изкуство природата не се поддава на подражание, най-малкото, защото тя не дава нормата на художественото подражание, геният твори като природата, без да ѝ подражава, само непросветените зрители искат да видят в произведенията на изкуството самите природни форми. Изкуството създава онова, което го няма в действителността, то създава кентаври, измисля

³² Goethe. Maximen und Reflexionen. Bd. 18, S. 487.

³³ Goethe. Plato als Mitgenosse einer christlichen Offenbarung. Bd. 18, S. 21—22.

³⁴ Goethe. Maximen und Reflexionen. Bd. 18, S. 633.

дествени майки и негов дълг е да прави това, защото художникът трябва да бъде добросъвестен не толкова по отношение на природата, колкото по отношение на изкуството. Когато древният ваятел създава своята Ниоба — многодетната — с момински свежи гърди, той несъмнено противоречи на природата, но затова пък постига вечната младост, която древните са приписвали на своите богове. А друго е с подражателя, който „не може да се успокои, докато не сложи изображението по възможност на мястото на изобразяваното“³⁵. Но най-големият недостатък на теорията на подражанието и на съответстващата ѝ практика Гьоте вижда в това, че „подражателят само удвоява подражаваното, без да добавя нещо или да ни води напред. Той ни въвлечи в преживяване на единичното, крайно ограничено битие, ние се учудваме, че такава операция е възможна, изпитваме дори известно удоволствие; но това произведение не може истински да ни задоволи, защото в него няма художествена правда, няма сияние на красотата.“³⁶ Изкуството не се опитва да се състезава с природата в нейната широта и дълбочина, то има своя собствена дълбочина, собствена мощ. Но „благодарен на природата, която е създала и него, художникът ѝ дава обратно една втора природа, но природата, родена от чувства и мисли, природа, човешки завършена“³⁷. „Изкуството: една друга природа, също тъй тайнствена, само че по-разбираема; защото произхожда от разсъдък.“³⁸ Идеята за изкуството като втора природа е основна идея на Гьотевата естетика.

Б. Гьоте търси най-силния аргумент против подражателния характер на *драматургията* и на *театъра* в отношенията им към *индивидуалния човек*, към неговото душевно-психично богатство и разнообразие на индивидуалното му поведение и реакции, за които, от друга страна, може лесно да се предположи, че се поддават на подражание именно от драматургията и театъра. Гьоте хвали Калдерон, задето в пиесата *Дъщерята на въздуха* не ни представя природата такава, каквато е, а е изцяло театрален, сценичен, задето е застанал на прага на свръхкултурата и ни представя квинтесенцията на човечеството. „Наистина, ако размислим, ще трябва да признаем, че човешките състояния, чувства, действия не могат да се представят на сцената в тяхната първична естественост, те трябва да се преобразуват, преработят, сублимират.“³⁹ А това, което се отнася до драматургията, до литературната основа на театъра, не може да не се отнася, и то в много по-голяма степен, до онова изкуство, чрез което драматургията единствено намира своя истински живот — до изкуството на актьора. Гьоте споделя идите на Дидро за актьора като измамник, за театъра като възвишена лъжа, за парадокса, според който актьорът трогва, докато сам остава студен — и за Гьоте „актьорите печелят сърцата, без да отдават своите; те мамат, но с чар“⁴⁰.

В. Гьоте търси най-силния аргумент против подражателния характер на *историческата поезия*, *епична* и особено *драматична*, в отношенията ѝ към *човешката история*, за която, от друга страна, също трябва да се предполага, че най-лесно се поддава на подражание именно от историческата поезия, епична и драматична. Тук изходната точка на Гьоте е: неотнискимото право на поета да тълкува според угодата си митологията и да превръща историята в митология, защото за поета никое лице не е историческо, той просто е пожелал да представи своя нравствен свят и оказва за тази цел на някои лица от историята честа да припише техните имена на своите създания. Най-напред историчес-

³⁵ Goethe. Der Sammler und die Seinigen. Bd. 19, S. 230.

³⁶ Ibid., S. 261.

³⁷ Goethe. Diderots Versuch über die Malerei. Bd. 21, S. 740.

³⁸ Goethe. Maximen und Reflexionen. Bd. 18, S. 637.

³⁹ Goethe. Die Tochter der Luft. Bd. 18, S. 241—242.

⁴⁰ Goethe. Maximen und Reflexionen. Bd. 18, S. 680.

кийт материал, с който всеки исторически драматург работи, е много по-обширен, богат и разнообразен в сравнение с онзи, който би могъл да се побере в тесните рамки на едно поетично произведение, което поради това е по силите само на големия талант, за когото историческата правда „не нарушава целостта на творбата, която изисква в своята сфера съвършено друг вид наподобяване“⁴¹. Но освен това Гьоте не вижда никакъв смисъл, ако поетите трябва само да повтарят разказите на историците, защото те са длъжни да отиват по-нататък и да дават нещо по-висше и по-добро. Шекспир прави от своите римляни англичани — и с право, защото иначе неговият народ не би го разбрал. Дори само за да бъде народен, един поет може да се отдели от историята в същата степен, в която му е необходимо, за да се приближи до своя народ. „Всяко минало, което възкресяваме, за да го покажем по свой начин на съвременниците си, трябва да бъде представено с по-високо развитие от онова, което то е имало в действителност; тук поетът ще трябва да постигне известно споразумение със своята съвест... На всички състояния ние придаваме нещо съвременно, за да ги направим по-нагледни, по-приемливи.“⁴² Това твърдо убеждение на Гьоте не остава затворено само в неговата „теория на литературния процес“. Ако е вярно, че Гьотевата естетика рефлектира Гьотевата поезия, то не по-малко вярно е, че тази поезия сама не е независима от теоретическите понятия на своя автор, а често ги следва, точно тъй, както и теоретическите понятия следват художествените образи. Отклоненията на Гьотевата „историческа“ драматургия от историята са добре известни и сам Гьоте често се позовава на тях, за да илюстрира теоретическите си убеждения. Възрастният и незначителен като реална историческа фигура граф Егмонт бива превърнат в привлекателен блестящ младеж, комуто се отрежда и част от непринадлежащата му история. Не по-малко са и отклоненията на Гьотевите Гьоц и Тасо от историческите прототипове. С историческите Гьоц, Егмонт и Тасо Гьоте постъпва точно според изискванията на своята поетика: да оказва чест на някои исторически герои, като поставя имената им на творенията на собствената си поетическа фантазия.

В *Максими и мисли* Гьоте дава още един сентенциозен израз на тази дълбоко занимавала го през целия му живот идея за отношението на изкуството към природата. „Тъкмо това, което в художественото произведение изглежда на несведущите като природа, не е природа (видяна отвън), а човекът (природата отвътре).“⁴³ При разглеждане на отношението *изкуство—природа* не само несведущите, а и сведущите понякога се заблуждават, защото не разбират, че е налице „една природа, която казва „да“ и „амин“ на всичко, което сте намерили в себе си“⁴⁴. Най-важната причина за творческия характер на изкуството, който противопоставя на принципа на подражанието, Гьоте вижда в самото естество на изкуството, което като специфично човешка дейност може да изобразява, изразява и представя своите обекти само във и чрез човешкото отношение към тях и по друг начин то не може да прави това. „Ние не знаем никакъв друг свят освен онзи, който има отношение към човека; ние не желаем никакво друго изкуство освен онова, което изразява това отношение.“⁴⁵

Когато в своята знаменита Мюнхенска реч (1807) Шелинг доказва колко безсмислено и неизгодно за изкуството е да влиза в единоборство с природата, да се опитва да ѝ съперничи тъкмо в онова, в което природата е неподражаема, той фактически върви по стъпките на Гьоте. Но мислите на Гьоте откриват прав път и към Хегел, към неговите *Лекции по естетика*, в които една от основните

⁴¹ Goethe. *Regulus*. Bd. 17, S. 380.

⁴² Goethe. *Teilnahme Goethes an Manzoni*. „Adelchi“, Bd. 18, S. 233.

⁴³ Goethe. *Maximen und Reflexionen*. Bd. 18, S. 634.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Ibid.

теми е критиката на принципа на подражанието в изкуството, защото той си поставя за цел формалното съответствие, защото доброволно се ограничава само в сходството на изображението с изобразеното в неговата единичност и случайност, без да е в състояние да издигне своите изображения до всеобщността и необходимостта на красотата и истината.

Творческият, съзидателен характер на изкуството вече сам подсказва къде Гьоте ще търси отговора и на въпроса за отношението между въображение и реалност, между поезия и истина. И по този въпрос естетиката на Гьоте търси „умерени“ решения, като избягва крайностите. Знанията са необходими на поета, умът трябва да ръководи таланта, да го подхранва с познанието, необходимо, за да може да овладее своите сили, и само „немските глупци смятат, че ще изгубят таланта си, ако се потрудат да придобият знания“⁴⁶. Дори и геният има нужда от теория — в онези немалко часове, когато чувствува нужда от мисли, които да го издигнат над собствения му опит и дори над самия него. „Тогавата той с готовност се обръща към теоретика, от когото с право очаква да съкрати пътя му, да облекчи работата му във всяко едно отношение.“⁴⁷ Така Гьоте оценява апологиите на интуитивизма, характерни за някои школи и теоретици на ранния европейски ирационализъм.

Но не са художници онези, които сляпо се придържат към реалния свят, които въздигат реалното като реално до степен на единствен възможен критерий на изкуството, за които най-важното е достоверността на изобразеното. Само на най-долното си стъпало изкуството е умение да се направи един сносен портрет. „Тъкмо в това се познава майсторът, че преследвайки върховната си цел, извършва съзнателно грешка. Правдоподобността е предварително условие за всяко изкуство, но в границите на тази правдоподобност трябва да се постигне най-висшето, което иначе не може да се изяви. Вярното не струва пет пари, ако не носи нищо повече освен себе си.“⁴⁸ „Искат да знаят кой град на Рейн съм имал пред вид в *Херман и Доротея*. Като че ли не е по-добре да си представяме кой да е. Търси се истина, търси се действителност и чрез това се убива поезията.“⁴⁹ За фантазията на изкуството инвенцията е по-значима от обстоятелственото познание, а и самото познание има по-особен характер — то е познание-интуиция, познание-предчувствие, познание-озарение. В такова познание фантазията е не просто съставка, компонент, тя е творческо начало и конструиращ фактор. „У истинския поет познанието за света е вродено и за неговото изобразяване не са му необходими много опит и наблюдение. Аз писах моя *Гьот фон Берлихинген* като двадесет и две годишен младеж и десет години по-късно се учудих на правдивостта на моето изображение. Разбира се, аз не бях преживял и видял такива неща и следователно трябваше да получа знанието за различните човешки състояния чрез антиципация.“⁵⁰

От неподражателния, а съзидателен характер на изкуството сама следва ролята на фантазията, на която главно е възложена непосредствената отговорност за създаването и конкретната насока на художественото произведение. Ако в едно отношение фантазията отстъпва на разума, в друго отношение тя го надвишава, а във всички случаи е различна от познанието като „способност на душата“. „Фантазията си има свои собствени закони, с които разумът не може и не трябва да се съобразява. Ако фантазията не създаваше неща, оставащи всякога проблематични за разума, тя изобщо не би представлявала много нещо.“⁵¹

⁴⁶ Екерман. Разговори с Гьоте (4. I. 1827), с. 172.

⁴⁷ Goethe. Diderots Versuch über die Malerei. Bd. 21, S. 760.

⁴⁸ Goethe [Relief von Phigalia]. Bd. 20, S. 162.

⁴⁹ Екерман. Разговори с Гьоте (27. XII. 1826), с. 171.

⁵⁰ Пак там (26. II. 1824), с. 82—83.

⁵¹ Пак там (5. VII. 1827), с. 233.

Гьоте никога не е споделял критичното отношение към Кант на своя учител, приятел и в много отношения съмишленик Хердер. Напротив, през целия си живот е изпитвал искрено възхищение и респект към „превъзходния философ“ Кант, когото неслучайно нарича „Кьонигсбергски мъдрец“. И затова толкова по-показателен е упрекът на Гьоте към Кант (друг е въпросът, дали той е справедлив или не), че като анализира в своята философия главните сили на нашата представна способност — сетивата, разсъдъка и разума, — той забравя фантазията, от което в неговата философия възниква непоправима празнота. И в забележителния фрагмент *За философията на Кант* Гьоте се опитва свободно и твърде оригинално да запълни тази непоправима празнота и да предаде същността на Кантовата философия такава, каквато поетът иска да я види, а може би и действително я вижда с оглед на поетическата стихия, в която той единствено живее и може да съществува.

„Фантазията е четвъртата главна сила на нашата духовна същност, тя допълва сетивността под формата на паметта, тя предоставя на разсъдъка светоглед под формата на опита, тя създава или намира образи за идеите на разума и оживотворява по този начин цялостната човешка личност, която без нея би затънала в пустинно безплодие.

Ако фантазията принася такива услуги на своите три посестримски сили, тези мили нейни сроднички пък я въвеждат в царството на истината и действителността. Сетивата ѝ предават точно очертани, определени образи, разсъдъкът регулира нейната продуктивна сила, а разумът ѝ дава пълна сигурност, че тя не си играе със съновидения, а е основана на здрави идеи.

Така нареченият човешки разсъдък почива върху сетивата, както чистият разсъдък върху себе си и върху своите закони. Разумът се издига над разсъдъка, без да скъсва напълно връзката си с него. Фантазията витае над сетивността и се привлича от нея; но щом съзре над себе си разума, тя се свързва здраво с този висш ръководител... Всичко проникващата, всичко разкрасяващата фантазия колкото повече се приближава до сетивността — става все по-чаровна, колкото повече се обединява с разума — става все по-достойна. На тази граница трябва да търсим истинската поезия.“⁵²

И понятието за фантазията в естетиката на Гьоте идва от бездните на неговото творчество. Дявол, който след спор с бога сключва договор с човека, побеждава го, служи му, за да се окаже накрая сам победен и измамен от него — затова е необходима природа, но и нещо много повече от нея. Когато му е необходимо — в името на своята истина-фантазия, — изкуството *отнема* от природата и кара конете да теглят колесниците без ремъците, които ги придържат към тях. Друг път — също когато му е необходимо в името на същата истина-фантазия — изкуството *придава* на природата, прави сенките на нещата двойни, сякаш идващи от две светила — изкуството е издигнало над природата второ слънце.

УЧЕНИЕ ЗА СТИЛА. СПИНОЗА

На 4. II. 1829 г. Гьоте казва на Екerman: „Аз лично всякога съм се пазил свободен от философията.“⁵³ И макар че в същия разговор философията е противопоставена на „здравия разум“, мъчно е да се повярва на тази прогласена свобода от философия, особено ако се има пред вид цялостната творческа биография на Гьоте. Защото той не е бил „свободен“ нито от Платон и Аристотел,

⁵² Goethe. Über Kants Philosophie. Bd. 17, S. 504—505.

⁵³ Екerman. Разговори с Гьоте, с. 301.

още по-малко от Кант, а дори и от Хегел. Но най-могъщото философско влияние върху Гьоте принадлежи на Спиноза и спинозизмът е от най-трайните и най-дълбоки въздействия, оказани през дългия духовен живот на великия олимпиец.

Като жизнено поведение олимпийството е преди всичко невъзмутимост, невъзмутимост на духа, и това е, което най-често имат пред вид неотменно даващите „олимпийски“ характеристики на Гьоте. Невъзмутимостта е от най-основните признаци на спинозизма: „Аз ревностно се постарях не да осмивам човешките действия и не да ги оплаквам, нито да ги проклинам, а да ги разбирам.“⁵⁴ Затова напълно разбираемо е признанието на самия Гьоте за чувството, обхванало го след прочитането на *Етика*: „Предадох се на това четене и надничайки в самия себе си, имах чувството, че никога не съм виждал света толкова ясно . . . Аз намерих тук успокоение за моите страсти и пред мен сякаш се разкри широк и просторен изглед към чувствения и нравствения свят.“⁵⁵

Когато обаче става дума за едно философско влияние — върху натура като Гьотевата, — нито сферата на жизненото поведение, нито дори чистата философска рефлексия са най-важните, а преди всичко самата поезия, творчеството — от философската лирика до философските драми. И гласът на Спиноза често проговаря в това творчество, както например в знаменития отговор, който Фауст дава на простодушния въпрос на Маргарита дали той, Фауст, вярва в бога:

Небесата

не греят ли над нас
и долу тук
в нозете ни не диша ли земята?
И не изгряват ли с усмивка ясна
на небосклона вечните звезди?

Но духът на истинското олимпийство (а може би и най-дълбоко проникналото влияние на Спиноза) трябва да се търси не само в реалното поетическо творчество, а и в принципите на творчеството, в поетиката, в естетиката на Гьоте и по-конкретно в разбирането му за стила: в понятието *стил* се намират истинските измерения на Гьотевото олимпийство и пак в него се открива най-дълбоко проникналото влияние на спинозизма. Един автор в областта на естетиката като Гьоте трудно ще отделя наблюденията над собственото творчество, личните художествени предпочитания, които за по-голям престиж се обличат във формата на теоретически постулати, от принципните теоретически убеждения за дълбоката същност на изкуството и на неговото сътворяване, към които се придържа теоретикът, ръководен само от общофилософски съображения. А и доколко в случай като Гьотевия са изобщо възможни теоретически убеждения, които да не са тайно продиктувани, дискретно нашепвани от личния опит? Но мошата на „чисто“ теоретическото мислене на Гьоте му дава възможност да види естетическите категории и с независимия поглед на теоретика. След бързо приключилата в движението *Бурни устреми* естетическа младост и с провъзгласяването на платформата на Ваймарския класицизъм, тоест след завръщането от Италия, учението на Гьоте за стила не само вярно отразява неговия художествен стремеж към обективното, но в същото време придобива самостоятелност на теория, далеч надхвърляща тесните граници на един (макар и Гьотев) художествен опит, за да бъде издигната до цялостна концепция, отнасяща се до най-широки сфери на изкуството и до най-дълбоката негова същност.

⁵⁴ B. de Spinoza. Tractatus politicus, cap. I, § IV, Opera quoutquot reperta sunt, vol. I, Hague, MDCCCLXXXII, p. 282.

⁵⁵ Гьоте. Поезия и истина, с. 530, 492.

При цялата си антипатия към подражанието на природата и при безусловната си симпатия към нейното съзидание в изкуството Гьоте не отрича художествените възможности, които в определен по-тесен кръг дава принципът на подражанието, или на простото подражание, както той го нарича в една действително програмна статия от 1789 г., озаглавена *Просто подражание на природата, маниер, стил*.

Простото подражание на природата предполага, разбира се, дарование, дори виртуозност, художник със силно чувство за правдивост, спокоен, добросъвестен, но сам ограничен, задоволяващ се с малко и насочващ се към ограничени обекти. Изкуството на простото подражание не напуска природните предмети, то „започва и завършва неизменно лице с лице към тези предмети“ и „възпроизвежда вярно и старателно техния облик, техният цвят, придържайки се най-точно и добросъвестно към тях“⁵⁶. Според Гьоте такова изкуство може да се цени, то действително бива и ценено, но това не му пречи да бъде непълноценно.

Маниерът е противоположният на простото подражание начин на художествено третиране на природата. При него всеки възприема външната природа само съобразно със собствената си природа, индивидуалните различия са неизменната и неизбежна особеност на художественото отношение към света и „всеки художник от този род ще вижда, възприема и възпроизвежда различно света, той ще схваща било по-вдълбочено, било по-леко явленията в него и било по-основно, било по-повърхностно ще ги възсъздава“⁵⁷.

Но висшето завоевание на изкуството, при което то най-пълно постига своята истинска природа, е *стилът*. Стилът се основава на точни познания за същността и свойствата на предметите и за начина, по който те ни се представят, но освен това той — и това е най-важното за него — сравнява сходното, разграничава разнородното, подвежда отделното под общи понятия и така се издига до такова свободно, неробуващо нито на натурата, нито на каприза на фантазията изобразяване, което единствено има място във върховното светилище на изкуството и където то се изравнява с най-високите човешки стремежи. Без да отрича в границите на възможностите им простото подражание и маниера (а дори и като ги употребява в един напълно приемлив смисъл), Гьоте само държи „да се отдава на думата стил най-високата почит, за да разполагаме с израз, определящ най-високата степен, която изкуството някога е постигало и може някога да постигне“⁵⁸.

Гьотевото учение за стила е естетическа проекция на философията на Спиноза. Пантеизмът, философията на тъждеството, която заличава границата между материята и духа, за която духът е материя и материята — дух, а мисленето атрибут на субстанцията, — тази философия получава точен естетически еквивалент в така разбраното понятие за стила. „Природата и идеята — пише Гьоте напълно в духа на Спиноза — не могат да се разединят, без при това изкуството, а също и животът да се разрушат.“⁵⁹ Всеобщата връзка на универсума, субстанцията, която се разкрива само в безкрайността на своите модуси, се проявява в стила като равновесие на общото и единичното, а хармонията на света се превръща в изкуството в хармония между всеобщите закони на природата и индивидуалността на художника. Художественото произведение е самостоятелен и затворен свят, в който си дават среща външното с вътрешното, идващото от природата с идващото от фантазията на твореца. „Да изобразяват добросъ-

⁵⁶ Goethe. Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil. Bd. 19, S. 78.

⁵⁷ Ibid., S. 79.

⁵⁸ Ibid., S. 82.

⁵⁹ Goethe. Maximen und Reflexionen. Bd. 18, S. 633.

вестно вътрешното във външното е било най-голямото, единственото желание само на най-великите майстори.“⁶⁰

Като всички последователни натури Гьоте не може да не направи всички възможни изводи от своя философски пантеизъм — да не го доведе до един промислен естетически пантеизъм. Ако в природата вътрешното, субстанцията се проявява чрез външното, модусите, то и в художествената творба вътрешното и външното губят своята определеност, вътрешното е външно и външното е вътрешно. Естетическият спинозизъм на Гьоте е не само последователен, но и намира поетична форма:

Няма вътре, няма вън,
което е вътре, то е и вън.

И в този пункт, както в още много, естетиката на Гьоте „поразително“ съвпада с неговата поезия, така че много трудно е да се определи кое какво рефлектира: поезията — естетиката или естетиката — поезията. Художественото произведение, принадлежащо към стила, не просто застава в затвореността на един самостоятелен свят, в който се срещат външното с вътрешното, природата с фантазията, в него всеки един от тези два компонента се изразява чрез другия и преминава в другия. „В изкуството, както и в живота нямаме работа с нещо завършено и окаменяло, а с една безкрайност, която е във вечно движение.“⁶¹

В често срещаните мисли на Гьоте за художественото произведение като затворено, самостоятелно цяло — един собствен и завършен свят — може и да се открие някакво влияние от естетическото лайбницианство, например тъй както то се представлява от Мойсей Менделсон, но и в тази идея преобладава все пак спинозисткото начало, собствено Гьотевото — като природата художественото произведение е едно цяло, един едновременно затворен и безкраен свят, една монада, която обаче е равна по смисъл и значение на природата. „Едно истинско произведение на изкуството подобно на произведенията на природата застава пред разума ни винаги като нещо безкрайно.“⁶²

Стилът, една от най-важните категории в Гьотевата естетика, може да бъде разбран не само като естетическа проекция на философията на Спиноза, но и в отношение към понятието, с което от времето на Кант немската естетика традиционно свързва изкуството — към понятието игра. Според Гьоте *простото подражание* тегне към *сериозността* като пълна противоположност на играта и затова на него му липсва елементът изкуство, свобода, непринуденост — в сериозното затваряне в сериозната действителност простото подражание търси своето оправдание и го намира в същата степен, в която то се отдалечава от изкуството. Обратно, *маниерът* е по-скоро *чиста игра* и затова на него му липсва елементът правда, необходимост, ярност към натурата — в игровото поливане на капризната фантазия маниерът търси своето оправдание и го намира в същата степен, в която се отдалечава от действителността. Затова пък *стилът*, преодолявайки едностранчивостта на първите два начина на художествена обработка, уместно *свързва сериозността с играта*, сериозното отношение към натурата с играта на фантазията и Гьоте е най-дълбоко убеден, че „само от вътрешното свързване на сериозността с играта се поражда истинското изкуство“⁶³. Такъв е по-конкретно Гьотевият принос в учението за играта (в отношение към изкуството) като едва ли не общонемска идея на философската естетика.

⁶⁰ Goethe. Joseph Bossi über Leonard da Vincis „Abendmahl“ zu Mailand. Bd. 20, S. 123.

⁶¹ Goethe. Winckelmann und sein Jahrhundert. Bd. 19, S. 502.

⁶² Goethe. Über Laokoon. Bd. 19, 129.

⁶³ Goethe. Der Sammler und die Seinigen. Bd. 19, S. 268.

Висшият синтез на обективното и субективното, на простото подражание и маниера в нещо трето и върховно — в *стила*, дава основание на Гьоте да нарича неговия творец — *гения* — природа. Когато характеризира гения като *природа*, Гьоте сякаш се стреми да го издигне до най-висшето, до което може да бъде издигнат, до всеобхватното, до духа в природата и до природата в духа. Отново прокървява философският глас на Спиноза — знаменитото *Deus sive Natura* (бог или природа) Гьоте превежда на езика на естетиката и то приема формата *Genius sive Natura*, *дух, гений или природа*. Екерман свидетелствува (З. XII. 1824): „Гьоте говори за Данте с голямо страхопочитание, при което забелязах, че думата *талант* му се виждаше недостатъчна и той го наричаше *природа*. С това той като че ли искаше да изрази нещо всеобемащо, тайнствено, по-дълбоко и по-широко проникващо в заобикалящия го свят.“⁶⁴ А в *Поезия и истина* Гьоте признава: „Бях стигнал дотам да разглеждам вродения си поетичен талант като природа, толкова повече, че трябваше да гледам на външната природа като на негов предмет. Упражняването на този поетичен дар можеше наистина да се подтиква и определя от някакъв повод; но най-радостно и най-богато се проявяваше той неволно, дори против волята ми.“⁶⁵

Определяйки гения като природа, Гьоте не иска с това само да му изкаже своята върховна похвала — определението *геният е природа* се отнася преди всичко до съдържателната страна. В художествения гений има нещо непринудено, спонтанно, както и в самата природа. От спонтанността на гения произтича, че той невинаги се нуждае от съзнателността на теорията и умисъла на идеята. „Обикновено всяко теоретизиране говори за недостатък или застой на творческите сили.“⁶⁶ Затова няма нищо чудно, че често геният сам не си дава достатъчно ясна сметка, какво е и какво е направил. „Един художник, който твори ценни работи, невинаги е в състояние да се произнесе по своите или чуждите произведения.“⁶⁷ И само когато започне да го мъчи гладът за познание, той ще трябва да се обърне към теоретика и критика, които могат да му покажат по-ясно и по-добре какво е постигнал и дори какво е искал да постигне. Гьоте благодарствено се учудва на своя добронамерен проникновен биограф А. Стапфер за степента, в която е успял да схване явното и да разгадае скритото в неговото творчество, при което стига до такива мнения, които смайват и самия Гьоте, въпреки че именно той е трябвало пръв да стигне до тях, но които му са се изплъзнали тъкмо защото са го засягали много живо.

Пак от съдържателно гледище определението на гения като природа предполага той да бъде и *обяснен* като природа, а не като свръхприроден феномен. Гьоте рязко възразява на Платоновото учение за гения; „Знае се, че омразата може да замести гения и същото можем да кажем за всички страсти — те ни предизвикват да действуваме. Дори признатият поет е само в известни моменти в състояние да прояви таланта си в най-високата му степен и тези прояви на човешкия дух могат да се проследят психологически, без да е нужно да прибъгваме до обяснения с чудеса и необикновени въздействия, стига човек да има достатъчно търпение да изследва природните явления, чието опознаване ни предлага науката, макар че много по-лесно е, разбира се, да се гледа на науката отвисоко и пренебрежително, отколкото да се разбират и ценят нейните постижения.“⁶⁸ Любимецът на боговете, приятелят на музите е най-малко склонен да се позовава на тях, когато става дума за поетическо дарование, а предпочита обяснението на гения да се възложи на сухата, на скучната, но затова пък много

⁶⁴ Екерман. Разговори с Гьоте, с. 107.

⁶⁵ Гьоте. Поезия и истина, с. 532.

⁶⁶ Пак там, с. 425.

⁶⁷ Goethe. Maximen und Reflexionen. Bd. 18, S. 633.

⁶⁸ Goethe. Plato als Mitgenosse einer christlichen Offenbarung. Bd. 18, S. 22.

по-надеждна наука. Гьоте-ученият, теоретикът на цветовете и метаморфозата на растенията, откривателят на междучелюстната кост у човека остава верен на себе си и тогава, когато трябва да се изследва неизследваемото на гениалността.

Консеквенциите от Гьотевото учение за стила се простират и до разбирането за художественото произведение като нова реалност, подчинена на свои собствени закони, а не служеща на цели, които се намират извън нея. В това отношение Гьоте е и под влияние на Кант, за когото изкуството е суверенно, а естетическото е различно от практическия интерес, от познанието и от морала.

Гьоте допуска изкуството да служи на външни цели (и дори на такава цел, каквато е асимилирането на поляците от немската нация), при което и изкуството „придобива за себе си безкрайно много“⁶⁹. Той не иска да пречи и на поета да възпитава меко, с хумор и усмивка и без да се „намесва в правата на моралните и полицейските камшици“⁷⁰, макар че, по-строго погледнато, „дидактичната или наставническата поезия е и си остава нещо средно между поезията и реториката“⁷¹. Тъй или иначе „всяка поезия би трябвало да поучава, но по незабележим начин. Тя трябва да обръща вниманието на човека от какво би било желателно той да се поучи; но всеки трябва сам да извлича поука за себе си, както то става от опита в живота.“⁷²

Но ако изкуството е съзидание, ако то е друга, втора реалност, подчинена на свои закони, тогава и произведението, принадлежащо към стила, висшия тип изкуство, не може да преследва *непосредствено* никаква друга цел освен собственото си съвършенство. „Едно добро произведение на изкуството може да има и наистина ще има морални последици, но да се искат морални цели от художника значи да му се съсипва занаятът.“⁷³ А когато произведението е изпълнило непосредственото си предназначение да бъде съвършено, вече с това, без да си е поставяло преднамерено никакви дидактични задачи, то придобива и просветляващи, и образователни функции. „Истинското изображение не преследва никаква цел. То не одобрява, не порицава, а излага убежденията и действията в тяхната последователност и по този начин просветлява и поучава.“⁷⁴ Дори романистът (художникът, който поради своя жанр борави най-много с идеи, възгледи и мнения) трябва според Гьоте „винаги да има пред вид, че като поет той не бива никога да внушава на читателя своите мнения, не бива, ако наистина съзнава своето достойнство, дори само да ги изразява.“⁷⁵ Така Гьотевата естетика се изправя пред кардиналния въпрос, който тя не само че не иска да заобиколи, но тъкмо напротив, да го постави с възможно най-голямата му острота, за да му даде възможно най-верния и най-подходящия, и то не само за Гьотевото творчество отговор: въпроса за отношението между идеята на твореца и реализирането ѝ в художествената творба.

От една страна, Гьоте е твърдо убеден, че „при всяко художествено произведение, било то голямо или малко, всичко, до най-малките подробности, зависи от *концепцията*“⁷⁶. Но, от друга страна, той е не по-малко убеден, когато пред Екerman (18. I. 1825) противопоставя творчеството на размишлението: „Байрон е велик само когато твори; щом започне да размишлява, става дете.“⁷⁷ Есте-

⁶⁹ Goethe [Vorschlag zur Einführung der deutschen Sprache in Polen]. Bd. 17, S. 308.

⁷⁰ Goethe. Grübels Gedichte in Nürnberger Mundart. Bd. 17, S. 331.

⁷¹ Goethe. Über das Lehrgedicht. Bd. 17, S. 682.

⁷² Ibid., S. 681—682.

⁷³ Гьоте. Поезия и истина, с. 425.

⁷⁴ Пак там, с. 464.

⁷⁵ Goethe. I. „Bekenntnisse einer schönen Seele, von ihr selbst geschrieben“... Bd. 17, S. 419.

⁷⁶ Goethe. Maximen und Reflexionen. Bd. 18, S. 506.

⁷⁷ Екerman. Разговори с Гьоте, с. 113.

тиката на Гьоте повече от всяка друга естетика (може би и поради съществуването ѝ в безброй рецензии, статии, изказвания, а не в няколко систематизирани трактата) се подвежда под подобни изглеждащи като неразрешими антиномии, но в същност тя съдържа достатъчно противодействащи на антиномите сили — синтезиращи решения, уместно примиряващи едностранчивостта на тезите и антитезите.

Идеята в изкуството е извлечена от изображения жизнен материал и от биографията на твореца (а когато материалът е исторически, както например при Шекспир, и от цялата стара и нова история), тя е *неотделимо свързана* с конкретността на изобразеното и на изобразяващия. „Немците впрочем са чудни хора! Те излишно си усложняват живота с техните дълбоки мисли и идеи, които търсят и влагат навсякъде. Ах, та имайте веднъж смелостта да се отдадете на впечатленията си, оставете се да ви забавляват, трогват, издигат и поучават и да ви възпламеняват и насърчават за нещо велико, но престанете да мислите, че всичко е празна работа, ако няма в него абстрактна мисъл и идея! Идат и ме питат каква идея съм искал да vyplътя във *Фауст*. Сякаш самият аз знам това и мога да го изразя!“⁷⁸

Но колкото и да е зле настроен към тази чисто немска склонност към конструкции, към немската идеомания, Гьоте нито за момент не забравя, че идеята, сюжетът, фабулата, вече не в нейния предвзет, а най-реален смисъл на *съдържание* на художествената творба, е най-важното, че всички останали компоненти на творбата не могат да съперничат на съдържанието по значение и по сила на въздействието. А и той схващане е резултат от Гьотевия естетически спинозизъм: пантеистът не може да бъде формалист, ако материята е субстанция, и в света на изкуството сюжетната материя изпълнява ролята на художествена субстанция. Не само за широката публика, от която не може да се иска специална естетическа подготовка, е естествено да се вълнува повече от сюжета, отколкото от неговата трактовка. И след десетилетни „естетически занимания“ Гьоте отстоява мисълта, че „вътрешното съдържание на разработваната тема е началото и краят на изкуството“⁷⁹. „Има ли нещо по-важно от сюжета и какво представлява цялото изкуствознание без него! Прахосан е талантът, ако сюжетът не струва нищо.“⁸⁰ „Защото, отблизо погледнато, вълнуващото е заложено повече в сюжета, отколкото в разработката.“⁸¹ Най-важното във всяко художествено произведение е съдържанието — онова, което то казва или може да каже на другите. Гьоте дори мисли, че поетичното произведение трябва да се преведе в проза, за да се види какво от него ще остане, след като му се махнат украшенията на ритмите и римите. Вероятно и по тази причина през цели двадесет години той прави прозаичен превод-компендиум на *Илиада* — за да погледне на поемата откъм „чистото“ ѝ съдържание, събитието и произлезлите от него колизии. Съдържателната естетика на Гьоте отваря път — за кой ли път — към съдържателната естетика на Хегел.

СРЕДИНАТА НА ИЗКУСТВОТО

Идеите на Гьоте са съществен момент в развитието на немската естетика от общото, нормативното и идеалното, върху които се основава Винкелмановата концепция, към единичното, конкретното и материалното, които играят важна роля в естетиката на Шелинг и Хегел. В това отношение заслугата на Гьоте е

⁷⁸ Екерман. Разговори с Гьоте (6. V. 1827), с. 226.

⁷⁹ Гьоте. Поезия и истина, с. 228.

⁸⁰ Екерман. Разговори с Гьоте (3. XI. 1823), с. 58.

⁸¹ Goethe. „Graf Carmagnola“ noch einmal. Bd. 18, S. 226.

не само на предшественика, подготвил еволюцията на немската класическа обективно-идеалистическа естетика, но и „собствена“ — на автор, който след *История на изкуството на древността* най-ярко защитава правата на индивидуалното и особеното, при това и с авторитета на едно завоювало световно признание художествено творчество.

През 1805 г. Гьоте публикува вдъхновена студия за Винкелман. И според Гьоте, ако едно произведение на изкуството не изразява и нещо общо, то по необходимост ще е „осъдено“ на издребняване, нищожност и обществено безразличие. Но без да скъсва с общото и нормативното, Гьоте го довежда до особеното и конкретното и именно с тях — особеното и конкретното — свързва естетическата сфера, именно от тях извежда специфично художественото.

Гьоте не противопоставя особеното на общото, напротив, той е склонен да ги разглежда не само в единство, но и в относително тъждество. „Особеното е вечно основа на общото; общото е вечно подчинено на особеното.“⁸² Или дори: „Общото и особеното се покриват: особеното е общото, изявено при различни условия.“⁸³ Но вече тази особеност на особеното — да бъде изявено при различни условия общо, му носи всичките предимства, които са необходими, за да го направят основа и средоточие на изкуството. Гьоте съветва Екерман: „Необходимо ви е да постигнете висшето и най-трудното нещо в изкуството: индивидуалността. Това трябва с упорство да постигнете, за да се освободите от идеята. . . . Знаем добре, че е трудно, но тъкмо в долавянето и изобразяването на особеното се проявява истинският живот в изкуството. Докато се придържаме в общото, всеки може да ни подражава, но особеното не се подава на подражание. Защо? Защото другите не са го преживели. Не трябва също така да се страхуваме, че особеното не ще намери отзвук. Всеки характер, колкото и да е своеобразен, и всичко изобразяемо, от камъка до човека, съдържа нещо общо; защото всичко се повтаря и няма нищо в света, което да съществува само веднъж.“⁸⁴ В много от своите теоретически размишления Гьоте говори за особеното, което той отъждествява ту с индивидуалното, ту със своеобразното, ту с характерното. Но извън модификациите, на които различният контекст подхвърля неговото гледище, постоянното, трайното в него е разбирането за особеното като средина, като междинна област, разположена между общото и единичното. Така разбраното *особено* — общото, което се проявява в различни условия, преживяното индивидуално и поради това неподдаващото се на подражание от други, непреживели го — е сферата на *изкуството*. В изкуството общото, вечно повтарящото се трябва да се превърне в *това*, в *тук* и в *сега*.

Движението от общо към особено (или индивидуално) в Гьотевата естетика предшества и подготвя аналогичното движение в естетиката на Хегел. В най-широк смисъл общото (Идеята) е обект на изкуството и в Хегеловата естетика. Но за да се превърне в действителен предмет на изкуството, Идеята трябва да е встъпила в непосредствено единство с действителността, да е станала индивидуална действителност, тоест да се е превърнала в *идеал*. В системата на Хегеловата естетика идеалът е именно особеното за разлика от Идеята, която пък е общото. „Художественото произведение трябва да поставя пред нагледа не едно съдържание в неговата всеобщност като такова, а тази всеобщност като чисто и просто индивидуализирана, придобила сетивна единичност.“⁸⁵

В естетиката на Гьоте отношението *особено* — *общо* има най-малко още две съществени значения. Типът движение (дали от особеното ще се върви към общото или от общото към особеното) служи за разграничителен критерий не

⁸² Goethe. *Maximen und Reflexionen*. Bd. 18, S. 504.

⁸³ *Ibid.*, S. 566.

⁸⁴ Екерман. Разговори с Гьоте (29. X. 1823), с. 56.

⁸⁵ Г. В. Ф. Хегел. *Естетика*. I. С., 1967, с. 93.

само между пълноценните и непълноценните художествени форми, но и за разграничаване на изкуството от форми, които не принадлежат само на изкуството и имат по-широк философски смисъл.

Истинският поет тръгва от особеното и остава при него. Той достига общото, без да напуска особеното и само доколкото то съдържа някои черти на общото. Това е, което според Гьоте отличава изкуството на истинския поет от външно-иллюстративното изкуство на алегорията, както и от някои по-общи форми на мисленето. Като сравнява своята с Шилеровата поезия, Гьоте формулира един от най-съществените принципи на своята естетика: „Далеч не е едно и също дали поетът, за да изрази общото, търси особеното или вижда в особеното общото. В първия случай възниква алегория, където особеното има значение само като пример, като образец за общото; във втория обаче е налице самата природа на поезията, тя изразява особеното, без да мисли за общото или да го посочва. Който схваща живо това особено, възприема същевременно и общото, без да забелязва това или го забелязва едва по-късно.“⁸⁶ Същата мисъл Гьоте изказва и пред Екерман: „Поетът трябва да долавя особеното и чрез него, ако то е нещо здраво, да изобразява общото.“⁸⁷

Отношението между общото и особеното служи на Гьоте не само за да разкрие природата на истинското изкуство, но и за да разграничи от него алегорията и символа (а също и алегорията от символа), разбирани както като непълноценни форми на изкуството, така и като мисловни конструкции изобщо. Алегорията остава при общото, а особеното ѝ служи само за пример. Алегорията запазва непокътната целостта на понятието като чисто познавателен, а не художествен компонент и затова тя, макар и да постига изразяването на понятието от образа, в най-добрия случай пребивава само в подстъпите към изкуството. „Алегорията превръща явлението в понятие, понятието в образ, но така, че понятието в образа, макар и цялостно, остава още ограничено и все пак изразено от него.“⁸⁸

Според Гьоте символът и символичното изкуство са много по-близо до природата на истинското изкуство, отколкото алегорията и алегоричното изкуство. Докато в алегорията продължава да господствува понятието, което така и остава неасимилирано от образа, в символа вече господствува образът, колкото и идеята в него да остава неизразима. „Символиката превръща явлението в идея, идеята в образ, и то така, че идеята в образа винаги да остава безкрайно действена и непостижима и — изразена дори на всички езици — неизразима.“⁸⁹ Макар и в символа общото на идеята също да запазва своята цялост и да остава непокътната, символът, тъй както го разбира Гьоте, повече принадлежи на изкуството и по-добре се съгласува с неговата природа. Защото „истинска символика има там, където особеното представя общото не като съновидение и сянка, а като живо моментно разкриване на неизповедимото“⁹⁰. В това именно *живо моментно* разкриване на общото, на неизповедимото на идеята се съдържа собствено *художественият* ингредиент на символа, много по-определен и много по-силен, отколкото на запазващата близката си връзка с понятийната познавателна сфера алегория. Алегорията се отличава от символиката по това, че първата изказва пряко вложения в нея смисъл, а втората косвено, с което вече изразява по-добре природата на изкуството. И затова в една рецензия от 1800 г. Гьоте изтъква като недостатък на изкуството в Берлин, че „символичната разработка е изтласкана от алегорията“ и със съжаление добавя, че и Виена не е

⁸⁶ Goethe. Maximen und Reflexionen. Bd. 18, S. 516.

⁸⁷ Екерман. Разговори с Гьоте (II. VI. 1825), с. 149.

⁸⁸ Goethe. Maximen und Reflexionen. Bd. 18, S. 638.

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ Ibid., S. 520.

отишла по-напред, защото и там „алегоричното господствува над символичното“⁹¹.

Символът е най-близък до природата на истинското изкуство, защото като кръстовище на единично и общо, като средина помежду им в най-голяма степен съпада с особеното. В символа трябва да има нещо единично, конкретно (ако е от животинския свят, например лъв, змия или лисица) и без него той изобщо не е възможен. Но изображението на единичното, конкретното става символично само ако достатъчно определено съдържа в себе си и за нас намек, препратка, отвеждане към общото, абстрактното. Ако лъвът е намек например за силата, змията — за коварството, лисицата — за хитростта. Без такова пряко и непосредствено отвеждане изображението на единичното може да служи на всякакви цели, но в никакъв случай не се превръща в символично. Символът е тъкмо в превръщането (в себе си и за нас) на единичното в общо, при което единичното и общото и запазват своята определеност, и се претопяват в символичния образ, който именно поради това се разполага в средината помежду им — в особеното. Ето защо и самата територия на особеното е толкова подвижна и неопределена, според случая и в пределите на една цялост особеното се приближава било към единичното, било към общото, то често бива и отъждествявано с тях, или поне тълкувано ту като конкретизирано *общо*, ту като обобщено *единично*.

Идеите на Гьоте за естетическото значение на особеното и общото, за пълноценното изкуство, алегорията и символа като зависими от отношението между особеното и общото се оказаха основа и вдъхновяващ стимул на теоретическата класификация на Шелинг, която разглежда схематизма, алегорията и символа като съществени принципи на изкуството (и духовната дейност), а така също и на неговата историческа периодизация, представяща античността като период на символика, а християнството, напротив, като период на алегория. На 29. XI. 1803 г. 54-годишният прославен писател пише на 28-годишния вече достатъчно известен автор на *Система на трансценденталния идеализъм* (във връзка с един млад художник): „Вие ще бъдете негов благодетел, ако можете да му обясните разликата между алегоричната и символичната обработка, защото от това зависи твърде много.“⁹²

Естетиката на Гьоте е естетика на синтезиращите примирения: между вроденото у гения и социалните условия за неговото проявление, между детерминираността на изкуството и присъщите му закони, чрез които тя се осъществява, между унаследеното от традицията и новосъздаденото, между изразяването на природата и съзидаването ѝ, между обективната необходимост на натурата и субективната фантазия на твореца, между спонтанността и умисъла, между общото и единичното. Във всяка от тези области Гьоте търси умерени и примиряващи решения — естетическият спинозизъм е не само невъзможност, спокойствие, но още и преодоляване на крайностите, средина, върховен синтез. Като всяка значителна естетика и Гьотевата трябва да се оценява преди всичко сама по себе си — в значимостта на нейните открития и плодотворни решения. Но Гьотевата естетика трябва да бъде разбрана — а в крайна сметка и това принадлежи към нейната значимост — и като етап в развитието на следкантовото *обективно* идеалистическо направление в немската класическа естетика. Тя подготви и естетиката на философския вожд на йенския романтизъм Шелинг, и естетиката на принципния противник на романтизма и предшественик на реалистическата естетика Хегел.

⁹¹ Goethe. Die Preisaufrage betreffend. Bd. 19, S. 358, 359.

⁹² Goethe. Werke, IV. Abt. Bd. 16. Weimar, 1894, S. 367.