

ЕСТЕТИКАТА НА ШЕЛИНГ

Исак Паси

През дългия си осемдесетгодишен живот и през близо шестдесетгодишната си научна и преподавателска дейност Шелинг отделя на естетиката нищожно малко време и, общо взето, немного от умствената си енергия. Последният, шести дял от *Система на трансценденталния идеализъм* (1800), непубликуваните от самия него лекции по *Философия на изкуството* (1802—1805) и академичната реч *За отношението на изобразителните изкуства към природата* (1807) изчерпват ако не всичко, то поне всичко съществено, оставено от великия идеалист в теорията за красотата и философията на изкуството. (Биха могли да се посочат още диалогът *Бруно* — 1802, и *Лекции за метода на академичното обучение* — 1803.) Но значението на един теоретик в духовното развитие на човечеството не се измерва нито с продължителността на работното му време, нито с броя на изследваните теми, нито с количеството написани страници. В историята на естетиката мястото на Шелинг е неоспоримо: не само в качеството му на философски и естетически вожд на едно от най-дълбоките и най-оригиналните направления в немското и световното изкуство — романтизма, но и със собствения му теоретичен принос като един от класиците на немската класическа естетика.

За разлика от естетиката на Кант, до която той стига едва в напреднала възраст, след извървян дълъг житейски и мисловен път и в сурова борба за време срещу настъпващата старост, за разлика от системата на Хегеловата естетика, която се установява в зрялата му възраст и носи всички белези на неговото „акме“, естетиката (както и най-творческите идеи на общата философия) на Шелинг възниква и се оформя още в най-ранната му младост. Естетиката на Шелинг носи всички добродетели и недостатъци на младостта — свежест, метежно, сякаш чуждо на всяко спокойствие търсене, независимост на решенията — и естествено се влива в творческата младост на романтиците и на романтизма, от който тя самата е неделима част. Затова естетиката, както и философията на младия Шелинг, толкова често създава впечатление за някакъв изблик на гениалност, а не за овладяна систематичност, под която да се подвежда грамадата от натрупано знание — гениалната интуиция често замества в мъка и с години трупаната ерудиция.

На естетиката на Шелинг се падна не само радостната участ да е дело на младия Шелинг и в такъв смисъл да бъде плод на младостта. Съпоставена с цялостното философско развитие на Шелинг, на нея принадлежи двойното щастие да е свързана с периода на най-светлите търсения на философа още далеч от резигнацията и утехата на ирационализма, мистицизма и християнската теология. Естетиката на Шелинг съвпада по време с неговия философски възход и за нейно щастие той не си спомня за нея, когато, сам трагически разпънат, понася кръста на озлоблението на философската реакция и мракобесието, след като немската класическа естетика завършва своя светъл цикъл заедно със смъртта на Хегел

Естетиката или по-точно философията на изкуството на Шелинг е поетична по духа си, по смисъла си. И дори когато нейният автор, прехласнат от строгия, дисциплиниран метод на Спиноза, от неговото изложение по „геометрически начин“, сам затваря мислите си в теореми и лемии, в доказателства и пояснения, от тях пак струи едно мъчно удържимо поетично начало, което чувствава своето много по-близко родство със света на образите — на боговете, митовите и преданията, с необятния и примамлив свят на художественото.

СИСТЕМА НА ТРАНСЦЕНДЕНТАЛНИЯ ИДЕАЛИЗЪМ

Философията на Шелинг възниква от потребността да се намери единство, еднакво присъщо на всички части на философията, а не получено само в крайна сметка, чрез една нейна част, която хвърля мост между останалите две и така преодолява пропастта между тях. Шелинг се стреми към такава философия, която не просто ще превъзмогне реалния дуализъм между нещата в себе си и познанието, между ноумените и феномените, между емпиризма и рационализма, между разсъдъка и волята, познанието и поведението, чистия и практическия разум, но сама ще бъде единна, ще се основава върху единен принцип и ще бъде изведена от него. Затова Шелинг се възхищава от Спиноза, чийто философски подвиг е именно в монистическия принцип (според Шелинг истинския философски принцип), отъждествил аза с не-аза, мисленето с битието, бога с природата. Но като възприема от Спиноза (а в друго отношение и от Фихте) общия принцип на монизма, Шелинг му дава съвършено различно конкретно решение.

Природата и духът са една и съща същност, те са тъждествени (философията на Шелинг е философия на *тъждеството*), природата е видим дух, а духът е видима природа, природата е обективизиран дух, а духът е достигналата до субективност природа и той самият е субективизирана природа. „Единствено реалното се разглежда като абсолюто, който сам по себе си е причина и действие — в абсолютното тъждество на субективното и обективното, което ние наричаме природа и което във висшата си степен не е нищо друго освен самосъзнание.“¹

Ако духът е породен от природата и познаващ природата, то е, защото и природата сама по себе си е творческа и познаваема — признаването на тези особености, на тази нейна обективност е най-важният момент във философията на природата. Не интелектът — чрез априорен или апостериорен апарат — познава природата, а природата чрез интелекта стига, издига се до самопознание. Не духът приписва на природата душа — сама по себе си природата е „одоухотворена“, в присъщото ѝ творчество, във вътрешната ѝ активност се състои нейната „субективност“: обективността е субективна, природата е обект-субект, както и субективността е обективна, тя е субект-обект — единството е доведено до тъждество, философията на природата е тъждествена на философията на познанието; природата и интелектът, обектът и субектът, безсъзнателното и съзнателното, представяното и представящото, съзерцаваното и съзерцаващото са абсолютно единство или *тъждество*.

Тази „философия на природата“ и тази „философия на познанието“ дават възможност да се разбере Шелинговата теория за изкуството като, от една страна, продължение и висша степен на потенциите на самата природа, а, от друга страна,

¹ Schelling. System des transscendentalen Idealismus. Werke, 2. Bd., München, 1958, S. 356. За някои цитати от *Система на трансценденталния идеализъм* е използван преводът на Генчо Дончев — *За красотата и изкуството*, С., 1975, с. 260—270, а *Философия на изкуството* и *За отношението на изобразителните изкуства към природата* се цитират по превода на Генчо Дончев (ред. Ж. Гълъбова), който предстои да бъде публикуван от изд. „Наука и изкуство“ (библиотека „Естетика и изкуствознание“).

като продължение и висша степен на човешкото познание, като завършена и най-съвършена форма на познаващото „аз“. Впрочем и самото познание според Шелинг е „многостепенно“ в смисъл, че неговите форми подлежат на йерархична градация.

Най-напред реалният свят на природата и идеалният свят на изкуството, или, иначе казано, „светът на необходимостта“ и „светът на свободата“, сами са продукт на еднаква в основата си „дейност“, която, ако твори безсъзнателно, създава естествения природен ред, а ако твори съзнателно — естетическия художествен ред. Обективният свят на природата е несъзнателна поезия на духа, а художественото произведение е преднамерено опоектизирана природа.

Освен аналогията *природа—изкуство* Шелинг въвежда и друга, свързана, но все пак различна от нея: аналогията *философия—изкуство*. Като съзнателно творчество на гения изкуството трябва да бъде сравнено не само с несъзнателното творчество на природата, но и със също така съзнателното (защото е познавателно) творчество на философа. Художникът, както и философът познават — в това е тяхната цел, предназначение, в това е тяхното творчество. Но докато творчеството във философията е насочено непосредствено към вътрешното, за да го рефлектира в интелектуалното съзерцание, творчеството в изкуството е насочено навън, към реализирането и реалността на художествената творба. Философът осъзнава противоположността между необходимостта и свободата, между природата и познанието, той преодолява тази противоположност, „снима“ я като съзнание за абсолютното именно чрез и във интелектуалната интуиция. Художникът също осъзнава противоположността между свободата и необходимостта, между познанието и природата, той също преодолява тази противоположност, „снима“ я, но като произведение на гения, в реалността на художествената творба. Философът твори във и за субективното, а художникът твори във и за обективното, философията принадлежи на идеалното, изкуството — на реалното. Оттук и предимството на изкуството, на познанието чрез изкуството, на онова сливане на съзнателното и безсъзнателното, на аза и не-аза, което то осъществява, защото изкуството прави всичко това не затворено, само в рефлексията на философа-мислител, а пред широкия поглед на широката публика, обективно, в придобилото свое битие художествено произведение, което именно поради този си характер се превръща не просто в документ, а в оръдие, органон на философията, осъществил и обективирал най-дълбоките ѝ потенции. Така изкуството — за разлика от философията — придобива общозначимост и общодостъпност, то се обръща към *цялостния човек* и му дава познание за най-висшето — в това се състои вечното своеобразие и чудото на изкуството. И затова според Шелинг художественото съзнание — като творчество и като съзерцание — е висше съзнание и познанието чрез изкуството е съвършеното, завършеното и абсолютното познание.

В своята естетика Шелинг търси онази точка, в която се пресичат двете, идващи от неговата философия тенденции: на обективизирането на субекта, на аза, и на субективизирането на обекта, на природата. В изкуството, в произведението на изкуството Шелинг намира тази пресечна точка и затова според него най-интимната същност на изкуството трябва да се търси именно в сливането на субективното и обективното, на духовното и материалното. Шелинг продължава естетическия спинозизъм на Гюте и неговата естетика с още по-голямо основание може да се разглежда като естетически пантеизъм, при който духовното, субективното, оживотворили материалното, обективното, са именно естетичното. Неразличеността, неразчленимостта, слетостта (изработеният от Шелинг термин за тези състояния е *Indifferenz*) на реалното и идеалното е най-характерната особеност и същност на естетичното, намерило своята върхна точка в изкуството.

Най-сетне естетиката на Шелинг поставя и една трета аналогия (извън съпоставките *природа—изкуство и философия—изкуство*), а именно: аналогията *философия на изкуството—изкуство*. Философията на изкуството носи в себе си принципа на изкуството. Както самото изкуство е съзерцание-познание, разкриващо най-дълбоката същност на природата, съзнателно постигайки нейната безсъзнателност, така и философията на изкуството е познание, чийто предмет е изкуството, и тя като философия осъзнава в него онова, което е несъзнателно, импulsивно творчество на твореща-гений. Зашото както познанието като философия на природата има за своя предпоставка творческата способност на природата, така и познаването на изкуството, философията на изкуството има за своя предпоставка творението на гения. И затова тя, философията на изкуството, като философия размишляваща, обобщаваща и конструираща своя обект — изкуството, което на свой ред само е най-съвършен акт на познанието, е най-висшата степен на философията, нейн също така органон (в древногръцкия смисъл на средство, оръдие), завършек на цялостната система на философията. „Обективният свят е първичната, още безсъзнателната поезия на духа; общият органон на философията — завършващото целия ѝ свод — е *философията на изкуството*.“²

„Една система е завършена, когато се върне в началната си точка.“³ В системата на Шелинг точката, в която тя започва и завършва, е изкуството. Но точката престава да бъде точка, щом кръгът е затворен, и духът, излязъл от обективното, изживял всичките си приключения, отново се връща там, откъдето е започнал. И ето какво по-точно означава според Шелинг този кръговрат. Философията, както и всички науки, които тя води към съвършенство, е възникнала от митологията, а следователно и от изкуството, което, разбира се, не е създавало митологията, но е възникнало на нейната почва, сляло се е на определен етап с нея и я е завършило, закрепявайки я в една неизменна устойчивост. След своя завършек и вероятно чрез една нова митология — дело на бъдещето — философията и науките „ще се вляят обратно в общия океан на поезията, от който са излезли“⁴. Естествено този предполагаем цикъл е утопия, една от многото утопии, на които философите по професия и естествено се отдават. Но Шелинг-овата утопия има несъмнени естетически предимства — ключът към нея е изкуството и обективността на изкуството е поръчителство за хармонията на света и на човека. Някакъв елемент на изкуство прави света цялостен и хармоничен (в това са били убедени още древните), изкуството е силата, която споява разкъсаните страни на човека, за да го направи единен и завършен. Тук се дочуват познати гласове — от естетиката на Шилер, — но вече преосмислени в творчеството на един гениален философ. В естетиката на Шелинг илюзорността на утопията не отменя (а като че ли подчертава, усилва) реалността на естетизма. Изкуството е копнеж за цялостност и никое друго творение на духа не може да задоволи така и толкова този копнеж, както изкуството.

Философската приемственост *от Кант чрез Фихте към Шелинг* се оглежда и в приемствеността на техните „естетики“ като неразделни части на философските им системи. В естетиката на Шелинг много идеи идват направо от Кант. Но дори и когато върви по пътищата на Кант, Шелинг постоянно се отклонява от тях, него дълбоко не го удовлетворява Кантовият рационализъм, разсъдъчното третиране на красотата и изкуството в *Критика на способността за съждение*. Шелинг търси у човека онова цяло, онази цялостност, която идва не от „примирението“ на емпиричното и рационалното, но на рационалистична основа, както е у Кант, а истинския синтез на съзнателното и безсъзнателното, на идеал-

² Schelling, System des transscendentalen Idealismus, W., 2. Bd., S. 349.

³ Ibidem, S. 628.

⁴ Ibidem, S. 629.

ното и реалното, които за него се отъждествяват в абсолютното, които са знак и въплъщение на цялостния, завършения човек.

Естетиката на Шелинг започва с дедукцията, сиреч с определението на художественото произведение изобщо. Произведението на изкуството е продукт на субективно, съзнателно творчество (пристъпвайки към художествена дейност, азът иска да създаде не нещо друго, а именно художествена творба), но особеността тук е, че започвайки целесъобразно, съзнателно и следователно субективно, художникът завършва спонтанно, безсъзнателно и следователно обективно. Обективността тук не е във всеобщността на съждението на вкуса, в неговата претенция да е валидно за всеки, а е именно обективност като нещо различно, противопоставено и независимо от съзнанието. Но според Шелинг *съзнателната дейност на аза завършва безсъзнателно* в завършеното *художествено произведение*, което именно поради това е сливане, висш синтез, тъждество на съзнателното и безсъзнателното, свободата и необходимостта, познанието и природата, субективното и обективното, *идеалното и реалното*. „Тук свободната дейност изцяло е преминала в обективното, необходимото. Следователно в началото творчеството е свободно, докато произведението, напротив, се проявява като абсолютно тъждество на свободната дейност с необходимостта.“⁵

Като прокламира абсолютното тъждество на свободата и необходимостта в завършеното художествено произведение, Шелинг издига на нова и несъмнено по-реална степен идеята за антиномичността и на конкретната художествена творба, и на художествената дейност изобщо. Антиномията тук не е, както при Кант, във възможността или невъзможността да се спори за съждението на вкуса, тя не се оказва в същност мнима антиномия, основаваща се на различни понятия и следователно в крайна сметка отстранима и преодолима от мисълта. Антиномичността на изкуството (изобщо и на отделното произведение) според Шелинг е реална, както реално е и нейното преодоляване, и само когато свободата и необходимостта, субективното и обективното се слеят неразличено в тъждество, възниква и реалното художествено произведение.

Но вече този факт, че художествената дейност започва съзнателно, свободно, а завършва в произведението безсъзнателно, необходимо, я сближава със съдбата, с тъмната неведома сила, а художникът-гений сякаш се сродява със стария рок, който чрез играта на свободния избор неумолимо властува и показва на възгорделия се колко малко той може сам и колко малко зависи от себе си. Тъй и *генийт* сякаш *не може да не бъде гений* и той доброволно поема своя път, за да стигне в края на краищата дотам, докъдето спонтанно и необходимо го извежда неговата гениалност. Само така може да се обясни защо геният достига такива дълбочини, които дори и той не може да си представи, че в едното и единното му произведение поколенията и епохите откриват все нови и нови съдържания, за които може да се каже, че еднакво принадлежат и на гения, и на възприемащите ги поколения и епохи. Данте, Шекспир и Сервантес са от тези най-чудесни примери, поети единни и неповторими, те всеки път са различни и други — в живота на другите поколения и епохи.

Неразличената различеност между свободата и необходимостта в художествената дейност прави според Шелинг различимо обмисленото, придобитото и достъпното за размишление *умение*, което в същност е *изкуството*, от безсъзнателното, от онова, което не се поддава на научаване и обучаване чрез упражнението или по друг начин, а като дар на природата е вродено у гения. Наистина то също принадлежи на изкуството в един по-широк смисъл, но Шелинг мисли, че може би е по-добре то да бъде наречено *поезия* на изкуството. От такова гледище

⁵ Schelling. System des transscendentalen Idealismus. W., 2. Bd., S. 614.

е напълно безполезен въпросът, коя от двете страни на широко разбраното изкуство има предимство: умението, изкуството в тесен смисъл, или дарбата, поезията на изкуството. Но като че ли Шелинг е склонен да отдаде някакво предпочитание на изкусността, на умението може би защото почти не се срещат хора, напълно лишени от поезия и защото непрекъснатото изучаване на идеите на великите майстори поне в някаква степен заменя липсата на първични способности.

В различената неразличеност между умението (в тесен смисъл) и дарбата (също в тесен смисъл) не е трудно да се преоткрие Кантовото учение за гения. Но в разсъжденията на Шелинг за произведението на изкуството и за неговия творец-гений звучи или по-скоро ечи и гласът на йенския романтизъм, само че у него този глас идва от такива философски дълбочини, че и самите йенски романтици започват да се вслушват и да вярват в него като в глас на полуфилософски и полубожествен профет.

Под черупката на Шелинговата терминология, изработена (както е при всеки велик философ) за нуждите на собствената му система, лесно може да се открие една реална и вековна проблема на изкуството — както тя и да е била обозначавана, в какъвто и философски контекст да е фигурирала. Проблемата е: защо толкова често в изкуството и на най-гениалния художник произведението не съответствува напълно на намерението, реализацията — на идеята; защо най-великите художници сами толкова често са признавали, че собствените им произведения сякаш се изпълзват от ръцете им, че рядко могат да си дадат сметка за начина и пътя на възникването на техните художествени образи, че още в процеса на художественото творчество поне донякъде губят рационалистичния контрол над него; защо тъй упорито се говори за двата аза на твореца — за човешкия и за художниковия аз; защо най-великите критици са отбелязвали стигашото до противоречие несъвпадение между замисъла на художника и осъществената творба и ту са се спирали безпомощни пред него, ту са му давали най-различни определения — от господството на художествения, импулсивния над рефлектирания, мисловния компонент (Белински) през противоречието между политически симпатии и реалистично обобщение (Енгелс) и съпротивата на жизнения материал срещу преднамереността на идеята (Горки) до най-общата, десетилетия повтаряна формула за противоречието между мироглед и художествен метод. Тази именно реална проблема на реалното изкуство за пръв път е не просто гениално предусетена в естетиката на Шелинг, но е получила в нея и първото си прецизно философско определение — в това е една от най-съществените заслуги на Шелинговата дедукция на художественото произведение изобщо.

Непосредствено след дедукцията (определението) на изкуството изобщо Шелинг се заема с изследването на характера на художественото произведение. Общите принципи трябва да се доведат до особеностите на конкретната художествена творба, която — оказва се — е една безсъзнателна безкрайност, а това означава наличието в нея на такова множество от значения, което никой краен разсъдък не е в състояние да обхване, да разбере докрай или още повече да отрази съзнателно. Класическият пример тук е гръцката митология, която е възникнала сред един народ и по такъв начин, които предварително изключват „умишленост в изнамирането на символите и в създаването на хармонията, с която всичко е обединено до едно голямо цяло“⁶, а същото важи по принцип и за всяко истинско художествено произведение. Епохите влагат различно съдържание в творбите на гениалния художник и трудно може да се каже дали „безкрайността е била заложена у самия художник или се крие само в художественото произведение“⁷. Ако произведението е продукт единствено на рефлексията, то е

⁶ Schelling, System des transscendentalen Idealismus. W., 2. Bd., S. 620.

⁷ Ibidem.

най-често само копие, имитация, при което отдалеч проличават ограничението намерение и тесногърдото правило на художника.

Завършването на художественото произведение създава безкрайно удовлетворение у художника, свършенството на произведението също поражда у публиката такова удовлетворение и това чувство трябва да премине в самото художествено произведение. „Следователно външният израз на художественото произведение е изразът на спокойствие и тихо величие дори там, където трябва да бъде изразено най-висшето напрежение на болката или на радостта.“⁸ Това е добре познатата от времето на Винкелман характеристика на най-добрия период в развитието на изкуството и на най-добрите произведения на изкуството. Но, както е винаги при големия мислител, и познатото получава ново обяснение, и известното се поставя под нова светлина, идваща от „образцовата оригиналност“ на неговата система. При Шелинг благородната простота и спокойното величие на изкуството са реален ефект от примирението на съзнателното и безсъзнателното, от тъждеството на свободата и необходимостта в гениалното художествено произведение.

Характерна особеност на всяко произведение на изкуството е красотата и без красотата то не може да съществува. И този толкова добре познат от хилядолетното развитие на естетиката тезис Шелинг включва в системата на своята Система. Шелинг премества центъра на тежестта от красотата в природата към красотата в изкуството, а дори (за разлика от Кант) започва да гледа на красотата в природата почти единствено през призмата на красотата в изкуството. „По-скоро онова, което създава изкуството в своето свършенство, е принцип и норма за преценяването на природната красота.“⁹ Като премества акцентите на теоретическия интерес от природно-красивото, от естетическите категории, които обобщават определени свойства на действителността, към художествено-красивото само по себе си и в неговото отношение спрямо натурата, *естетиката* на Шелинг за пръв път и в най-точния смисъл на този термин става *философия на изкуството*. Оттук до определението на Хегел за естетиката като *философия на изключителното изкуство* има само една крачка.

ФИЛОСОФИЯ НА ИЗКУСТВОТО

Естетиката на Шелинг — когато за нея ще трябва да се съди по *Философия на изкуството* — има по-особена съдба. Подобно на естетиката на неговия по-млад съвременник, продължител и противник Хегел, чиито *Лекции по естетика* също не бяха публикувани приживе, лекциите на Шелинг (публикувани под заглавието *Философия на изкуството* едва през 1859 г.) оказаха своето могъщо въздействие чрез аудиторията слушатели, чрез силата на едно излъчване от сравнително неголемите лекционни зали до почти необятната сфера на ранната немска романтика. В студентските аудитории в Йена и Вюрцбург (за пръв път през 1802—1805 г.) Шелинг прави своя опит да приложи по-широко философските си идеи в областта на изкуството и като се имат пред вид реалните резултати на тогавашното изкуство — немският романтизъм от началото на XIX в., — трябва да се признае, че този опит се оказа плодотворен.

Философията, която търси и намира в природата дух, е научно несъстоятелна. Но парадоксът тук е в това, че колкото и да е теоретически невярна, тази философия в някакъв смисъл е практически полезна — за изкуството, за поезията. Изкуството, поезията одухотворяват своите обекти и само така те

⁸ Schelling. System des transscendentalen Idealismus. W., 2. Bd., S. 620.

⁹ Ibidem, S. 622.

стават негов предмет. Затова философията, предпоставяща в природата дух, „работи“ по посока на природата на изкуството, по посока на виждането на художника, облекчавайки го във „виждането“ на духовното в природата. Щастливият парадокс следователно е, че от една научно безплодна философия на тъждеството може да бъде улеснена съвсем небезплодната поезия на Новалис в Германия, на Тютчев в Русия. — По плодовете им ще ги познаете:

Не то, что мните вы природа:

Не слепок, не бездушный лик —

В ней есть душа, в ней есть свобода,

В ней есть любовь, в ней есть язык. . .

И във *Философия на изкуството* „присъствува“ традиционната за немската естетика проблематика — категориите красиво и възвишено. Но Шелинг ѝ дава ново, от позициите на своята философия тълкуване чрез вече познатите принципи на безкрайното и крайното. Красивото, особено в изкуството, е крайното в безкрайното, а възвишеното, особено в изкуството, е безкрайното в крайното. За разлика от Кант (а и от Бърк) Шелинг не е склонен да противопоставя възвишеността на красотата, за него между тези две категории „няма качествена и съществена, а само количествена противоположност“. „Возвишеното обхваща в своята абсолютност красивото, както красивото обхваща в своята абсолютност възвишеното.“¹⁰ В същност Шелинг е първият, който обосновава философски еднородността в принципа на красивото и възвишеното, откривайки по този начин пътя на разглеждането им в тяхното вътрешно единство — път, по който по-късно тръгва и Хегел.

Като тип „естетическо творчество“ естетиката на Шелинг има по-далечни исторически предпоставки — нейните корени тръгват още от докантовата естетика. Шелинг следва линията Баумгартен—Кант, тоест тълкува изкуството чрез философско конструиране, извежда философията на изкуството от общата философия, изоставайки пътя, посочен от Винкелман и Гьоте, тоест пътя, който тръгва от емпиричния художествен свят, макар и за да стигне до по-общите и несъмнено философски заключения.

Във философията и естетиката на Шелинг терминът конструиране има особено значение, той придобива смисъла на издигната до цялостен метод категория, с която се определя мястото на едно явление в универсума, а определянето на мястото на явлениято в универсума е според Шелинг единствената дефиниция, която може да му се даде. Терминът конструкция (конструиране) е близък по значение до термина дедукция (дедуциране) в по-раншната философия, която също свързва дедукцията с определянето, извеждането, обосноваването или доказването на едно явление. Да се конструира изкуството според Шелинг означава не да се създаде реално художествено произведение, а да се разбере вече създаденото произведение, да се познае чрез мястото му в универсума. Това познание — най-висшето и най-достойното — трябва да се разграничи от изучаването на историята на изкуството, на изкуството в неговото емпирично разгръщане, от анализа на частите и елементите на художественото произведение, на правилата на техническото изпълнение, от всичко онова, което по идваща още от античността традиция се означава като *ars poetica*. За разлика от емпиричното познание философското познание на изкуството прониква и е в състояние да проникне най-дълбоко в същността на изкуството именно защото изкуството прави достъпно за непосредственото съзерцание същото онова, което философията може да предназначи само за вътрешното, интелектуалното съзерца-

¹⁰ Schelling. Philosophie der Kunst. Werke, 3. Bd., München, 1958, S. 489, 488.

ние, защото философията и изкуството се отнасят помежду си и като първообраз и копие. „Това е причината, поради която никой ум не може да проникне научно така дълбоко във вътрешната страна на изкуството, както умът на философията, нещо повече, поради която философът може да види същността на изкуството дори по-ясно, отколкото самият художник. Доколкото идеалното е винаги по-висш рефлекс на реалното, дотолкова у философа има по необходимост също още един по-висш рефлекс от този, който е реален у художника. Оттук става ясно не само изобщо, че във философията изкуството може да стане предмет на знание, но и че вън от философията и другояче освен чрез нея не може да се знае нищо за изкуството по абсолютен начин.“¹¹ Оттук и главната задача, която Шелинг си поставя във *Философия на изкуството*: да конструира „универсума във формата на изкуството“¹². Но тази задача не е по силите само на философията, защото тя не може да конструира, тоест да разкрива абсолютното, единното и безкрайното в нещо, което само по себе си не го съдържа. Ако философията на изкуството може и трябва да конструира изкуството, то е преди всичко затова, че самото изкуство като особено и оставяйки особено, вече съдържа абсолютното, безкрайното и следователно самото то подлежи на конструиране.

Така Шелинг стига до в известен смисъл традиционната за немската класическа естетика идея за отношението *общо—особено—единично* в отношението му към изкуството. Мощен тласък на тази идея дава Гюте, Шелинг продължава усилията на своя велик поетически предшественик, като същевременно свързва полученото по наследство с най-дълбоките основи на своята философия. Според Шелинг общото е в същност абсолютът, единното, безкрайното, но за да стигне до изкуството, то трябва да започне да пребивава в особеното. Това изображение на общото в особеното (с абсолютна неразличеност) може да бъде само символично, затова според Шелинг символичното изображение е синоним на художественото и символът е действителната стихия на изкуството.

Шелинг търси дефиницията и конкретизацията на символа чрез разграничаването му от две сходни категории, които символът в същност синтезира, а именно схемата и алегорията, схематичното и алегоричното.

„Онова изображение, в което общото означава особеното или в което особеното се съзерцава чрез общото, е *схематизъм*.“

Онова изображение, в което особеното означава общото или в което общото се съзерцава чрез особеното, е *алегорично*.“

Синтезът на тези две изображения, където нито общото означава особеното, нито особеното означава общото, а двете те са абсолютно едно и също, е *символичното*.“¹³

В същност и схемата, и алегорията имат право на съществуване в изкуството и дори някои изкуства проявяват видима склонност към тях, макар и да не им принадлежат изцяло. Но онова, което според Шелинг е същност и стихия на изкуството, неговата абсолютна форма, е символът, символичното. В схемата господства общото, тя е по-скоро правилото за създаването на един предмет и при това правило, съществуващо ясно и отчетливо още до създаването на предмета и с оглед на неговото предназначение, както е например със занаятчицата, който в края на краищата трябва да създаде определен и с определено предназначение предмет — обувки, чаша, нож. Обратно, при алегорията особеното означава общо или се съзерцава като общо, вместо да е общо, тя според Шелинг е господство на особеното, недостигнало до пълна, абсолютна неразличеност с общото, като при това самото особено тук се разбира по-скоро като

¹¹ Schelling. Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums, XIV, Werke, 3. Bd., S. 370.

¹² Schelling. Philosophie der Kunst, W., 3. Bd., S. 388.

¹³ Ibidem, S. 427.

отделно, единично, индивидуално, както например всяко човешко действие, което е само за себе си, което може да означава общото, но в крайна сметка си остава отделно и индивидуално. Ако схемата е господство на общото, а алегорията е господство на особеното в отношението *общо—особено*, то символът е тяхната пълна неразличеност, висш синтез, абсолютно тъждество.

Шелинговата троична типология на изкуството (на неговите методи) е в някаква връзка с троичната типология на изкуствата в естетиката на Гьоте. Ако все пак не може да се открие пряка връзка между схематизма и алегорията у Шелинг с простото подражание и маниера у Гьоте, то връзката на символа у Шелинг със стила у Гьоте е очевидна и най-пряка. Като Гьоте и Шелинг смята, че символичното е най-близко до природата на естетичното, че символичното вече носи у себе си природата на художественото, а всяко художествено произведение вече в това му качество не може да не бъде символично. И този символичен характер на художественото произведение го прави възможен предмет, достоен обект за конструиране, за философски анализ. В символа, както и в стила се сливат духовното и материалното и крайното на природата се проявява във и чрез безкрайното на духовното; в символа, както и в стила се сливат необходимостта и свободата и в ограниченото на образа просветва безкрайното на абсолютното.

Като възплъщение и пример на символичното Шелинг сочи митологията — гръцката, олимпийската, и в нея той вижда пълната неразличеност, абсолютния синтез на особеното (боговете) с общото (митологията сама е универсум, безкрайност). Гръцката митология е затворен свят на символите на идеите и гръцките богове са реално съзерцавани идеи. Тази пълна неразличеност, висш синтез и абсолютно тъждество на общото и особеното, в гръцката митология същевременно я правят съвършено художествено начало — среда и почва на изкуството. Когато във *Философия на изкуството* говори за митологията, Шелинг има най-малко пред вид мистично митологичното. „Мистицизмът сам по себе си е непотичен.“¹⁴ За него митологията е преди всичко благоустроеният и благоустроен свят на гръцките богове — олимпийската религия е норма и образец на митологията. Шелинг стига дори дотам, че разглежда гръцката митология като такава (поне първоначално) не като религия, а само като поезия. И затова Шелинговата *Философия на изкуството* се опира толкова здраво на митологията, тя самата сякаш прераства във *философия на митологията* и митологията, митът (абсолютно символичното начало) дори пространствено заема в нея завидно място. „Гръцката митология е най-висшият първообраз на поетическия свят.“ „Митологията е необходимото условие и първата материя на всяко изкуство.“ „Митологията е светът и сякаш почвата, в която единствено могат да цъфтят и съществуват произведенията на изкуството.“ „За поезията митологията е праматерията, от която е произлязло всичко, Океанът, за да си послужи с един образ на древните, от който изтичат всички реки, както всички те се връщат отново в него.“¹⁵

Като в *Система на трансценденталния идеализъм*, така и във *Философия на изкуството* Шелинг не забравя и обратния процес — прехода, движението от философията и науката към митологията. Но във *Философия на изкуството* старата, идващата още от *Система на трансценденталния идеализъм*, идея на Шелинг за философията и науките, които *чрез една нова митология* ще се вляят обратно в океана на поезията, от който някога сами са излезли, получава малко по-различен вид. Сега не толкова митологията създава поезия, колкото поезията — митология. Философското и научното мислене на съвременната епоха само тласка към създаването на една нова митология, но *чрез едно ново изкуство*, което

¹⁴ Schelling. Philosophie der Kunst. W., 3. Bd., S. 476.

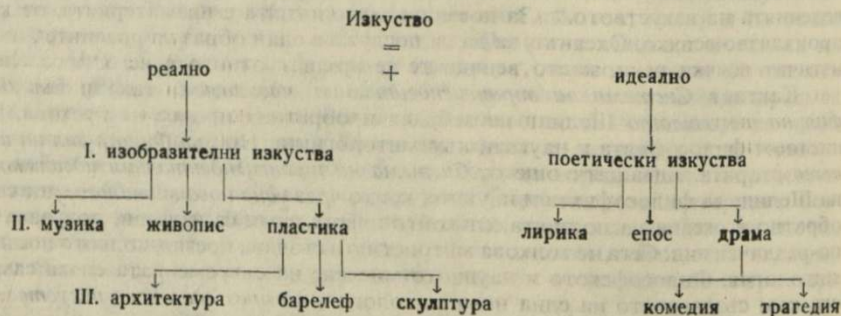
¹⁵ Ibidem, S. 412, 425, 426, 436.

само се оказва мит, митологично предание. Главната заслуга на поетите на новото време според Шелинг се състои тъкмо в това, че техните персонажи и сюжети придобиват смисъла на митове и такова — митологично по същество — е творчеството на Данте (създал в своята *Комедия* мита на божествено-земния свят — *Ад, Чистилище, Рай*), на Шекспир (създал свой собствен митологически кръг от историческата материя на своята национална история, както и от нравите на своето време и своя народ), на Сервантес (чиито дон Кихот и Санчо Панса са също създадени от материята на неговото време) и най-сетне на Гьоте (чиито *Фауст* е създаден от най-съкровената, най-чистата същност на нашата епоха и при това немска, изцяло немска, тъй че знаменитият доктор сякаш е изрязан точно от сърцевината на немския характер и неговата основна физиономия). В новото изкуство „всеки истински творчески индивид трябва сам да си създаде своя митология“¹⁶. Защото модерният свят е свят на индивиди, на индивидуалности, от Ренесанса започва триумфът на индивидуализма и затова всички велики нови поети сами създават своята митология от материала на своето време.

Принципа на конструирането Шелинг довежда до класификацията, до подразделението на отделните изкуства, в чиято основа, както може да се очаква в една *Философия на изкуството*, той отново поставя философския критерий — отношението между реалното и идеалното, а така също и отношението между особеното и общото и свързаните с него схеми, алегии и символи.

Онова, което в материята на изкуството е абсолютно тъждество, пълна неразличеност, във формата на изкуството е вече относително тъждество, частична различеност. И тъй като отделните изкуства, тяхната подредба, е преди всичко въпрос на художествена форма, при конструирането тази форма определено подлежи на класификация с оглед именно на относителното тъждество, на частичната различеност на реалното и идеалното. С това вече е даден преходът от „общата част“ на *Философия на изкуството* към нейната „особена част“.

Основните категории, с които Шелинг си служи във *Философия на изкуството*, за да определи изкуството, му служат и за да го класифицира, подраздели. „Изобразителното и словесното изкуство са = на реалната и идеалната поредица на философията.“ „Словесното изкуство е идеалната страна на света на изкуството“, а „реалната страна на самия универсум е пластичната форма“¹⁷. На реалното начало на изкуството съответствуват изобразителните изкуства, а на идеалното — поетическите. И ако цялото изкуство е реално+идеално, където плюс (+) означава неразличеност, слятост, проявление на едно от чрез другото, то все пак на двата компонента в тази неразличеност, слятост, взаимна проникваемост съответствуват две основни групи изкуства: изобразителните и словесните. А това може да се покаже и графично:



¹⁶ Schelling. Philosophie der Kunst. W., 3. Bd., S. 466.

¹⁷ Ibidem, S. 391, 506.

Изкуствеността, лошата преднамереност на тази конструкция проличава и в първото, и във второто ѝ разчленяване (по-горе то не е представено в неговата пълнота, не са представени например подразделенията на лириката и епоса) най-малкото защото такива изкуства като музиката и живописата еднакво попадат в групата на изобразителните. Шелинговата класификация става още по-изкуствена, по-преднамерена при третото подразделение: живописата подлежи на разчленяване с оглед на одухотвореността на нейните обекти и от това гледище най-низш е жанрът на натюрморта, следван от изображението на цвята и плодове, от анималистичната живопис, от пейзажната живопис, от портрета, за да се стигне накрая до най-висшия жанр на историческата живопис. От гледище на различието между алегоричното и символното жанровете на живописата също се подхвърлят на не по-малко произволни и тенденциозни класификации. Низшите живописни жанрове са по същество алегорични, докато портретът и историческата живопис са по същество символични; към пластиката (която е сякаш синтез от музика и живопис) се причисляват архитектурата, изразяваща музикалното начало (родството на музиката и архитектурата е „общо място“ у романтиците и у Гьоте), барелефът, изразяващ живописното начало, и най-сетне скулптурата, която слива двете начала, музикалното и живописното, и е висша форма на пластиката, пластика в собствения смисъл на този вид и най-символното от всички изкуства в поредицата на реалното. Според Шелинг най-висшето на пластиката се състои в пълното равновесие между душа и материя. (И тази негова мисъл в почти непроменен вид ще влезе като основна идея в Хегеловите *Лекции по естетика*.)

В другата поредица — на поетическите изкуства — лириката изразява предимно музикалното, субективно и свободно начало, епосът изразява предимно живописното, обективно и необходимо начало, а драмата като техен последен синтез и същевременно висш синтез на цялата поезия е такова сливане на необходимостта и свободата, при което всяко от тези две начала запазва и своята самостоятелност. Драмата постига върха на цялото изкуство и става най-истински символичната форма.

Колкото и измъчени да са конструкциите на конструираното, през тях пак просветва гениалната инвенция и конкретната характеристика на много изкуства във *Философия на изкуството* е аргумент за силата на прозрението над диктатурата на схемите. Анализът на трагедията, който се сочи като едно от най-дълбоките места във *Философия на изкуството* (сам Шелинг е смятал този раздел за едва ли не единствения, готов за публикуване), още веднъж доказва сякаш безкрайните възможности на философския анализ на изкуството.

В зависимост от отношението между свободата и необходимостта, от мястото им в драматичното цяло драмата се подразделя на трагедия и комедия.

Същността на трагедията е в борбата на свободата у субекта с обективната необходимост, при което нито една от двете страни не е победена, а и двете се оказват едновременно побеждаващи и победени — в пълна неразличност. Вината на героя, който решава и избира свободно, идва от съдбата (проклятието над рода), проявяваща се като необходимост, и следователно необходимостта подкопава самата воля и се бори срещу свободата на собствената ѝ почва. Дотук и в това побеждава необходимостта. Но осъзнал победата на необходимостта, героят не иска да се примири с нея и затова доброволно, а следователно и свободно изкупува вината си, когато се наказва сам (Едип) или когато бива наказан от други, но само защото той сам, доброволно, а следователно и свободно е избрал пътя, водещ до това наказание (Антигона). Сега вече — в доброволното изкупление на вината, отредена от съдбата — свободата подкопава самата необходимост и се бори срещу нея на собствената ѝ почва. Дотук и в това

побеждава свободата. „Гърците са търсели в своите трагедии *такова* равновесие на правото и човечността, на необходимостта и свободата, без което не са могли да удовлетвори нравствения си усет, както в самото това равновесие се е изразила най-висшата нравственост.“¹⁸

От същото отношение — между свободата и необходимостта — Шелинг извежда и комедията. Комедията е преобръщането на необходимостта и свободата, при което се сменят местата, които те имат в трагедията. Сега необходимостта е съсредоточена у субекта, а свободата — в обекта. Но в субекта необходимостта може да бъде само претендираща, неистинска, както и в обекта свободата може да бъде само привидна, маскирана. Приведените от Шелинг примери (положенията, при които страхливият трябва да бъде храбър, скъперникът — разточителен, а мъжът да играе в семейството ролята на жена) едва ли доказват разменените места на свободата и необходимостта и в този пункт отново се усещат мъченията на конструирането. Но в идеите на Шелинг, че комедията (за разлика от трагедията, която черпи своя материал от митологията) извлича своите теми от общественния живот и поради това повече от всеки друг поетичен вид се нуждае от свобода — за създаването ѝ и за представянето ѝ, — има много разум и историческа мъдрост. „Комедията в своето истинско явление е изцяло само плод на най-висока култура, тя може да съществува само в свободна държава. . . . Комедията *живее* в същност от свободата и подвижността на общественния живот. . . . Комедията *живее* във въздуха на обществената свобода.“¹⁹

Извън основната класификация на изкуствата остава романът, на който обаче Шелинг — в пълно съгласие с романтичната традиция — отдава първостепенно значение. В новото време романът заема мястото, което епосът е имал в античността. Романът е смесица от епос и драма и има качества на двата рода, макар че от друго гледище в него се сливат трагичното и комичното, както и изобразителното начало на живописиста. Романът е огледало на света, на епохата, той може да бъде плод на един съвсем зрял дух, но плод, увенчан с цветове. Романът възбужда всичко у човека, той привежда в движение и страстта и е сякаш последното пречистване на духа, който трябва да се върне отново към себе си, след като е превърнал в цвят своя живот и своята култура. За да достигне до разцвет, романът най-много се нуждае от митология, от една нова, създадена от самия автор и взета от съвременния му живот митология, тъй че в известен смисъл този най-зрял продукт на изкуството на новото време затваря и целия цикъл на изкуството: започнало с митологията, превърната в епос, изкуството завършва с епос, превърнат в митология.

Цикълът на изкуството е завършен, завършена е и неговата класификация, която като всяка класификация е подразделение на типове, родове и видове. Във *Философия на изкуството*, както и изобщо в своята естетика Шелинг не успява вътрешно да свърже типологичното с историчното, логическата класификация с хронологичната периодизация — както по-късно това се удава на Хегел. Шелинг не надхвърля теоретичния хоризонт на своите предшественици, на Лесинг и Шилер, за които типологичното съществува по-скоро наред с историческото, без в това съществуване да се откриват дълбоки и органични връзки. И когато се налага да преминава от типологичното, от логическата класификация (стихията на *Философия на изкуството*) към епизодични позовавания на историческото, към хронологичната периодизация, Шелинг пак остава напълно верен на своя философски метод — конструирането. Така противоположността между античното и модерното изкуство (и тази противоположност е „общо място“ в цялата естетика и изкуствознание на XVIII и XIX в.) Шелинг преосмисля в духа на основ-

¹⁸ Schelling, *Philosophie der Kunst*. Werke, 3. Ergänzt. Bd., München, 1959, S. 350.

¹⁹ Ibidem, S. 367, 368, 384—385.

ните понятия на своята *Философия на изкуството* — реалното и идеалното. Сега се оказва, че същото онова, което за Шилер е наивното като противоположно на сантименталното, а за романтичната школа и Гьоте е класическото като противоположно на романтичното, за Шелинг е противоположност между господството на реалното (античното изкуство) и господството на идеалното (съвременното изкуство) в неразличеността на реалното и идеалното на изкуството изобщо. А и освен това преобладаващото в античното изкуство с възвишеното, мъжественото, докато в модерното — красивото и следователно женственото.

Историческото гледище в естетиката на Шелинг се изразява и в симпатиите му към онези аксиома за немската естетика след Винкелман, според която благоприятните обществени условия създават и условията за изобилие от гении и шедедьори, така че във времена, благоприятни за изкуството, творци и произведения възникват един след друг и едно до друго. „Великите произведения възникват и съзряват непосредствено едно след друго, почти по едно и също време, сякаш от едно единствено дихание и под едно общо слънце. Албрехт Дюрер живее и твори едновременно с Рафаело, Сервантес и Калдерон — едновременно с Шекспир. Когато отmine такава епоха на успеха и на чистото творчество, настъпва рефлексията, а с нея и всеобщото раздвоение; онова, което там е било жив дух, тук става традиция.“²⁰ Отглас от тази мисъл са и по-късните размишления на Хегел — когато премине епохата на изкуството, настъпва епохата на рефлексията.

Но колкото и да държи на обективно и спонтанно сложилите се благоприятни за развитието на изкуството условия, Шелинг не забравя и онова, което хората, субектите, разполагащи с възможности, могат и трябва да правят за развитието на изкуството. Искането да се помага на изкуството не е продиктувано от обиждащ филантропизъм, а по-скоро от традицията, от Винкелман, който вижда в разумните награди за творците един от най-силните фактори за разцвета на изкуствата. „Нищо друго не прави по-голяма чест на монарсите и хората на властта от това да ценят изкуствата, да уважават произведенията им и да ги извикват за живот, като ги насърчават; и, обратно, няма по-тъжна и по-срамна за тях гледка от онези, при която имащите средствата да издигнат изкуствата до най-високия им разцвет ги пилеят за безвкусица, варварщина или ласкаеща низост.“²¹

В Мюнхенската реч от 1807 г. пред лицето на министъра и престолонаследника Шелинг доразвива своята мисъл и я довежда до идеята за вътрешната независимост на художника, който независимо от всякакви външни награди трябва да следва само своя глас и своето призвание, поставяйки по този начин своята свобода и своята самостоятелност над всичко и всички. „Художникът, както всеки духовен творец, може да следва само закона, който са написали в сърцето му бог и природата и никой друг. Никой друг не може да му помогне, той сам трябва да си помогне; той не може също да бъде външно възнаграден, тъй като това, което той не би създал заради самия себе си, веднага би било нищожно; а тъкмо поради това и никой не може да му заповядва или да му предписва пътя, по който трябва да върви. Той заслужава да бъде окайван, когато трябва да се бори със своето време, но по същия начин заслужава презрение, когато капитулира пред него.“²² Онова, което при Кант е само подразбиращо се и следващо от автономията на гения, у Шелинг намира най-точен и категоричен словесен израз.

²⁰ Schelling. *Philosophie der Kunst*. W., 3. Bd., S. 380.

²¹ Schelling. *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums*, XIV, 3. Bd., S. 374.

²² Schelling. *Ueber das Verhältniß der bildenden Künste zu der Natur*, W., 3. *Ergänz. Bd.*,

ЗА ОТНОШЕНИЕТО НА ИЗОБРАЗИТЕЛНИТЕ ИЗКУСТВА КЪМ ПРИРОДАТА

Речта на Шелинг *За отношението на изобразителните изкуства към природата* е последният акт — заключителен и по някакъв начин тържествен — на неговата естетика. Прочетена с голям успех пред най-високоставена аудитория по случай рождения ден на баварския крал, тя носи особеностите на своето предназначение: по-популярно съдържание и по-блестяща форма. Но тази реч не е само популяризация, конспект или синтез на вече изложените от Шелинг естетически идеи, тя поставя някои от тях по-рязко, а други — за пръв път.

Шелинг категорично отхвърля идеята за подражателния характер на изкуството в нейния дошъл по-скоро от Просвещението вариант — като „раболепно подражание“. Да се копира природата означава да се схваща само външното, не-същественото в нея, докато в същност природата е преди всичко живот, творчество, а те именно винаги се изплъзват от подражателите. Но изкуството не може да конкурира и чисто външната одушевеност на природата, затова тръгне ли по пътя на такова съревнование с нея, опита ли се да постигне нейния непосредствен живот, то само се обрича на поражение.

Същевременно Шелинг се противопоставя не по-малко категорично и на изобразяването в изкуството на застиналите идеални форми на природата и античното изкуство — на пътя, посочен и подбуден от Винкелман. Въпреки пиетета и трудно удържимия възторг, които храни към Винкелман, Шелинг е дълбоко убеден, че идеалната и извисяващата се над действителността природа, че идеализацията на природата е не по-малко безплодна насока на изкуството, отколкото раболепното подражание на природата.

Щом като природата е преди всичко живот, творчество, на нея може истински да се „подражава“ само с помощта на творчеството. Затова нито безжизнено наличното, нито мъртво идеалните форми на природата са достойният обект на изкуството. Изкушенията на Шелинг идват от Гьотевата линия в естетиката — линия на примиренията, на средината. „Изобразителното изкуство се разкрива като дейно звено между душата и природата и може да се схване само в живата среда между тях.“²³

Действително природата е истинският първообраз и първоизвор на изкуството. Но изкуството трябва да постигне не външно видимото, макар и одушевеното на природата, нито безжизнената ѝ идеализация, а нейния вътрешен живот, енергия, трепет. Затова художникът „трябва да се отдалечи от продукта или от творението, но само за да се издигне до творческата сила и я овладее духовно. По този начин той се издига в царството на чистите понятия; той напуска природното творение, за да го спечели отново с хилядократна печалба, и в този смисъл, разбира се, да се върне към природата.“²⁴ Творческото на природата намира отглас и изобразение само чрез творческото на изкуството. И в академичната си реч Шелинг отново поднася своята фундаментална идея, че само едно ново творение — на художника — има оправдание като постигане, изобразение и осмисляне на съществуващите творения на природата. Тук се крие основният смисъл на отношението на изобразителните изкуства към природата и в това е основната мисъл на *За отношението на изобразителните изкуства към природата*. С тази мисъл Шелинг приключва блестящата страница на своята естетика — сама блестяща страница в историята на естетиката.

²³ Schelling. Ueber das Verhältniß der bildenden Künste zu der Natur, W., 3. Ergänzt. Bd., S. 392.
²⁴ Ibidem S. 401.

Гьоте набелязва процеса, при който Кант-Шилеровият „обективен субективизъм“ намира „по-обективни“ интерпретации и приложения. Естетиката на Шелинг „се явява“ не само свързващо звено в развитието на немската класическа естетика, но и непосредствена подготовка, въведение към естетиката на Хегел. Шелинг ускорява движението по посока на обективността, като същевременно му придава дълбоко диалектичен характер. В естетиката на Шелинг не просто си дават среща, а тя самата е „образувана“ от диалектични противоположности: субективно — обективно, свобода — необходимост, съзнателно — безсъзнателно, научено — интуитивно, представящо — представяно, крайно — безкрайно. И то така, че в крайна сметка изкуството се оказва идеалното-дух, жадуващо за реалното-тяло и неуспокояващо се, докато не го намери.