С точки зрения «прозаического» рассудка, постулируемая природа художественного произведения — нечто невозможное и недопустимое. Не случайно поэтому, что говоря в «Лекциях» о конкретности истинного в области духа, Гегель ссылается на христианское представление о Боге как «троичности лиц, которая вместе с тем для себя едина». Это представление тут же подвергается анализу и в результате оказывается моделью всякого художественного образа: «Здесь имеется существенность, всеобщность и обособление, равно как и их примиренное единство, и лишь такое единство представляет собой нечто конкретное» [1, т. 1, с. 76].

Перед нами, таким образом, наглядное свидетельство адекватности структуры художественного образа, по Гегелю, с одной стороны, религиозному представлению, т. е. в широком смысле — мифу, с другой — диалектике. Это соответствие вполне закономерно. По мысли А. Ф. Лосева, диалектика, будучи в том или ином отношении мифом, «постулирует равнозначность алогического с логическим» [11, с. 583—584].

В общем и целом лежащее в основе гегелевской поэтики представление об идеале или, как мы выразились, «принцип тождества» предопределяет резкое противопоставление поэзии и прозы — как в философско-историческом, так и в собственно эстетическом и поэтологическом аспектах.

Во-первых, принцип тождества ведет к неизбежному отграничению области прекрасного, за пределами которой остается неупорядоченное многообразие жизни. По словам Гегеля, «необходимость прекрасного в искусстве выводится из неудовлетворительности непосредственной действительности» [1, т. 1, с. 161]. Сфера, в пределах которой возможно прекрасное, мыслится как круг с «абсолютной идеей в адекватном ей проявлении» в качестве центра. Пример подобного понимания «конкретности истинного» мы только что рассматривали. В другом месте, характеризуя различные предметы художественного изображения, Гегель замечает: «Духовный индивид образует внутри себя целостность, объединенную определенным духовным центром» [1, т. 1, с. 156].

Во-вторых, на границах этой сферы оказывается в первую очередь материально-чувственный аспект самого образа. Если иметь в виду такой материал искусства, как речь, то поскольку истина имеет свое назначение внутри себя, речь также в этом случае не должна подчиняться внешней, практической цели. Задача поэтической речи — «сказать ради самого высказывания» — и поэтому, «чтобы отделиться от повседневной речи, формирование выражения приобретает здесь большую ценность, нежели простое высказывание» [1, т. 3, с. 357]. Здесь Гегель неожиданно оказывается предшественником русского формализма. Любопытно, что драму он признавал только стихотворную.

В-третьих, область прекрасного, по Гегелю, включает в себя природу только в той степени, в которой образы природы «соразмерны понятию» [1, т. 1, с. 139]. За ее пределами, с его точки зрения, находятся в особенности те живые формы, которые имеют переходный или смешанный характер [1, т. 1, с. 141], т. е. как раз такие, которые принято называть гротескными (о гегелевской концепции гротеска см. [12, с. 51—52]).

В-четвертых, вне этой сферы остается все, что отмечено «произволом и случаем», «относительностью целей и средств» и системой «взаимозависимостей», что может быть сочтено «прозой человеческого существования во всей ее широте» [1, т. 1. с. 157]. Все это «нарушает зрелище самостоятельности и свободы, требующейся для подлинной красоты». Бесконечность и свобода «обнаруживаются лишь там, где понятие выявляется в своей соразмерной ему реальности как обладающее лишь самим собою, не позволяя выступать в ней ничему другому, кроме самого себя» [1, т. 1, с. 159—160].

Все эти моменты традиционной «эстетики прекрасного» [12, с. 35], проистекающие из принципа тождества, могут быть соотнесены с соответствующими моментами эстетики Бахтина. Оригинальность Гегеля проявилась в трактовке эпопеи и драмы как двух исторических вариантов поэтического образа. Мы