

няет это тем, что «музыка живет сама по себе в замкнутом мире, а живопись — нет...» [8, с. 152]. Тем не менее он признает своеобразие и самостоятельность каждого из искусств: «Люди различают в искусстве скульптуру, живопись и музыку, каждая существует отдельно и идет своим путем» [8, с. 152].

Вакенродер распространяет сформулированную им ранее идею терпимости по отношению к искусству любого народа наряду с принципами всеобщности и человеколюбия на учение о видах и родах в искусстве. В главе «О различных родах в каждом искусстве» он высказывает удивление по поводу того, что «люди, которые утверждают, что любят искусство, в поэзии, музыке или каком-либо ином искусстве находят удовольствие в произведениях одного лишь рода, одной краски и отвращают свои глаза от всех остальных видов» [8, с. 164]. Узость, ограниченность во взгляде на искусство возмущают писателя.

И если Тик среди других искусств хотя бы называет скульптуру, а Новалис сравнивает ее с музыкой и живописью, то Вакенродер не упоминает о ней даже в главе о Микеланджело, который сам считал себя прежде всего скульптором, а столь чтимый Вакенродером Дж. Вазари [11, с. 24—25] и вслед за ним классицисты старались уравнивать в правах оба вида изобразительного искусства. Предпочтение Вакенродером поэзии, музыки, а также живописи другим видам искусства объясняет тот факт, что Рафаэль и Микеланджело предстают в книгах Вакенродера только как живописцы.

Отношение романтиков к скульптуре и отчасти к архитектуре столь пристрастно и противоречиво, что это дает повод В. С. Турчину толковать его следующим образом: «Скульптура и архитектура с их инертностью камня и бронзы, статичностью и замкнутостью в себе явно не могли воплотить образ в развитии и потому автоматически выключались (вернее сказать, почти выключались) из системы романтических искусств» [12, с. 158] (ср. [13, с. 8]).

Романтики, как известно, пытались связать музыку с архитектурой. «И хотя в системе романтических искусств, — замечает В. С. Турчин, — эти искусства занимали разное место (архитектуре, как слишком „отягощенной“ косной, инертной материей, отводилось низшее положение, а музыке, как „свободной“ от вещественного, — высшее), возможность их разного объединения могла появиться на основе абстрактности художественного языка» [12, с. 157—158]. Стремительное движение, кажущаяся невесомость устремленных в едином порыве вверх готических сооружений складывались для романтиков в динамический художественный образ. Не случайно готические мотивы были столь любимы художниками-романтиками, такими, как К. Блехен, Э. Ф. Оеме, К. Д. Фридрих, К. Кселлер, К. Ф. Шинкель (см. [14, с. 6 и сл.]). Именно на сопоставлении музыки как «динамического», а скульптуры как «статичного» искусства основывается сравнение Новалиса: «Скульптура есть образная твердь. Музыка — образное текучее» [1, с. 130]. Архитектура же, согласно Шеллингу, — «это застывшая музыка» [15, с. 123].

Известно, что романтики уделяли большое внимание выявлению специфики каждого из искусств, многие из них разрабатывали учение о синтезе искусств, их взаимодействии и взаимовлиянии. В работах Гердера «Сочинение о происхождении языка» (1772), Гаманна «Последнее волеизъявление рыцаря Розенкрейц о божественном и человеческом происхождении языка» (1770), А. В. Шлегеля «Письма о поэзии, метре и языке» (1795) музыка рассматривалась в ее связи с происхождением языка, поэзии, танца. У Вакенродера еще сохраняются отзвуки этой точки зрения, но он, а вслед за ним и Тик уже отстаивают мнение о том, что музыка может существовать сама по себе, в «чистом и отдельном виде».

С Гердера начинается круг, считает Е. Тигель, который описывает концепции музыки в романтизме; от Гердера, утверждающего связь музы-