

ГАМИДОВ О.М.

**НЕМЕЦКАЯ
КЛАССИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА
О ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ**

**(Кант, Гумбольдт, Жан-Поль Рихтер,
Шеллинг, Гегель)**

**«Azərbaycan Respublikası Təhsil Nazirliyi Elmi-Metodik Şurasının
«Sosial-siyasi elmlər» bölməsinin 16 iyun 2000-ci il tarixli 08 sayılı
protokolu ilə təsdiq edilmişdir»**

ПЦ «АНКОР»

БАКУ - 2000

Created with

 **nitro PDF professional**
download the free trial online at nitropdf.com/professional

Учебно-методическое пособие посвящено наиболее спорной и наименее изученной на сегодняшний день проблеме художественности, её теории и типологии. В пособии отражён тот вклад в изучение данной проблемы, который внесла немецкая классическая эстетика XVIII-XIX веков. В частности в пособии представлены эстетические взгляды таких выдающихся немецких эстетиков, как И.Кант, В.Гумбольдт, Жан-Поль Рихтер, Шеллинг, Гегель. В эстетических трудах именно этих мыслителей, философов, эстетиков и были заложены те фундаментальные основы теории и типологии художественности, которые во многом остаются действенными и для сегодняшних исследований данной проблемы.

Гамидов О.М.

Немецкая классическая эстетика о художественности (Кант, Гумбольдт, Жан-Поль Рихтер, Шеллинг, Гегель). - Баку: Анкор, 2000. – 100 с.

Çapa imzalanmışdı: 13.09.2000

Formatı: 60x84 1/16

Kağız əla növ.

Sifariş N 39 Tiraj 500 ekz.

Qiyməti müqavilə ilə.

Kitab «Ankor» printer mərkəzində yığılıb və cap olunub

© Həmidov O.M., 2000

Created with

 **nitroPDF professional**
download the free trial online at nitropdf.com/professional

ВВЕДЕНИЕ

При всей своей исследованности, проблема художественности, изначально стоящая в центре эстетического, искусствоведческого и литературоведческого внимания, остаётся на сегодняшний день наименее изученной. Фактически, сегодня нет какой-либо чёткой теории художественности. И в этом отношении, остаётся ещё немало вопросов, требующих своего однозначного, окончательного решения. Один из них, быть может, самый фундаментальный, являющийся определяющим для теории художественности, – это вопрос: «В чём заключаются общеродовые особенности художественности?» Безусловно, во многом от ответа на данный вопрос зависит и судьба следующего чрезвычайно важного вопроса, касающегося теперь уже типологии художественности, а именно: «Каковы внутриродовые отличия художественности?» От последовательного ответа на эти два вопроса зависит, выстроится ли теория и типология художественности в чёткую, целую и законченную концепцию или по-прежнему будет оставаться разрозненной, хаотичной суммой противоречивых взглядов и представлений.

Значение представленных в данном учебном пособии исследований гениальных немецких классиков-эстетиков в том и заключается, что они как раз и являются для современных исследований в данной области той методологической основой, тем заветным ключом, с помощью которого можно открыть «тайну» художественности, сконструировать и завершить теорию и типологию художественности.

Иммануил Кант

(22.04.1724 – 12.02.1804)

Иммануил Кант – признанный родоначальник немецкой классической философии, родился и всю жизнь прожил в Кёнигсберге. В 1745 году окончил один из старейших университетов Европы - Кёнигсбергский университет, где впоследствии преподавал в качестве доцента (1755-1770), а затем – профессора университета (1770-1796). Главным произведением Канта по проблемам эстетики, в котором автор представил в виде целостной системы свои эстетические взгляды, является труд «Критика способности суждения» (1790).

a) специфика искусства

Стремясь выявить специфику искусства, И.Кант первоначально сравнивает его с природой. Такое сравнение с неизменностью подводит мыслителя к выявлению роли человека в созидании этих двух сущностей, его отнесённости к их бытию, то есть - насколько по своему происхождению каждое из этих сущностей является субъективным или объективным. Если «субъективность» предполагает зависимость от произвола человека, то «объективность» – изначальную неподвластность человеку. В свою очередь, «субъективность», как зависимость от произвола человека, подводит Канта к выявлению роли, значимости человеческого разума, который объективно ограничен рамками своего применения. С этой точки зрения, искусством, по И.Канту, «следовало бы назвать только созидание через свободу, т.е. через произвол, который полагает в основу своей деятельности

разум»¹. То есть при всём том, что искусство созидаётся через свободу, через произвол, но эти «свобода» и «произвол» необходимо воспринимать как представления, существующие на уровне человеческом. Более высокий же уровень – это тот, который не подчиняется человеку, а значит не имея отношение к человеческой свободе и произволу, подвержен неким объективным закономерностям. В итоге, подобное сопоставление искусства и природы подводит И.Канта к утверждению, что «искусство отличается от природы как делание (*facere*) от деятельности или действования вообще (*agere*), а продукт или результат искусства отличается от продукта природы как произведение (*opus*) от действия (*effectus*)»².

Таким образом, если природа, для И.Канта это – процесс, подвергенный каким-то своим закономерностям и в этом отношении не подвергенный человеческим изобретениям: свободе и произволу; - то искусство, для мыслителя, это уже – труд человека. Здесь мыслитель представляет как бы первичную грань специфики искусства, критерием выделения которой выступает человек и его разум.

Однако является ли эта особенность искусства абсолютной? Нет, в своём «делании» и «производности» искусство смыкается с наукой. Но в чём же тогда специфическое отличие искусства от науки? Для того, чтобы ответить на этот вопрос мыслитель пытается выявить в самом человеке ещё нечто присущее ему, что существует наряду с разумом или же в самом разуме - наряду с разумностью и порождаемым ею знанием. Грань между этими двумя видами познания, подчас очень тонкую и зыбкую, И.Кант усматривает в том, что «нельзя назвать искусством то, что можешь, если только знаешь, что должно быть сделано, и, следовательно, тебе в достаточной мере известно желаемое действие. К искусству относится только то, даже совершившее знание чего не даёт

¹ Кант И. Сочинения: В шести томах. Т.5. («Критика способности суждения» 1790 г.) – М.: Мысль, 1966, С.318.

² там же;

сразу умения сделать его»³. То есть «умение» и порождающее его начало – это не производное от «знания», не подчинённое ему, а равноправно сосуществующее в человеке субъективное его качество, которое позволяет произвести, создать некое произведение искусства, специфически отличающееся от произведения науки.

Уже здесь, независимо от своего желания, И.Кант закладывает на более высоком уровне основы восприятия искусства по сравнению с наукой как более сложного вида познания, ибо в его созидании участвует ещё некий вид или подвид познания, без которого искусство – невозможно, в отличие от науки. Ну а раз искусство это более сложный вид познания, то, быть может, он и более истинный, более совершенный и близкий к некоему абсолютному Знанию...

Мыслитель продолжает далее выявлять специфические отличия искусства, и оказывается, что не всякое «умение сделать» порождает «созидание через свободу». И тут И.Кант, непосредственно подходящий к выявлению обязательного для подлинного искусства «свободного духа», вынужден провести различительную грань между искусством, как «свободным искусством», и ремеслом, как «искусством для заработка»⁴. Называя эти оба вида деятельности человека как «искусство», мыслитель, безусловно, вносит определённую сумятицу в свою систему выявления специфики искусства, ибо так до конца и остаётся непонятным, является ли ремесло тоже искусством, или всё же ремесло это – не-искусство.

Опираясь на принцип «соподчиненности талантов, которые должны лежать в основе того или другого из этих занятий», т.е. искусства и ремесла, И.Кант кладёт в основу определения искусства и ремесла мотивы человеческой деятельности и труда. Он рассматривает первое «так, как если бы оно могло оказаться (удаться) целесообразным только как игра, т.е. как занятие, которое приятно само по себе», а второе, как работу, т.е. как «занятие, которое само по себе неприятно (обременительно) и привлекает только своим результатом

³ там же;

⁴ там же, С.319;

(например, заработком), стало быть, можно принудить к такому занятию⁵. То есть И.Кант в определении искусства непосредственно подходит к определению значения вдохновения, того свободного духа, который, с одной стороны, обессмысливает какое-либо понятие «целесообразности», но с другой – закладывает в искусство духовные и душевые цели и устремления, а не материальные, утилитарные.

При этом, мыслитель в данном случае рассматривает искусство с точки зрения отношения художника к созданию произведения и к его цели, но вовсе не с точки зрения самого процесса создания. И здесь важно отметить то, как И.Кант понимает и соизмеряет между собой такие важные понятия как «воображение» и «фантазия». Так, например, как подчёркивал мыслитель: «Прежде чем художник может представить (как бы осознанно) телесную фигуру, он должен изготовить её в своём воображении, и тогда эта фигура есть творчество, которое, если оно непроизвольно (например, во сне), называется фантазией и не принадлежит художнику; если же оно управляемо волей (Willkür), оно называется композицией, изобретением⁶. То есть, по И.Канту, художник выделяется и отличается именно своим творческим воображением, которое, одновременно, вбирает и предполагает как независящую от него фантазию, так и с необходимостью свойственную ему волю, способность управлять творческим процессом.

Если до этого мыслитель специфику искусства выявлял через разграничение и выделение искусства через его отличия от других сущностных начал, то далее на смену как бы анализу приходит синтез и – И.Кант теперь уже завершает описание специфики искусства через указание на его общность и схожесть с другими сущностными началами. Так, мыслитель предостерегает от абсолютизации «свободности» искусства и выделяет уже не отличие, а некоторое общее начало, связывающее искусство с ремеслом, с наукой и даже в определённой степени и с природой. Таковым является

⁵ там же;

⁶ Кант И. Сочинения: В шести томах. Т.6. – М.: Мысль, 1968, С.410-411.

требуемое во всех свободных искусствах «нечто принудительно, или, как говорят, некоторый механизм, без чего дух, который в искусстве должен быть свободным и единственно который оживляет произведение, был бы лишён тела и совершенно улетучился бы (как, например, в поэзии правильность и богатство языка, а также просодия и стихотворный размер)»⁷. Т.е. свободное искусство, которому присущ «свободный дух», это всё же не просто некая фантазия или игра, а это – труд, это – создание: через воображение – через умение это воображение воплотить – через механизм воплощения этого воображения в одухотворённое тело, – произведения свободного искусства.

Возвращаясь к Кантовскому разграничению искусства и ремесла, надо отметить, что всё же подобное разграничение можно принять только условно, ибо, во-первых, любое произведение искусства может выступать как товар и в этом смысле представлять собой «искусство для заработка»; во-вторых, один и тот же художник, в одном случае, может создавать произведение как ремесленник, т.е. будучи не «свободным» – для заработка, и затрагивать, при этом, ничтожную, низкую степень своего потенциального таланта, а в другом – творить «свободно», одухотворённо, высокоталантливо; в третьих, Кант в своём разграничении этих двух занятий, в одном случае, отталкивается от их единства, заключённого в том, что в основе обоих – «умение сделать», а в другом – указывает на их общность в приверженности к некоему «принудительному», «механизму»...

Таким образом, данное разграничение между искусством и ремеслом вряд ли можно воспринимать как жёсткое разграничение между искусством и не-искусством. Косвенно на это указывает и сам И.Кант, когда называет ремесло «искусством для заработка»

Если в разряд ремесла и может входить искусство, то, по всей вероятности, это должно быть искусство очень низкой пробы, плагиаторское, «копировальное», «конвейерное» и т.д. И

⁷ Кант И. Сочинения: В шести томах. Т.5. – М.: Мысль, 1966, С.319;

в данном случае, выделение «искусства для заработка», включение его в разряд «ремесла» и противопоставление «свободному искусству», но не искусству вообще, можно было бы считать очень важным вкладом И.Канта в разработку типологии искусства... Но опять же, видимо, это было бы делом односторонним. Ибо, с другой стороны, необходимо отличать один тип искусства, хотя бы и самый что ни на есть низкопробный от пе-искусства вообще, от которого первое должно отличаться специфически.

В данном отношении, надо отметить, что есть ремесло как род занятия, и есть ремесло, т.е. ремесленничество, как отношение, в частности – в искусстве, к специфике данного рода занятия. В чём-то они, безусловно, едины, хотя, конечно, ремесло как занятие может быть и искусственным ремеслом. Но всё же по своей родовой принадлежности – это разные вещи. И их И.Канту, вероятно, всё же надо было бы, с другой стороны, с позиции специфического отличия, или же развести или же хотя бы обговорить.

б) типология художественности

Таким образом, из Кантовских рассуждений «об искусстве вообще»⁸ так до конца и не понятно, где проходит разграничительная линия между искусством и не-искусством и относить ли ремесло к не-искусству, и если – да, то не надо ли к не-искусству относить и низкопробное искусство, но тогда мы разрываем само искусство и часть его смешиваем с не-искусством... То есть мы попросту игнорируем специфику искусства, специфические законы, правила, для которых основополагающим является «образ». Ведь именно по этим законам и правилам должно быть создано и низкопробное искусство. В таком случае, здесь или надо оговорить, какой «образ» понимать, когда речь идёт о специфике искусства: «образ-элемент», или «образ-целостную картину»; - или же

⁸ там же, С.318-319;

чётко заявить и разграничить искусство, во-первых, от неискусства, а затем внутри искусства – его типологические виды.

Не проясняет ситуацию, а во многом ещё более затмняет такой выделяемый И.Кантом типологический вид искусства, как «механическое искусство», представляющий собой оппозицию другому типологическому виду – «эстетическому искусству», в свою очередь, подразделяемому на «приятное» и «изящное» искусства.

На первый взгляд, И.Кант строит пирамиду искусства с различными горизонтальными срезами, самым нижним из которых является «механическое искусство», чьей особенностью является то, что оно «в соответствии с познанием некоторого возможного предмета – осуществляет действия, необходимые только для того, чтобы сделать его действительным»⁹. Другими словами, механическое искусство – это своего рода поверхностное, непосредственное отображение в материале видимого, воспринимаемого, т.е. это – некое легко прочитываемое, легко узнаваемое как бы натуралистическое, реалистическое искусство, затрагивающее верхний пласт окружающего бытия.

На этом нижнем, лежащем в основе пирамиды искусства, срезе зиждется остальная, верхняя её часть – «эстетическое искусство». В качестве особенности этого искусства мыслитель выделяет то, что «непосредственной целью оно имеет чувство удовольствия»¹⁰. То есть – не просто узнавание, но и получение от восприятия удовольствия.

Но и эту «верхнюю» часть, названную «эстетическим искусством», И.Кант подразделяет на нижний срез – «приятное искусство», чья цель заключена «в том, чтобы удовольствие сопутствовало представлениям только как ощущениям», и на верхний срез, вершину – «изящное искусство», чья цель в том, чтобы удовольствие сопутствовало представлениям «как видам познания»¹¹. То есть, исходя из побудительных мотивов и причин рождения в человеке удовольствия от восприятия

⁹ там же, С.320;

¹⁰ там же;

¹¹ там же;

произведения «эстетического искусства», мыслитель разграничивает два типа искусства на этой его «верхней» части: в одном случае, произведение затрагивает подсознательное, чувства человека и вызывает его удовольствие, в другом случае – произведение является, одновременно, стимулом и раскрывающимся окном для некоего нового познания и именно в силу этого доставляет удовольствие.

Если схематически именно так представить себе Кантовскую типологию искусства в аспекте её художественности и заполнить данную структуру соответствующими определениями и пояснениями, то, по всей вероятности, уже в XVIII веке могла бы быть достигнута искомая абсолютно законченная типология художественности. Но что же получается на самом деле? – Стремление разобраться с Кантовскими суждениями и попытка их вслед за мыслителем систематизировать и структурировать, приводит к безрадостной картине: к неизбежному упиранию в алогический тупик несостыковок, несоответствий, противоречий.

Так, если принять за основу, что в разряд Кантовского «искусства для заработка», то есть ремесла, являющегося как бы фундаментом пирамиды искусства, необходимо относить низкопробное искусство, то выделение мыслителем «механического» искусства, в его отличие от «изящного» искусства, можно было бы считать ещё одним важным вкладом И.Канта в разработку типологии искусства. Ибо в таком случае, данный класс способен был бы объединить в себе произведения средней степени художественности, т.е. просто «художественное» – нейтральное, рациональное художественное, и представлять собой «искусство одного только приложения и изучения»¹².

Возможно, что, с одной стороны, в отсутствии подобного класса в Кантовской типологии, а с другой стороны, в трудно различимости Кантовских «механического искусства» и «искусства для заработка» – и заложен веский аргумент в пользу возможного «низкохудожественного», в котором бы были объединены эти два Кантовских вида искусства.

¹² там же, С.326;

Если абстрагироваться от Кантовской линейности в развертывании типологических видов искусства и все выделенные виды, такие как «искусство для заработка», механическое и приятное искусства, самостоятельно, рассматривать непосредственно в паре оппозиций с изящным искусством, то важность и истинность выделения подобных типологических видов будет очевидна и бесспорна.

Подобное разделение будет обосновано, ибо, с одной стороны, будет преодолено отсутствие чётко выделенного основного сквозного аспекта Кантовской типологии искусств, а с другой стороны – сопутствующего ему в каждой конкретной паре оппозиций своего побочного аспекта.

В силу того, что, во-первых, каждое искусство, по общей специфической особенности составляющих его произведений, основанных на соответствующих правилах данного искусства, не может не быть «художественным (*künstlich*)»¹³; и во-вторых, что одним из членов всех этих пар является изящное искусство; - основным для всех них будет аспект высокохудожественности, а побочным - в каждом случае по-разному: аспект специфики («искусство для заработка»), гносеологический аспект («механическое искусство»), эстетический аспект («приятное искусство»).

В результате этого, перед нами во всей своей гениальной простоте и очевидности предстанут вечные для искусства типологические пары оппозиций, что, в свою очередь, позволит систематизировать и структурировать саму универсальную художественную типологию искусства. Если «побочный» аспект способствует выявлению общности этих оппозиций, то основной сквозной аспект – служит логическому обоснованию самой этой пары оппозиций и вытекающим отсюда выводам и заключениям.

Так, например, выясняется, что специфически «искусство для заработка» схоже с изящным искусством, по что кроме этих специфических качеств в нём нет ничего того, что бы их объединяло. Точно так же, с точки зрения познавательности, похожи «механическое искусство» и «изящное искусство», но

¹³ там же, С.326;

ведь истинное искусство (к каковому относится «изящное искусство») вовсе не должно и не может этим ограничиваться. Соответственно этому, «приятное искусство» - одинаково с «изящным искусством» в плане доставления удовольствия воспринимающему их, но - и только, отличаясь при этом от второго, как мимолётное, преходящее - от вечного.

Если «механическое искусство» – описывает, втолковывает, навязывает, агитирует – создает определённый объект, который нравится только через понятие; если «приятное искусство» – отвлекает и развлекает бездумно, праздно через чувственное восприятие; то «изящное искусство» – это истинное искусство, это вид познания, чьим представлениям, как рефлексивным суждениям, сопутствует чувство эстетического удовольствия, наслаждения.

Таким образом, исходя из вышеприведенного, приводимую выше пирамиду, как интерпретацию «последовательной» Кантовской типологии искусства, по всей вероятности, надо было бы пересмотреть: оставив в верхней части по-прежнему «изящное искусство», предусмотреть внизу два вертикальных равноправных пласта – «механическое» и «приятное» искусства, вместе представляющие как бы нейтральную, среднюю художественность (в отличие от низкопробного «искусства для заработка», которое, будучи фундаментом данной пирамиды, занимает как бы «пограничную», промежуточную дистанцию между искусством и не-искусством).

В противном случае, следовало бы все предшествующие «изящному искусству» виды искусства, то есть «искусство для заработка», «механическое» и «приятное» искусства, объединить и представить в качестве единого разряда (в свою очередь, безусловно, способного члениться как в горизонтальном, так и вертикальном разрезе на подразряды и т.д.), который в целом находится в оппозиции к изящному искусству.

Подобная поливариантность интерпретации Кантовской типологии искусства является следствием отсутствия в ней чётко выделенного аспекта, критерия, точки зрения: то ли – это степень художественности, и при том – одного и того же вида

искусства; то ли – это сравнительная степень художественности различных видов искусства между собой; то ли – это степень художественности авторского замысла, или же наоборот – объективного воплощения творческого замысла...

Этому способствует и то, что, говоря о «механическом искусстве», мыслитель не приводит конкретных примеров; и то, что, наоборот, приводимые примеры на «приятное искусство» порождают представление о том, что здесь смешана внутриродовая и жанровая типология; и то, что разграничиваемые вначале И.Кантом «механическое» и «приятное» искусства, затем, в оппозиции к «изящному искусству», объединяются, но почему-то объединяются под названием «механическое искусство»¹⁴.

Подобная двойственность, половинчатость и противоречивость Кантовских тезисов, определений и дефиниций, несмотря на многие догадки, открытия и откровения мыслителя, делают очень зыбкой и ненадёжной всё строение его системы искусства, которая, по сути, распадается, ещё не успев быть достроенной.

в) теория изящного искусства

В ряду выделяемых И.Кантом типов художественности более или менее законченной предстаёт теория изящного искусства. Главное отличие изящного искусства от других типологических видов искусства мыслитель видит в том, что оно одновременно – словно сама природа.

Безусловно, природа так же, как и искусство вообще, подчинена определённым «механизмам». А при желании, в её существовании можно усмотреть и даже нечто принудительное и преднамеренное свыше. Однако, во всяком случае, как изначальная данность, природа, по большому счёту, – абсолютно независима от человека и как нельзя свободна. И именно в этом смысле произведение изящного искусства при всей своей формальной целесообразности, по которой было

¹⁴ там же, С.322.

сотворено человеком, только в том случае будет таковым, то есть представлять собой изящное искусство, если оно будет казаться «также и природой»¹⁵. То есть, как подчёркивает И.Кант, «целесообразность в форме этого» изящного искусства «должна казаться столь свободной от всякой принудительности произвольных правил, как если бы оно было продуктом одной только природы»¹⁶. Сделанность, со стороны человека, такого произведения изящного искусства - не должна ощущаться. Воспринимающий как бы должен под впечатлением от подобного произведения освобождаться, абстрагироваться от веществности, искусственности его и видеть в нём саму непосредственную природную данность. Именно этим будет отличаться подобное восприятие от восприятия произведения механического искусства - несущего в себе познавательную целесообразность, или же от восприятия произведения приятного искусства – несущего неизъяснимое и необъяснимое в категориальных понятиях удовольствие. То есть направляемые волей художника естественность, познавательность и чувственность – в их гармоническом единстве, по И.Канту и составляют то искомое качество, которое и должно отличать произведение изящного искусства от всех других типов искусства. Как подчёркивает И.Кант, именно «на этом чувстве свободы в игре наших познавательных способностей – а эта игра должна в то же время быть целесообразной – зиждется то удовольствие, единственное которое и обладает всеобщей сообщаемостью, не основываясь, однако на понятиях»¹⁷.

2) целостность

И.Кант в статье «О форме и принципах чувственного и умопостигаемого мира» (1770) одним из моментов, которые с необходимостью должны быть приняты во внимание при

¹⁵ там же, С.321;

¹⁶ там же;

¹⁷ там же, С.321-322.

определении мира, называет «всеобщность» (*Universitas*), которая представляет собой «абсолютную всецелостность сопринаадлежащих частей». При этом, мыслитель исходит из той посылки, что любая сложная единица, большая или малая, даже если она является подъединицей другой единицы, именно потому и определяется как «единица», что она «всецелостна» по соотнесённости, взаимозависимости входящих в неё и составляющих её подъединиц. Как подчёркивает И.Кант, «в отношении к какому-нибудь данному сложному, хотя бы оно составляло ещё часть другого, всегда всё-таки имеет место некоторая сравнительная всецелостность частей, относящихся к этому количеству».¹⁸ При этом, мыслитель отмечает, что такая «всецелостность» подразумевается для такой «сложности», которая образуется как целое лишь тому, что каждая её единица представляет собой «сопринаадлежащую» ей часть.

Эту «абсолютную всецелостность», присущую каждой единичной и единой сущности, составленной из входящих в неё подъединиц, подобно окружающему нас миру, И.Кант называет ещё и «абсолютной целокупностью» (*Totalitas*).

Данные рассуждения мыслителя о всецелостности, хотя бы и сравнительной, каждого «сложного», которое, в свою очередь, составляет часть, в конечном итоге, абсолютной всецелостности, целокупности, чрезвычайно важны применительно к искусству, и в особенности для теории и типологии художественности.

д) концептуальность

Определяющим фактором «изящного искусства», с точки зрения И.Канта, является наличие в нём «духа», который понимается мыслителем «как способность изображения эстетических идей»¹⁹. Казалось бы, именно проблему концептуальности художественного произведения затрагивает И.Канта, говоря об «эстетической идее», как о таком

¹⁸ Кант И. Доктрические сочинения: В 2 т. Т.2. С.399.

¹⁹ Кант И. Сочинения в шести томах. Т.5.С.329;

представлении воображения, «которое даёт повод много думать, причём, однако, никакая определённая мысль, т.е. никакое понятие, не может быть адекватной ему и, следовательно, никакой язык не в состоянии полностью достигнуть его и сделать его понятным»²⁰. Однако на деле, оказывается, что мыслитель часто понимает «эстетические идеи» в прямом и самом тривиальном смысле как идею эстетического поступка, жеста, диалога и т.д., т.е. как тех составляющих частей, из которых складывается произведение искусства. А отсюда, как следствие, Кантовский «дух» напрямую связывается с тем, как сумел и вообще сумел ли художник свои эстетические, красивые с точки зрения воображения и возможного воздействия на реципиента, идеи адекватно изобразить в своём произведении, или же нет. При этом, мыслитель вступает в явное противоречие с самим собой, со вторым, очень глубоким и очень важными, для определения художественности произведения, смыслом своих теоретических посылок. И причина по-видимому заключается в том, что И.Кант подчас отходит от общего и целого восприятия воображения художника при создании произведения, разрывает его на отдельные разноуровневые и разновеликие частности-воображения, т.е. тем самым как бы отказывает воображению, породившему целое художественное произведение, самому быть целым, непрерывным и законченным. То же самое касается и «эстетических идей», которые мыслитель увязывает, в качестве художественного представления, с «интеллектуальными идеями».

Казалось бы, И.Кант всё время в своих рассуждениях пытается выйти за рамки видимого, вне пределов человека и его разума, который должен быть продолжением лежащего вне его – некоего всеобщего разума, однако на поверку всё оказывается гораздо проще. Так, например, И.Кант отводит очень важную роль воображению (как продуктивной способности познания) в способности созидать по аналогичным будничному опыту «законам, но тем не менее и по принципам, находящимся выше,

²⁰ там же, С.330;

в разуме»²¹, - как бы другую природу из того самого материала, который представлен ему самой действительной природой. При этом, ближайший, видимый природный материал может быть «переработан в нечто совершенно другое, а именно в то, что превосходит природу»²². Далее, мыслитель подчёркивает, что подобные представления воображения именно потому можно называть идеями – «эстетическими идеями», что они, с одной стороны, «по крайней мере стремятся к чему-то лежащему за пределами опыта и таким образом пытаются приблизиться к изображению понятий разума (интеллектуальных идей), что придаёт им видимость объективной реальности; с другой стороны, и притом главным образом, потому, что им как внутренним созерцаниям не может быть полностью адекватным никакое понятие»²³. То есть здесь И.Кант, называя в качестве основополагающих причин «стремленис к чему-то, что ложит за пределами опыта» и «невозможность, ни для какого понятия, полной адекватности», тем самым как бы неимоверно возвышает воображение и его представления. Более того, он отмечает, что, будучи подведённым под понятие, необходимое для его изображения представление воображения, «которое уже само по себе даёт повод так много думать, что это никогда нельзя выразить определённым понятием», тем самым закономерно «эстетически расширяет само понятие до бесконечности»²⁴. То есть здесь И.Кант очень близок к тому, чтобы «эстетическую идею» напрямую и наиболее тесно связать с неподвластной человеческому разуму, пусть даже теоретическому, научному, - бесконечностью мироздания вместе с царящей в ней и являющейся для человечества вечно искомой абсолютной истиной, которая может открываться в виде откровения, прозрения художнику, через ли призму частных, проблемных, проявлений, или же – целостно, концептуально. И это было бы со стороны И.Канта в высшей степени гениальным шагом, ибо заявляя о том, что «одним

²¹ там же;

²² там же, С.331;

²³ там же;

²⁴ там же;

словом, эстетическая идея есть присоединение к данному понятию представление воображения, связанного в своём свободном применении с такими многообразием частичных представлений, что для него нельзя найти ни одного выражения, которое обозначило бы определённое понятие и которое, следовательно, позволяет мысленно прибавить к этому понятию много неизречённого, ощущение чего оживляет познавательные способности и связывает дух с языком как одной лишь буквой»²⁵; - мыслитель имел величайшую возможность уже тогда сделать открытие того, к чему возможно придти только сейчас, а именно: выдвижению «эстетической идеи» (иными словами: духовно-нравственные, экзистенциальные проблемы и в целом - концепция, эстетически воспринимаемые и отображаемые) - в качестве предпосылки для достижения абсолютной гармонии и соответствия воображения (формы, содержательной формы) и рассудка (содержания).

К этому, казалось бы, И.Кант подходит вплотную тогда, когда заявляет, что «богатство и оригинальность идей необходимы не столько для красоты, сколько для соответствия свободно действующего воображения с закономерностью рассудка»²⁶... Но в действительности оказывается, что понятия «разум», «рассудок» изначально увязываются мыслителем именно и непосредственно с человеком. А также выясняется, что, говоря об «эстетических идеях», он ведёт речь просто о художественной выразительности.

Таким образом, получается, что речь идёт о форме, о содержательной форме, о способности расширять через эстетические атрибуты предмета, через побочные представления воображения семантическую наполненность изображаемого до бесконечности...²⁷

Противоречивость и непоследовательность И.Канта проявляется и в том, что «дух» называется им - талантом выражать при том или ином представлении неизречёшое в душевном состоянии и придавать ему всебобщую

²⁵ там же, С.333;

²⁶ там же, С.337;

²⁷ там же, С.332;

сообщаемость²⁸. Гений, при этом, обозначается мыслителем как удачное соотношение способностей: с одной стороны, «находить для данного понятия идеи и, с другой стороны, подбирать для этих идей выражение, посредством которого вызванное этим субъективное расположение души как сопутствующее понятию может быть сообщено другим»²⁹. То есть, тем самым, категории «дух», «талант», «гений» как нельзя сильно призываются, «заземляются» и «очеловечиваются», а в определённой степени - и отождествляются, тавтологизируются с категориями «вкуса», «рассудка», «формы», - что, в конечном итоге, примитивизирует Кантовскую теорию «изящного искусства», низвергает его с той, заявленной прежде вершины пирамиды художественности.

e) типология художественно-творческой одарённости

Как мы уже отмечали выше, касаясь «изящного искусства», по И.Канту следует, что «искусство может быть названо прекрасным только в том случае, если мы сознаём, что оно искусство и тем не менее кажется нам природой»³⁰.

Безусловно, если признать, что человек – это природное существо, часть природы и даже – сама природа, то надо будет признать и то, что всё сотворённое им не может не быть так же природным и даже самой природой. То есть если подойти к данному вопросу с подобной точки зрения, то можно прийти к утверждению, что искусство – это тоже природа.

Однако у И.Канта в данном случае, видимо, речь идёт не о «физиологичности» и физиологическом соответствии человека и природы, ибо не каждому человеку дано создать произведение подобное природе, а – о духовности человека. То есть, в представлении мыслителя, именно тот, кто по своему духовному естеству – существо природное, кто по своему мировосприятию, являющемуся, по И.Канту, следствием

²⁸ там же, С.334;

²⁹ там же.

³⁰ там же, С.322;

природного дарования, способен проникать в суть природы, её правила и закономерности; - и способен сотворить произведение изящного искусства, которое «кажется природой потому, что оно точно соответствует правилам, согласно которым это произведение только и может стать тем, чем оно должно быть»³¹. Таких людей, которые способны соответствовать своими произведениями определённым «правилам» и тем самым как бы «создавать» природу, мыслитель называет гениями. «Гений», по И.Канту, это – «талант (природное дарование), который даёт искусству правило. Поскольку талант, как прирождённая продуктивная способность художника, сам принадлежит к природе, то можно было бы сказать и так: гений – это прирождённые задатки души (*ingenium*), через которые природа даёт искусству правило»³². То есть гений в своём художественном произведении, одновременно, как бы создаёт и природу и правило искусству, - это субъективный взгляд. Взгляд же объективный (и в этом заключена сила И.Канта, который пытается рассмотреть гения со всех точек, как существо субъектно-объектное) – состоит в том, что возможность подобного «создания» становится реальной лишь благодаря заложенным в него – гения – самой природой «задаткам души». То есть гений – это как бы оракул природы, возвещающий о природе.

В этом смысле, как подчёркивает И.Кант, изящные искусства необходимо рассматривать как искусство, созидаемое гением, и более того: «изящное искусство возможно только как произведение гения»³³, через которого, «благодаря расположению его способностей», природа и даёт искусству правило.

Данные представления И.Канта об изящном искусстве и гении зарождают множество вопросов и прежде всего о том: какого же рода те правила, которые даются природой гению? Что в нём – дарованное природой и что – вновь приобретённое?

³¹ там же;

³² там же, С.322-323;

³³ там же, С.323;

В чём отличие Кантовского гения и гениального произведения от его же не-гения и не-гениального произведения? И т.д.

Прежде чем ответить на эти вопросы, приведём Кантовскую дефиницию гения, в которой заложен ключ ко всем этим вопросам и ответам. Так, по И.Канту, «гений», во-первых, представляет собой «талант создавать то, для чего не может быть дано никакого определённого правила, он не представляет собой задатки ловкости (в создании) того, что можно изучить по какому-нибудь правилу; следовательно, оригинальность должна быть первым свойством гения». Во-вторых, «так как оригинальной может быть и бессмыслица, то его произведения должны в то же время быть образцами, т.е. показательными, стало быть, сами должны возникнуть не посредством подражания, но другим должны служить для подражания, т.е. мерилом или правилом оценки». В-третьих, «гений сам не может описать или научно показать, как он создаёт своё произведение; в качестве природы он даёт правило; и поэтому автор произведения, которым он обязан своему гению, сам не знает, каким образом у него осуществляются идеи для этого, и не в его власти произвольно или по плану придумать их и сообщить их другим в таких предписаниях, которые делали бы и других способными создавать подобные же произведения. (Наверное, поэтому же слово гений – производное от genus, от характерного для человека и приданного ему уже при рождении, охраняющего его и руководящего им духа, от внушений которого и возникают эти оригинальные идеи.)» В-четвёртых, «природа предписывает через гения правило не науке, а искусству, и то лишь в том случае, если оно должно быть изящным искусством»³⁴.

Как ни странно это может показаться, но данная дефиниция гения прежде всего даёт толкование именно искомому «правилу природы». По И.Канту, как яствует из дефиниции, «природное правило» - это само перазложимое произведение изящного искусства: оно оригинально, ни на что не похоже; оно показательно, мерило оценки других; оно никем не объяснимо, даже наукой. То есть получается, что сколько

³⁴ там же, С.323-324;

произведений изящного искусства, столько и правил, которые природа даёт изящному искусству через гения. По большому счёту, такое правило – это аксиома, данная сверху. И несмотря на необходимость известной степени выучки гения механическим правилам, умению изображать, описывать, выстраивать последовательность и т.д., без правила природы она – ничто: всё равно что, как отмечает И.Кант, вкус без гения или же рассудок без воображения. Ибо научиться создавать законченную гармоническую картину, мерилом которой является чувство «единства в изложении»³⁵, нельзя. Это правило даётся избранным природой.

Таким образом, это правило – совершенно иного порядка, чем механическое. А также – научное правило. От последнего оно «отличается специфически»³⁶.

Научное познание, по Канту, своим «великим преимуществом» имеет то, что оно бесконечно в своём «непрерывно увеличивающемся совершенстве» по сравнению с гением, для которого «искусство где-то прекращается, поскольку перед ним оказывается рубеж, перейти который он не может и который, вероятно, уже давно достигнут и поэтому не может быть отодвинут; и кроме того, такое умение нельзя передавать другим; оно каждому непосредственно даётся из рук природы, следовательно, с ним и умирает, пока природа снова не одарит точно так же кого-нибудь другого, кому достаточно лишь примера, чтобы дать осознанному в себе таланту проявить себя подобным же образом»³⁷.

Однако, скорее всего, подобная «ущербность» гения, оказывающегося перед «непреодолимым рубежом», наоборот, как раз и является его величайшим преимуществом перед великими учёными, конечно же, если этот «рубеж» понимать не как препятствие, а как абсолютное откровение, никогда не достижимое для самого величайшего учёного ума и неподвластное полностью адекватному понятийному определению. То есть этот «рубеж» – сама бесконечность, на

³⁵ там жс, С.336;

³⁶ там же, С.325;

³⁷ там же;

которую распространяется художественное изображение того или иного предмета, дающее «поворот так много думать, что это никогда нельзя выразить определённым понятием»³⁸.

Особенностью созидающего и воспринимающего воображения гения, заложенного в его творение, является то, что оно заключает в себе и в своём воздействии порождает «ответное» творчество, «приводит в движение способность (создавать) интеллектуальные идеи (разум), а именно чтобы, когда возникает то или иное представление, мыслить больше (хотя это относится уже к понятию предмета), чем может быть воспринято и выяснено в нём»³⁹.

Этой своей особенностью «изящное искусство», как творение гения, не только стоит выше любого творения учёного, но и, будучи одарённостью «природным правилом», оказывается недостижимой для всех лишённых этого дара «творцов» вершиной.

И при всём том, что идеи гения могут вызывать «сходные идеи у его ученика, если природа снабдила последнего тем же соотношением способностей души»⁴⁰; однако идеи, порождённые художественными образцами гения – другие, неповторимые.

Таким образом, правило природы является адекватно тождественным заключенному в материале художественному образцу-творению гения и без него, автономно от него, не существует. Как подчёркивает И.Кант, «образцы изящного искусства служат поэтому единственными средствами передачи этих идей потомству»⁴¹.

Это Кантовское правило, как уже отмечалось выше, надо отличать от другого, обязательного для «изящного искусства», правила, которое И.Кант называет механическим и сравнивает со «школьными правилами» и без согласия с которым невозможно гению осуществить своей цели и создать произведение изящного искусства. Как подчёркивает И.Кант:

³⁸ там же, С.331;

³⁹ там же;

⁴⁰ там же, С.325;

⁴¹ там же, С.326;

«Гений может дать лишь богатый материал для произведений изящного искусства; обработка его и форма требуют воспитанного школой таланта, чтобы найти для этого материала такое применение, которое может устоять перед способностью суждения»⁴².

То есть без этой как бы самодисциплины гения, когда «оригинальность» должно понимается как свобода от всех и вся, как некое парение фантазии и воображения; - произведение может превратиться просто в непрочитываемое и невоспринимаемое собрание шарад и загадок. И в этом случае, по И.Канту, невозможно будет говорить о «совершенстве» данной «вещи», которое есть «соответствие многообразия в вещи внутреннему назначению её как цели»; о том самом совершенстве, без которого предмет, выдаваемый за произведение искусства не может быть признан прекрасным, ибо в нём не будет «того что искусство всегда предполагает», а именно «цель в причине (и её казуальности)», и значит невозможны будут, во-первых, адекватность восприятия, во-вторых, тождественность толкования, в-третьих, - и само «понятие о том, чем должна быть эта вещь»⁴³.

При всём этом, необходимо отметить, что подобное связывание «цели», «причины», «совершенства» вещи – со «школьными», «механическими» правилами, присущими изящному искусству, а в дальнейшем и – с понятийной, рассудочной стороной творения⁴⁴, - которые, скорее всего, никак не могут быть ни причиной, ни целью художественного произведения и носят при всей обязательности скорее промежуточный, вспомогательный характер; - а не с целым произведения искусства и прежде всего – с порождающим его свыше, подчас через подсознание, духом и, в свою очередь, вбираемой им духовностью, часто невидимой для поверхностного взгляда, скрывающейся в художественной толще целого и уходящей своими корнями и связями в бесконечность; - крайне ограничивает и обедняет И.Канта в его

⁴² там же;

⁴³ там же, С.327;

⁴⁴ там же, С.334-335;

рассуждениях и неминуемо подводит его к ложным и противоречивым тезисам и дефинициям.

Подобное «связывание» в действительности двух неравноправных, а потому несвязываемых сторон произведения изящного искусства с необходимостью подводит И.Канта к определению категории «вкус» и её соотношению с «гением». Но и здесь мыслитель опять же впадает в противоречие, когда попачалу сопоставляет, казалось бы, разпорядковые категории, первая из которых относится к процессу восприятия («вкус есть только способность суждения, а не продуктивная способность; и то, что ему соответствует, не есть еще поэтому произведение изящного искусства»⁴⁵), вторая же – к процессу творческого созидания; а впоследствии – стремится их обеих усмотреть в произведениях изящного искусства.

Применительно к законченному художественному произведению, «гений» и «вкус», по И.Канту, - это разные ипостаси: «гений» определяет «одухотворённость» изящного искусства, «вкус» – «изящность» искусства. Вкус есть дисциплина гения, руководит им, вносит ясность и порядок в полноту мыслей, делает идеи устойчивыми и т.д. И.Кант указывает на необходимость гармонии, соответствия между гением и вкусом. Первый – бесконечный в своей свободе, второй – более консервативен и ограничен. И если бы И.Кант в своих рассуждениях ограничился бы констатацией необходимости гармонии между этими ипостасями изящного искусства, то всё было бы нормально, но, пытаясь определить преимущественную важность этих двух свойств для изящного искусства, он впадает опять же в противоречие.

Если, начиная свои размышления об «отношении гения к вкусу», И.Кант пишет, что «для суждения о прекрасных предметах, как таковых, нужен вкус, а для самого изящного искусства; т.е. для создания таких предметов, требуется гений»⁴⁶, - и тем самым отдаёт в этом «споре» преимущество гению; то при завершении этих своих рассуждений мыслитель и его предпочтения - уже на стороне вкуса. Так он отмечает, что

⁴⁵ там же, С.329;

⁴⁶ там же, С.327;

«если, следовательно, при столкновении этих двух свойств в каком-либо произведении надо чем-нибудь пожертвовать, то жертва, скорее, должна быть принесена со стороны гения»⁴⁷.

А далее – более того: по И.Канту, для изящного искусства (возможного, казалось бы, только как произведение гения), «требуются воображение, рассудок, дух и вкус», и при этом «три первые способности может объединить только четвёртая»⁴⁸, то есть – вкус... Хотя в своих предыдущих рассуждениях И.Кант понятие духа, как «оживляющий принцип в душе»⁴⁹, напрямую связывает с гением, так же, как и связывает с гением такие составляющие его (в определённом соотношении) способности души, как воображение и рассудок⁵⁰.

Безусловно, нельзя не согласиться с И.Кантом, что творцу изящного искусства, как искусства высокохудожественного, неизбежно необходим высокий художественный вкус, как залог и основа его высокохудожественного мастерства и будущей высокохудожественной формы. Но, вероятнее всего, гений, как дух, по своему зарождению – первичен. Вкус же, как предположение и выражение формы произведения изящного искусства, выражается и обратно порождается в самом конце, когда автор ставит в своём творении последнюю точку. И, наоборот, при восприятии изящного искусства вкус – первичен. Таким образом, вкус – это средство к оформлению и, обратно, восприятию гения-духа. В этом смысле, необходимо согласиться с И.Кантом, ставящим во главу угла произведений изящного искусства «гений», но при этом никак нельзя воспринять предложенную мыслителем дилемму между вкусом и гением. Вряд ли, допустимо противопоставлять такие всё-таки разноуровневые ипостаси, как вкус и гений, а тем более – отдавать предпочтение вкусу перед гением.

Преодолевая вышеотмеченные Кантовские противоречия «вкуса» и «гения» и рассматривая данные категории под одним

⁴⁷ там же, С.337;

⁴⁸ там же;

⁴⁹ там же, С.330;

⁵⁰ там же, С.338;

углом зрения, необходимо сказать, что огромная теоретическая сила может быть заложена в Кантовском различении этих двух понятий, но лишь в том случае, если понимать, с одной стороны, под гением: или способность художника в процессе творчества к восприятию природных откровений о самых общих проблемах и абсолютных истинах или же саму независимую от человека экзистенцию этих откровений. А с другой – под вкусом: приобретённую в процессе упражнений и развития художником способности придать понятию такую форму изображения, через которую оно приобретает «всеобщую сообщаемость».

Рациональным зерном Кантовских рассуждений в отношении «вкуса» и «гения» является то, что при всём их однопорядковом противопоставлении друг другу, мыслитель не только взаимно не исключает их, но наоборот – их взаимообуславливает и взаимосвязывает, как два необходимых и обязательных составляющих ипостасей «изящного искусства». Ибо нельзя назвать «изящным» искусство, в котором – гений без вкуса, когда природные откровения и истины представлены через доходящую до произвола «свободу игры душевных сил»; или же, наоборот, - вкус без гения, когда приятность формы и соразмерность её с мыслью абсолютизируется и приводит не только к ущемлению «свободы», но и к уничтожению какой-либо «игры душевных сил», то есть – к отсутствию «духа», понимаемого Кантом «как способность изображения эстетических идей»⁵¹. Если продолжить логику рассуждений мыслителя, то подобного рода искусства скорее можно, объединив, назвать «низкохудожественным» искусством, стоящим в типологической иерархии ниже «изящного искусства», которое в противовес первому можно обозначить как «высокохудожественное».

Говоря о тождественности «гения» и «изящного искусства», невозможно обойти неминуемо возникающий здесь вопрос о том, что если всё изящное искусство рассматривать как искусство гения, то не приведёт ли это, во-первых, к

⁵¹ там же, С.330;

принижению «гения», а во-вторых, наоборот, к чрезмерному превознесению - до высот «гения» - огромный пласт художественной литературы, который, с одной стороны, нельзя отнести к механическому или прекрасному искусствам, но с другой стороны - и не дотягивает до божественного откровения и художественной идеальности. В первом случае, появится необходимость выявить из пласта «гений – изящное искусство» вершинное его проявление – пласт «сверхгения – высокоизящного искусства». Во втором случае, неизбежным станет потребность в некоем «пограничном», между изящным и не-изящным искусствами, пласте.

Необходимо отметить, что теория И.Канта явно склоняется к первому варианту. Так, например, давая гению такие дефиниции, как «оригинальность», «показательность», «нсобъяснимость», «природная одарённость» правилом изящного искусства, мыслитель вольно или невольно тем самым выделяет изящное искусство в качестве, с одной стороны, высокохудожественного искусства, в его отличие от низкохудожественного, которое может быть ловкостью в создании «того, что можно изучить по какому-нибудь правилу»⁵², подражательному, объяснимому, в своих истоках не природному, а опирающемуся на «человеческие правила»; с другой же стороны – некоего «абсолютного» высокохудожественного, «божественного» искусства, которое, как представляется, только и можно называть гениальным, являющимся продуктом гения.

Возвращаясь к вышеупомянутой дефиниции «гения», необходимо сказать, что из неё можно выявить, применительно к Кантовскому изящному искусству, частично и дефиницию «гениального», определяемого как «оригинальность» и «показательность» художественного произведения. Но всё дело в том, что здесь в рассмотрении категорий «гений» и «гениальное» (как эквивалента художественного целого «изящного искусства») происходит их разведение по двум разным плоскостям: плоскость зарождения произведения и плоскость завершённого произведения, что исключает их

⁵² там же, С.323;



жесткую взаимозависимость и взаимообусловленность. А это, в свою очередь, способно превратить явление «гения» в гипотетическое, абстрактное, присущее всем и каждому. При этом, не спасает положения и тезис И.Канта о том, что «гений – баловень природы и его следует рассматривать лишь как редкое явление»⁵³.

Кантовский «гений» – это как бы дух, автономный от человека, способный пребывать как в его оболочке, так и вне её, витая над ним. А ведь истина заключается в том, что о силе и объективности гения можно судить только на основе гениального целого – произведения изящного искусства, того самого гениального, которое, у И.Канта, оказывается неотождествляемым с гением, ибо, вбирая в себя воображение, рассудок, дух и вкус, оно становится - намного шире, чем гений, по своей значимости и содержательности.

И.Кант, как бы стремясь преодолеть это противоречие, пытается дополнить прежнюю дефиницию «гения» новой, в которой прослеживается тенденция к взаимной связанности, соотнесённости и соответствуию гения и гениального, в свою очередь, обуславливающих и одновременно обуславливаемых законченным художественным целым, относящимся к «изящному» виду искусства. Так, в частности, мыслитель находит, что гений – это талант именно к искусству, а не к науке; однако поскольку гений «предполагает определённое понятие о произведении как цели», то стало быть это и величайший рассудок, находящийся в гармоническом отношении к воображению; что гений «проявляется не столько в осуществлении намеченной цели при изображении определённого понятия, сколько в изложении или выражении эстетических идей, содержащих в себе богатый материал для указанной цели, стало быть, представляет воображение свободным от всякого подчинения правилам и тем не менее целесообразным для изображения данного попытия»; что гений, как выразитель природного правила, предполагает такое соотношение и настрой воображения с закономерностью рассудка, которое, порождая их свободное соответствие, и

⁵³ там же, С.335;

является, одновременно, отражением и выражением непринужденной, непреднамеренной субъективной целесообразности.⁵⁴

Резюмируя сказанное, И.Кант констатирует, что «гений есть образцовая оригинальность природного дарования субъекта в свободном применении своих познавательных способностей»⁵⁵.

Однако подобная попытка ещё более усугубляет противоречивость Кантовских рассуждений о «гении», ибо остаётся лишь фрагментом, который в своей неоднозначности не исключает возможности и для обратного толкования. И свидетельством этому следующие за этим – рассуждения И.Канта «о сочетании вкуса с гением в произведениях изящного искусства»⁵⁶, противоречивость которых выше достаточно полно раскрыта.

Таким образом, в определениях «изящного искусства» И.Кантом оказываются смешаны критерии и аспекты рассмотрения его составляющих, то ли как потенциального или реального творческого процесса гения, то ли как законченного гениального. То есть нет чётких разграничений между психологическими и эстетическими аспектами (кстати, подобное смешение происходит и в следующих определениях И.Канта: «способности души, соединение которых (в определённом соотношении) составляет гений, - это воображение и рассудок»⁵⁷; «для изящного искусства требуются воображение, рассудок, дух и вкус»⁵⁸). А, наоборот, присутствие в одной и той же дефиниции этих разных типологических критериев может свидетельствовать только об одном – об эмпирическом характере теоретических суждений (часто чрезвычайно проницательных) И.Канта, и отсутствие чёткой, системно структурированной теории изящного искусства.

⁵⁴ там же, С.334-335;

⁵⁵ там же, С.335;

⁵⁶ там же, С.336-337;

⁵⁷ там же, С.333;

⁵⁸ там же, С.337.

Вильгельм Гумбольдт

(22.06.1767 – 08.04.1835)

Вильгельм Гумбольдт - эстетик, языковед, философ, государственный деятель и дипломат, один из основателей Берлинского университета (1810) - родился в Потсдаме (1767), умер в Тегеле (1835). Главным произведением мыслителя по проблемам эстетики является труд «Эстетические опыты. Первая часть. О «Германе и Доротее» Гёте» (1798).

a) художественное воображение

Говоря о специфике искусства В.Гумбольдт неизбежно подходит к выделению значимости художественного воображения. Так, он подчёркивает, что тайна художника заключается в том, чтобы силой своего воображения, воплощённого в художественном произведении, «зажечь силу воображения» воспринимающего реципиента. Отсюда же В.Гумбольдт выводит и само определение искусства, которое представляет собой «закономерное умение наделять продуктивностью силу воображения.»⁵⁹ То есть именно в способности художника реализовывать своё воображение, по В.Гумбольдту, и заключается первичное и самое высшее понятие искусства.

б) образ и образность

Касаясь того, как же возможна художественная реализация воображения и тем самым - рождение искусства, мыслитель

⁵⁹ Гумбольдт В. Язык и философия культуры. – М.: Прогресс, 1985, С.169;

выявляет значимость образа и образности. Так, существо искусства вообще, по В.Гумбольдту, «заключается в решении одной задачи – задачи претворения действительности в образ»⁶⁰. Тем самым, мыслитель, с одной стороны, подчёркивает определяющий характер «образа» для искусства, а с другой стороны, чрезвычайно расширяет рамки художественного образа – до целого художественного произведения.

Следя такому представлению мыслителя, можно подчеркнуть, что образ применительно к художественному произведению нельзя понимать как некую единицу из ряда, системы образов. Образ предстаёт как синтез содержания и формы всего произведения, у которого свой, индивидуальный, только ему присущий «образ», равный по смыслу современному общепринятому понятию «художественный мир». Ибо именно благодаря слияности, взаимопереходу формы и содержания и создаётся художественный мир произведения в своей всеохватности. В противном случае – произведение не представляет собой художественный мир (в его качественной оценочности), а есть некий «цикл», некий подбор художественных миров = фрагментов = набросков = эскизов.

в) типология художественности

В.Гумбольдт, касаясь проблемы типологии художественности, старается выявить и выделить два типа художественности: «гениальное» (высокохудожественное) и «не-гениальное» (низкохудожественное)⁶¹.

При этом, именно наличие и гармоническая обусловленность в произведении «идеального» и «целостности», как единственный настоящий критерий подлинной эстетической ценности художественного творения, и является, по мнению мыслителя, свидетельством того, что художник достиг вершины искусства, то есть создал «высокий и

⁶⁰ там же, С.222

⁶¹ там же, С.165-228.



подлинный стиль» (высокохудожественное произведение), которое необходимо отличать от псевдостиля (низкохудожественного).

2) теория низкохудожественности

«Псевдостиль» (пизкохудожественное), по мнению В.Гумбольдта, возможен тогда, когда искусство «изменяет своей подлинной, высшей природе», проявляющейся в искомой гармонии «целостности» и «идеальности», «покоя» и «содрогания сердца», и стремится «то очаровать нас живописными картинами, то удивлять и потрясать блестящими и трогательными сентенциями, и, постепенно снижаясь, из порождения гения превращается в труд таланта. Правда, и в этом случае она ещё способна производить известное воздействие – в руках больших мастеров (которых и тут нельзя недооценить), - даже весьма значительное воздействие: она может приводить в движение силу воображения и одновременно овладевать духом и сердцем, может изумлять и трогать сверкающими вспышками гения, - но никогда не будет тут ровного света и тепла, а по недостатку внутреннего вдохновения, высокого и гармоничного покоя всегда будет заметно отсутствие подлинного искусства.»⁶² Покой для В.Гумбольдта, это такое состояние реципиента, порождённое восприятием гениального произведения искусства, когда созданный художественный мир произведения вбирая его в себя, заставляет позабыть о себе, о той реальности в которой он живёт, и прожить как бы на одном дыхании некую новую, прежде незамечаемую или вовсе неизвестную «реальную» жизнь. То есть такой художественный покой равносителен покою прекрасного сна, в котором никакие треволнения, страсти и певзгоды, неспособны напомнить человеку о самом себе и пробудить его от этого «спокойного» погружённого в восприятие состояния. Но это возможно лишь в том случае, когда в произведении не нарушены закономерность и плавность

⁶² там же, С.182;

протекания событий, когда присутствует гармония и неразличение части и целого, формы и содержания, когда представлено в слиянном состоянии – как некий новый «реальный», в действительности же – «художественный», мир.

Отсюда, по В.Гумбольдту, следует, что для того, чтобы перешагнуть планку, отделяющую низкохудожественное от высокохудожественного и тем самым «остаться верным самому общему и чистому понятию искусства», художник должен «описывать целое, а не просто отдельные части, обрисовывать предмет, а не просто возбуждать чувство. Правда, он всё равно будет возбуждать чувство, но уже благодаря впечатлению целого, не через эффект, производимый отдельными частями, он будет возбуждать его самим предметом, а не непосредственно отдельными его чертами – так это чище и лучше.»⁶³

Только так, представив всем своим произведением «один предмет», когда: «сколько бы предметов ни различало воображение, оно всё сводит в один образ, и тут материал преодолён до мельчайших деталей, тут всё – форма, эта форма – одна, и она проходит сквозь всё целое»⁶⁴; - художник и может преодолеть искус низкохудожественности и достигнуть высшей степени объективности. Только такая степень художественности, в противовес – низкохудожественности, и способна производить впечатление ясности, покоя, «который ничто не способно нарушить, потому что всё, что только ни способны мы воспринимать, всё заключено в одном предмете, причём представленном в совершенной гармонии, все силы нашей души отданы фантазии, а она вся предалась единой чистой, высокой и идеальной форме, сияние которой излучает такое произведение искусства»⁶⁵.

⁶³ там жс, С.189;

⁶⁴ там же, С.195;

⁶⁵ там же.

д) теория высокохудожественности

В.Гумбольдт выделяет два достоинства искусства, которые обязательно присущи ему на стадии высшего совершенства - «гениального»: «идеальное» и «целостность». При этом, оба эти «достоинства» ставятся мыслителем в прямую и жёсткую взаимную зависимость. Так, при отсутствии идеальности, независимо от того, выставляет ли художник в своём произведении «одну-единственную фигуру» или же соединяет «подобное с подобным» и даже связывает «посредующими звеньями несходное», он может произвести «лишь многообразие, а не целостность»⁶⁶. В свою очередь, точно так же и идеальность, для которой, по В.Гумбольдту, целостность представляет собой основополагающее начало; невозможна без искомой целостности.

Основой же достижения подобной целостности, как для художественного целого, так и для «всех фигур, какие может являть нам поэт», в качестве единиц этого целого⁶⁷, - является «их сопряжённость с человеческой природой»⁶⁷. То есть художественная целостность, лежащая в основе художественной идеальности должна соотноситься с той целостностью и идеальностью, которые в гармонии присутствуют в- и вне-бытии. Позиция подобного «сопряжения» – и есть та точка, из которой художник «может двигать любыми фигурами, царить над всеми», добиваться и достигать такой настроенности воображения и такой разработанности предмета (когда «первое не застывает ни на какой отдельной точке, а второй не заставляет его застывать»), - при которых только и возможно возникновение «совершенной целостности»⁶⁸, а значит и самой искомой идеальности.

При такой «целостности», опирающейся на идеальность, художественное произведение, в своей потенции, своём воздействии и восприятии приобретает качество, очень важное для Гумбольдтовского «гениального творения», когда «одно

⁶⁶ там же, С.177;

⁶⁷ там же, С.178;

⁶⁸ там же;

состояние всегда влечёт за собой все прочие», ибо «лишь в общности таковых может существовать и отдельный человек и всё человечество»⁶⁹.

Чрезвычайно важным и значимым при этом является то, что подобное, отражённое в материале, «художественно настроенное воображение как раз и доставляет моральному человеку тот огромный выигрыш, который учит его как бы соединять все жизненные эпохи, продолжая протекшую и засиняя грядущую, причём нимало не отнимая его у эпохи настоящего, какой он принадлежит»⁷⁰. Тем самым, В.Гумбольдт волей неволей подводит к осознанию того неоценимого значения гениального произведения искусства, той его огромной роли в жизни человека, суть которых заключена в том, что оно даёт возможность не просто познания, а прежде всего и главным образом – оценочного, духовно-нравственного, познания бытия.

Являющиеся безусловными ипостасями «больших произведений искусства вообще» идеальность и целостность излучают «гармонию и совершенство», которые влияются в читателей, заявляя о себе покоем и трогая наше сердце»⁷¹. Состояние покоя, вселяемое в читателя подобным «гениальным» произведением, устраниет в его восприятии «какие-либо помехи и диссонансы», а содрогания сердца, его тосклиевые сжатия позволяют и обусловливают заглядывание читателя «в глубь природы или человеческой натуры»⁷².

Чрезвычайно важным для общего понимания высокохудожественности являются слова В.Гумбольдта о том, что «главное воздействие художественного произведения основано на взаимосвязи его облика и его характера», и что «в этой связи и заключено невыразимое и неизъяснимое, ибо связь зависит от простейшей мысли, которую художник непостижимым образом запечатлевает в своём творении, а

⁶⁹ там же, С.179;

⁷⁰ там же;

⁷¹ там же, С.180;

⁷² там же;

притом переносит её и на нас»⁷³. То есть, с одной стороны, только благодаря «слияности» формы и содержания, целостности и идеальности, художник способен выразить в своём произведении некую «простейшую» экзистенциальную идею, а с другой – только в наличии такой простейшей идеи и отражена как для самого художника, так и для самого реципиента свершённость подобной слияности.

Относительно же «простейшей мысли», необходимо отметить, что, вероятно, она может быть представлена как в виде крайне неразложимой единицы, в качестве которой может выступать «духовно-нравственная проблема», так и в виде конечной концептуальной целокупности, в качестве которой может выступать «концепция миропорядка».

Чрезвычайно важной также для понимания того, насколько взаимосвязаны и взаимообусловлены в «высокохудожественном» внешнее – объективное, целостное, формальное; и внутреннее – истинное, идеальное, содержательное; – являются слова мыслителя о пребывающих в человеческой душе двух состояниях, называемых «всеобщим созерцанием и определённым ощущением»⁷⁴. То есть гармония формы и содержания, целостности и идеальности – заложена в самой природе индивида. И в этом смысле, соответствие природе – это, одновременно, соответствие самому человеку. Ибо между этими экзистенциальными ипостасями изначально нет никакого противоречия.

Эти два человеческих «состояния, предельно расходящихся между собой как в отношении предмета, так и в отношении изменений, какие происходят в нас благодаря им», охватывают «все прочие состояния, в каких способна находиться наша душа»⁷⁵. И именно этим определяется воздействие на человека гениального произведения в отличие от всех других.

Если в первом состоянии, обозначаемом В.Гумбольдтом как «созерцание», «царит объект», то во втором, обозначаемом

⁷³ там же, С.220;

⁷⁴ там же, С.227;

⁷⁵ там же;

как «ощущение» – уже царит «субъект». Если первое, созерцательное состояние, «взятое во всём своём совершенстве, возникает благодаря тому, что наши внешние чувства соединяются с нашей интеллектуальной способностью, которая согласуется с ними в том, что она с совершенной ясностью и отчёtlivостью отделяет себя от предмета и смотрит на него лишь в связи с ним же самим, без какого бы то ни было корыстного интереса, касающегося его использования или наслаждения этим предметом». То второе, состояние ощущения «проистекает из совместной деятельности чувств и желаний, и тогда любые объекты сопрягаются с потребностью или склонностью субъекта». При этом, «первое состояние – если это касается предмета – отличается объёмом и целостностью, если же это касается внутреннего настроения – покоем; находящийся в таком состоянии, ограничивая одни объекты другими, стремится выделить в их множестве индивидуальную форму каждого, а в их соединениях отыскивает взаимосвязь, в их же соотношениях – взаимодействие, в их сущности и бытии – действительность, а в прочности их связей – по крайней мере ограниченную необходимость». Второе же состояние, в отличие от первого - «всегда исходящее из определённой связи цели с желанием, избегает ограничений, знает только один свой предмет, которому должны уступать все прочие, стремиться к одностороннему удовлетворению, живёт в мире возможностей, а ищет одно – только действительность»⁷⁶.

Таким образом, первое состояние – «созерцание» отличается тем, что в нём «само собой заложено нечто всеобщее и идеальное, поскольку в нём деятельность главным образом наша интеллектуальная природа, которая и не и может устремиться к иной цели». Второе же состояние – «ощущение» особенно тем, что «даже и тогда, когда оно совершенно очищено практическим разумом или силой воображения, продолжает хранить по меньшей мере форму своего изначального характера, потому что, как бы его ни преобразовывали, сопряжённость с субъектом остаётся в нём по-прежнему.»⁷⁷

⁷⁶ там же, С.227-228;

⁷⁷ там же, С.228;

При этом, художественное произведение, которое в качестве «высокохудожественного», отличающегося идеальностью и целостностью, уподобляется В.Гумбольдтом единому человеческому организму; - лишь в том случае будет и высокохудожественным и соответствующим для подобного уподобления, если оно будет как принимающим, так и отражающим средоточием этих двух состояний в их гармоническом единстве точно так, как и в реальном человеческом организме.

В этом случае, одновременно будут вдохнуты: в первое состояние – «живая чувственность», то есть устранена «прозаичность деталей, вытекающих из наблюдения, вполне лишённых фантазии, и сухость интеллектуального взгляда»; а во второе – «идеальная легкокрылость фантазии», то есть устранена «своскорыстная соотнесенность с реальностью обладания и возникающее вследствие этого ограничение самого предмета»⁷⁸.

e) целостность

Одним из двух достоинств, которые обязательно присущи искусству, по В.Гумбольдту, на стадии высшего совершенства, является «целостность».

Гумбольдовская «целостность» связана с понятием «мир» - как художественный мир, отражающий с определённой авторской точки зрения целый мир явлений действительности и возвращающий реципиента к простым, первозданным формам природы, к той реальной, объективной действительности, свободной от всего мелочного, наносного, которая в своей непосредственности делает излишней, бессмысленной какое-либо додумывание и фантазирование⁷⁹. И залогом этому является то, что, как подчёркивает Гумбольдт, «все различные состояния человеческого существа – а поскольку мы смотрим на природу именно с этой точки зрения, то и все силы природы

⁷⁸ там же;

⁷⁹ там же, С.166-167;

– столь близкородственны между собою, они так поддерживают и так подпирают друг друга, что нельзя живо изобразить одно из них, не приняв в поле зрения весь совокупный их круг»⁸⁰. То есть проникая в одну ипостась окружающего мира, художник одновременно обязательно должен будет проникнуть во все остальные его ипостаси, и это – вовсе не потому что так нужно, а потому что по-другому просто невозможно; это – неизбежно, потому что любая отдельная частность мира является неразрывной частью этого целого – мира и указывает на него.

В качестве непревзойдённого образца искомой целостности Гумбольдт приводит творения древних поэтов, у которых «не только в целой поэме – в каждой из песен, почти в любом месте поэмы перед нами целостность жизни, так что душа вдруг начинает уверенно и незатруднённо решать, что такое мы сами, на что мы способны, почему страдаем и чем наслаждаемся, в чём правы и в чём виноваты»⁸¹.

При этом, важным и определяющим для «целостности» произведения художника является вовсе не количественный показатель - «не число объектов, какие включает он в свой замысел», вовсе не вечность или актуальность затрагиваемых тем - «не близость их к самым великим интересам человечества», ибо «и то и другое способно усилить воздействие его работы, но безразлично для её художественной ценности». Для достижения искомой целостности главное что художник должен сделать - «это поставить своего читателя в средоточие, из которого во все стороны, в бесконечность, расходятся лучи, из которого именно поэтому он может обозревать все великие и незамысловатые формы природы, которые обнаруживаются, стоит только совлечь с реальных предметов черты их случайного своеобразия»⁸². То есть здесь вовсе дело даже не в типизации, как это может показаться на самый незамысловатый, поверхностный взгляд, а речь идёт о пропиkovении художником и способности отобразить эту проникновенность в своём произведении – в глубинную суть

⁸⁰ там же, С.174;

⁸¹ там же, С.175;

⁸² там же;

природы и стоящего за ней мироздания, т.е. проникновение в стоящий за каждой частностью – миропорядок. И для этого вовсе нет нужды, как подчёркивает В.Гумбольдт, «реально показать всё – это невозможно – или хотя бы многое», дело художника заключается «исключительно в том, чтобы привести нас в такое состояние, в котором мы увидели бы всё»⁸³. Для этого, как продолжает мыслитель, «художнику достаточно собрать паше собственное «я» в одну точку и перепести её во внешний предмет, то есть быть объективным, - всё это он непременно и должен делать, оставаясь художником, - и перед нами непосредственно (какой бы то ни было предмет) встанет целый мир»⁸⁴, обладающий соединяющимися в нём «единством и целостностью»⁸⁵. То есть каждая вещь, каждый предмет, каждая деталь должна быть пропущена художником через призму миропорядка, но так искрочно, так искусно, чтобы воспринимающих их реципиент независимо от своей воли неизбежно и очень естественно выходил через них на эту абсолютную целостность – миропорядок.

При этом, целостность, будучи как бы оборотной стороной идеальности, а лучше – его (души) плотью, соответственно схожа, как подчёркивает Гумбольдт, с последней способом своего достижения. Как предлагает мыслитель: «Пусть поэт вознесёт нас над ограничениями действительности – это он и обязан делать прежде всего по своему призванию поэта, - и мы сами собой окажемся в такой сфере, где всякая точка – это центр целого, а потому это последнее безгранично и бесконечно. Абсолютная целостность – непременная отличительная черта всего идеального, как обратное ей – непременная отличительная черта действительности. Следовательно, как только поэту удается подавить в нас настроение, направленное на знание действительности и подчинить все занятые этим силы духа одной силе воображения, так он достигнет своей цели. Потому что теперь царит уже одно только воображение, теперь оно связывает

⁸³ там же;

⁸⁴ там же, С.175-176;

⁸⁵ там же, С.176;

воедино всё, в чём открывает самостоятельную силу, особый жизненный принцип, а поскольку всё позитивное находится в родстве и по сути всё едино, а разъединение индивидов возникает лишь вследствие ограничения, то отсюда само собою следует стремление к замкнутой внутри себя полноте. Итак, душа, на которую воздействует художник, всегда склонна к тому, чтобы, из какого бы объекта она ни исходила, обнимать в полноте весь круг родственных с ним явлений, в самом буквальном смысле слова связывая воедино целый мир явлений»⁸⁶.

Таким образом, чрезвычайно важным и ценным в рассмотрении данной проблемы является то, что В.Гумбольдт целостность художественного произведения, то есть то как? оно сделано, ставит в прямую и жёсткую зависимость от идальности, то есть от концептуальности творения – от того что? автор выражает своими образами и в целом – художественной картиной.

ж) концептуальность

Одним из достоинств искусства, обязательно присущих ему на стадии высшего совершенства - «гениального» является, по В.Гумбольдту, идеальное.

На самом простом уровне идеальное, в своём отличие от реальной действительности и даже противоположности ей, по В.Гумбольдту, связано со спецификой искусства. Так, например, если «понятие реального делает излишним разыскивание зависимостей» между явлениями, любое из которых в действительности «существует отдельно, само по себе», и «не зависит от другого, как основание или следствие»; то в области возможного, чистого воображения, как – следствия стремления разума человека повсюду, куда бы ни был направлен его взор, устанавливать «законы взаимозависимости, внутренней организации», - «ничто не существует иначе, как через свою зависимость от иного, а потому всё, что можно

⁸⁶ там же.

мыслить лишь при условии последовательной внутренней взаимосвязи, в самом точном и простом значении слова идеально⁸⁷, как прямая противоположность действительности, реальности. В этом смысле, искусство, в каждом своём проявлении являющееся порождением фантазии, воображения художника, уже изначально, по В.Гумбольдту, представляет собой «идеальное».

На более высоком же, искомом для В.Гумбольдта, уровне «идеальное» непосредственно и очень тесно связано с «последней целью интеллектуальных усилий» человеческого разума, а именно с тем, чтобы «перенести вместе с собой в эту страну идей всю природу, все верные и полные наблюдения её, иными словами, сравнять материал своего опыта с объёмом всего мира; далее, превратить колossalную массу отдельных, отрывочных явлений в нерасторжимое единство и организованное целое и всего этого достичь посредством данных ему для того органов»⁸⁸. Достигает этого художник, по В.Гумбольдту, своими специфическими формами и средствами, благодаря чему в художественном произведении утверждается «единство формы» («но только не единство понятия»). И эта «форма» несёт «на себе отражение чистой, неискажённой отдельными переменчивыми обстоятельствами природы»⁸⁹, а значит, о чём, к сожалению, не говорит, но к чему волей-неволей подводит В.Гумбольдт, художник, осознанно или неосознанно, в той или иной степени объективности, воспринимая концепцию природы, в свою очередь, пропустив через себя, выражает её в своём произведении через форму и единство формы.

Лишь подразумевая эту концептуальность произведения искусства, можно принять тезис мыслителя о том, что природа украшается и облагораживается искусством; о превосходстве идеального как над действительностью, так и над её словесно-понятийным отражением, ибо, как подчёркивает В.Гумбольдт, «идеально то, чего не может достичь действительность и чего

⁸⁷ там же, С.169;

⁸⁸ там же, 170;

⁸⁹ там же;

не может исчерпать словесное выражение»⁹⁰. При этом, действительность. Как «совокупность всего, что может быть реальным для нас»⁹¹, должна быть понимаема как внешне воспринимаемая, поверхностная, скрывающая свою изначально наличествующую концептуальность, благодаря которой только и возможно «идеальное» («единство форм») художественного целого.

Именно подобная Гумбольдтовская ограниченность в понимании «действительности», уходящая в определённой степени в объективную ограниченность уровня познания, присущего концу XVIII века и рубежу XVIII-XIX веков, и побуждает исследователя усматривать различие между действительностью и искусством в том, что «действительность обращается к чувствам, искусство – к фантазии, у первой очертания резки, чётки, у второго же хотя и опредлённы, но зато и бесконечные»⁹². Реальная действительность ограничена, конкретна, исключает всё дальнейшее, фантазия же – «всегда уходит в бесконечность, и, как только гений художника вдохновит её, она свою бесконечность связывает с предлагаемыми ей формами, не заботясь о противоречии»⁹³.

Таким образом, по В.Гумбольдту, «получается, что искусство всегда погружает нас вовнутрь души, тогда как действительность заставляет нас выходить вовне, пробуждает в нас желание пользоваться этой действительностью, побуждает нас действовать. Произведение же искусства слишком благородно для того, чтобы пользоваться им, оно слишком возбуждает скрытые в человеке внутренние силы, вдруг и внезапно приводя их в действие, оно самым прекрасным и возвышенным образом вдохновляет нас на великие подвиги, но, лишь возвращая человеку его самого, оно отдаёт его снова миру. Искусство вообще не обращается к той части человеческого существа, которой он принадлежит миру»⁹⁴.

⁹⁰ там же, С.171;

⁹¹ там же, С.173;

⁹² там же, С.171;

⁹³ там же, С.172;

⁹⁴ там же;

Идеальное, в понимании В.Гумбольдта, предстаёт как бы тем концептуальным началом, которое в действительности и обуславливает высокохудожественность произведения. То есть «идеальное», будучи общим ответом на вопрос «что?», в отличие от Гумбольдтовской «целостности», которая в конечном итоге является ответом на общий вопрос «как?», - это и есть концепция целостного художественного образа-картины. Не случайно В.Гумбольдт называет идеалом «воображение идеи в облике индивида»⁹⁵. Если продолжить логику мыслителя, то идеальное – это изображение идеи в облике всего художественного произведения.

3) *синтез*

Первым из немецких классиков эстетической мысли, кто непосредственно и наиболее близко подошёл к вычленению ещё одной, третьей ипостаси «высокохудожественного», ипостаси, в которой первые две (концептуальность и целостность) сливаются как бы в органическом художественном синтезе, явился В.Гумбольдт, во многом продолживший и успешно развивший Кантовское учение.

Произведение «гения», по Гумбольдту, непосредственно восхищает своей безыскусной простотой описываемого предмета, силой и глубиной производимого ею воздействия.⁹⁶ «Лишь художественному гению, да и то лишь в минуту счастливого настроения», как отмечает мыслитель, удается связать «самое противоположное»: «образы, истинные и индивидуальные, какие только способна дать природа, живая реальность, и одновременно чистые и идеальные, какие никогда не способна представить действительность», - связать при этом так, что «в безыскусном описании простого действия мы узнаём верный и полный образ мира и человечества»⁹⁷.

⁹⁵ там же, С.177;

⁹⁶ там же, С.165;

⁹⁷ там же, С.166;

В.Гумбольдт наряду с «самым первым, непосредственным предназначением»⁹⁸ поэта, занимающегося художественным творчеством, а именно: с помощью воображения и фантазии «превращать действительность в образ»⁹⁹; - и в качестве его возможного закономерного продолжения – выделяет «прекрасное», «самое высшее» предназначение поэта, которое состоит в том, чтобы, «пользуясь отдельными образами фантазии, поднимать дух на такую высоту, откуда передnim открывается широкий обзор: производить посредством последовательного ограничения материала безграничное и бесконечное воздействие, удовлетворять идеи, изображая отдельную личность и открывая с определённой точки зрения целый мир явлений»¹⁰⁰, то есть «возвыситься до идеалов и достичь известной всеохватности»¹⁰¹.

В этом тезисе как бы представлены образующие синтез два достоинства искусства, обязательно присущие ему на стадии высшего совершенства - Гумбольдтовского «гениального»: «идеальное» и «целостность»; и, одновременно, представлен распадающийся, чисто условно, на «идеальное» и «целостность» – некий гармоничный синтез, являющийся третьим обязательным достоинством, и в определённой степени – выражителем, «высокохудожественного» искусства.

Вслед за И.Кантом, во многом повторяя его, В.Гумбольдт конкретизирует способ достижения искомой высшей объективности, т.е. искомого синтеза, в котором лишь условно можно разъединить и выделить целостность и идеальность художественного создания. Мыслитель подчёркивает, что «величие, высота, внутреннее содержание, то, что называют душой поэтического создания, - всё это должно заключаться в фантазии, сюжете, лицах, изображении и тоне как целом, всё это должно быть результатом живого описания в должном образом настроенной душе»¹⁰².

⁹⁸ там же, С.167;

⁹⁹ там же, С.168;

¹⁰⁰ там же, С.167;

¹⁰¹ там же;

¹⁰² там же, С.190;

Однако надо отметить, что Гумбольдт, в отличие от И.Канта, более глубоко рассматривает высокохудожественность произведения. Мыслитель стремится детализировать, разложить на составные элементы и, одновременно, выявить механизмы их гармонического сращения в художественное целое, во многом только названные и первично охарактеризованные И.Кантом типологические виды художественности искусства.

При этом, В.Гумбольдт главным образом старается всесторонне охарактеризовать гениальное («высокохудожественное»), в его отличие от не-гениального.

Это отличие «гениального» прежде всего касается большей степени его объективности по сравнению с не-гениальным. В первом случае, когда речь идёт о «гениальном», художник так «схватывает свой предмет», что «от этого предмета идёт сго вдохновенис», которое свидетельствует о том, что «он занят им одним, он стремится лишь к тому, чтобы нарисовать его таким, каков он в природе или каким он должен был бы быть, если бы принадлежал природе»; художник весь как бы пребывает в этом вдохновенном воспроизведении, он «не может прерваться, пока не закончит, а закончит он тогда, когда нанесёт кистью последний мазок». В результате, такая авторская поглощённость неминуемо должна заражать восприятие и самого реципиента, чей «интерес пробуждается лишь постепенно, но с каждым мгновением теплота чувств нарастает, пока не достигнет величайшей проникновенности». При этом, реципиенту «кажется, что он живёт лишь за пределами своего мира, лишь в самом предмете и только в последний момент он с удивлением замечает, что благодаря предмета в нём самом произошли огромные перемены, что душа его потрясена в самих своих основаниях, что она возвышена, что она вся перестроена в духе идеала»¹⁰³.

Напротив же, во втором случае, когда разговор касается «не-гениального», художник «чувствует, что его фантазия пребывает в беспокойном движении, эта подвижность пробуждает в нём вдохновение, он ищет, он находит для себя предмет, развивая его, он следует путями внутреннего

¹⁰³ там же, С.201-202;

настроения своей души, он не может кончить, он должен порождать всё новый и новый материал, пока настроение души остаётся прежним, и не может продолжать, если настроение покинет его. Слушатель увлекается всё тем же вдохновением, он одушевлён более подвижным и с самого начала более живым огнём, но движение его души уже не нарастает, оно следует многообразному, переменчивому танцу и, наконец, постепенно замирает, и копец всего пути не отмечен уже столь глубоким и неожиданным потрясением, потому что душа возвращается к себе внезапно, - она всё время лишь исходит из своих глубин обращаясь в мир»¹⁰⁴.

Искомая высшая художническая объективность, свойственная «гениальному», в свою очередь, требует более строгой «закономерности». Объясняет это В.Гумбольдт тем, что в том случае если художник «придерживается предмета, ему надлежит довершить дело, - тот же, кто следует лишь внутреннему настроению, доводит до конца игру». То есть если «гениальное» в своей объективной близости к природе столь же «естественно», как и сама природа, то «не-гениальное» – это скорее нечто искусственно навязываемое. В этом смысле, если «не-гениальное», по В.Гумбольдту, «детерминировано внутренней необходимостью как бы помимо воли и сознания», то в отношении «гениального» художнику «приходится так упорядочивать и обрабатывать свои материалы, как будто ему придали форму рассудка и холодное размышление». И этого, как подчёркивает мыслитель, «может добиться лишь гений – тот самый, который породил этот материал». И становится это возможным лишь благодаря тому, что «закономерность, с помощью которой воображение придаёт столь совершенную естественность и жизнеподобие своим идеалам», таким образом изначально укореняются «в глубине воображения» гения, «чтобы все порождения её сами собою, непосредственно несли на себе печать закономерности». Лишь благодаря такой закономерности гениальный художник «будет глубже и благотворнее воздействовать на души и настрой ума». Уделом же не-гениального художника будет – в лучшем случае

¹⁰⁴ там же, С.202;

воздействие «своей светлой и приятной легкостью... на душевное настроение и темперамент людей.»¹⁰⁵

При этом, в первом случае, в отличие от второго, реципиент будет не столь ощущать «быстрый огонь, какой обыкновенно разжигает фантазия», сколь сознавать «живую ясность», когда «душа освещена чистым и глубоким взглядом, проникающим в жизнь, в сущность человеческого»¹⁰⁶. Воздействие такого гениального воображения, творческая сила которой «действует вольно» и «занято одним предметом», Гумбольдт называет «пластическим»¹⁰⁷.

К первому, выше отмеченному свойству гениального – чистой и законченной объективности, Гумбольдт добавляет «ещё и иное – безыскусную простоту и естественную правду»¹⁰⁸.

Оба этих свойства родственны между собой. Первому свойству, являющемуся отражением внешнего чувства и основанному «на чистом наблюдении и определённости пластического чувства, на способности постигать природу в её правде, во всей определённости её форм, в прочности и взаимосвязи целого»¹⁰⁹; должно соответствовать обязательно второе свойство, являющееся отражением внутреннего чувства. «Первое наслаждается прежде всего закономерностью и реальностью внешней природы, а второе должно те же самые свойства обнаруживать в самой душе, в характере человека. Поэтому оно может останавливаться лишь на самых значительных, простых и существенных его формах»¹¹⁰, свидетельствующих о нём как о природном существе.

Художник, исходящий из такой творческой установки, «будет в любом случае живописать одну природу – её одну, - её внутренний характер и её внешний облик. И человека он предпочтёт рассматривать с той стороны, с какой он всецело

¹⁰⁵ там же;

¹⁰⁶ там же, С.203;

¹⁰⁷ там же;

¹⁰⁸ там же;

¹⁰⁹ там же, С.203-204;

¹¹⁰ там же, С.204;

слит с природой, и особенно тогда, когда человек выступает как род, а не как индивид со своим решительно выраженным своеобразием. Простота материала станет свойством самого описания. Он никогда не отойдёт от тона спокойного изображения; сочленяя часть с частью, он будет стремиться лишь к одному – к построению целого. Его построение не уклонится от цели – не отстанет, не забежит вперёд. Самое точное, самое энергичное выражение – всегда в его распоряжении: просто смелого или блестящего он и не будет искать»¹¹¹.

Произведение, несущее на себе отпечаток подобной истины и простоты, повсюду будет представлять нам процесс бытия, или, как Отмечает В.Гумбольдт, «лишь дело», самую суть происходящего, «причём в своём правдивом, неприукрашенном обличье», а именно: «сущё более, нежели в языке и в интонации, такая простота обращает на себя внимание в характерах и мыслях персонажей»¹¹².

При этом, для того, чтобы подобная «простота» стала по-настоящему великой, «необходим особый взгляд на вещи, необходима поэтическая обработка, чтобы представить простое как природу в её истинности, реальности, взаимосвязи, присущих ей»¹¹³.

Тем самым, как подчёркивает В.Гумбольдт, всё дело в том, что «всюду – во внешнем и внутреннем, в чувственных формах и в происходящих в душе переменах, - всюду важно искать и изображать природу»¹¹⁴.

Только художник, занятый именно этим, может быть назван «гениальным», по Гумбольдту, ибо он «ясно и открыто представляет нам человеческую душу, умонастроения человека и достигает при этом истинности и простоты, он с присущей одному ему проникновенностью приближает свой материал к нашему сердцу. Он проникает в самые заветные мысли и чувства, а открывая тайны пашего сердца и словно сопровождая

¹¹¹ там же;

¹¹² там же;

¹¹³ там же, С.205;

¹¹⁴ там же;

нас в нашей обыденной жизни с её ограниченным кругом, он всегда пребывает на положенной поэтической высоте»¹¹⁵.

«Гениальный» художник, по В.Гумбольдту, «так сочетает строгость истины и незамысловатую простоту природы с самым совершенным художественным вдохновением», «столь высокопоэтичен в изображении столь прозаического хода дел», как ни один другой художник.

Особенность реципиентского соприкосовения с «гениальным» произведением, его восприятием заключена в том, что при всём том, что мы, казалось бы, по-прежнему «как были, так и остаёмся в привычном нам жизненном кругу, но вместе со всей этой жизнью возносимся на непривычную высоту: действительность вокруг едва ли в чём изменяется, но она и перестаёт быть действительностью; она - чистое произведение поэтической фантазии»¹¹⁶.

Таким образом, по В.Гумбольдту, «спокойное пластическое чувство» и «известная приверженность к природе с её простой истиной» – «вот две опоры всякого признанного художника», стремящегося создать гениальное творение, в котором бы царил дух, как выражение в общем смысле, во-первых, единства замысла, проявляющегося в «цельности и соразмерности», в «естественному соединении всех частей в целое, где, как в самом органическом создании, каждая часть свободно и притом необходимо вытекает из других»¹¹⁷; во-вторых, чистоты и полноты «природы, выступающей во всех действующих характерах и в духе целого»; в-третьих, в уверенности «рисунка, когда одного эпитета нередко бывает довольно для того, чтобы завершить целую картину»¹¹⁸.

Лишь в подобном произведении будут «повсюду зrimы, повсюду деятельны уверенная сила, основанная на спокойном наблюдении и продуманном, рассудительном упорядочении

¹¹⁵ там же, С.206;

¹¹⁶ там же;

¹¹⁷ там же;

¹¹⁸ там же, С.207;

материала, и внутреннее тепло, которое проявляется лишь тогда, когда затронуто сердце»¹¹⁹.

Являя в своём гениальном произведении характер и раскрывая состояние его души (чем, по В.Гумбольдту, собственно говоря, только и должен быть занят настоящий художник), души – пусть даже самой необыкновенной и неординарной, гениальный творец «всегда поступает так, словно описывает внешнюю природу: он всегда спокоен, всегда пластичен, он прочно сочленяет отдельные части целого. Если он представляет индивидуальность, то она порождается у него одновременно всеми силами души и сплетена со всеми мыслями, чувствами, проявлениями характера, а характер этот показан нам в связях с остальными, является нашему воображению во всём своём бытии, во всём своём существе так, что мы видим его не только в такой-то именно момент, но только именно в этом настроении, но и понимаем, каков он вообще, и можем следить за его развитием, можем оценить его успехи»¹²⁰.

При этом, однако, необходимо отметить, что художник никогда «не останавливается на одном характере, но проецирует его на бесконечную плоскость, а сам помещает себя в её центре, где невольно сойдётся и соединится всё, что имеет хотя бы какое-то отношение к человеческой сущности. Благодаря этому индивидуальность, сколь необычной ни была бы она сама по себе, становится в его описании подлинной природой: она не выступает ни как плод мгновенного напряжения силы воображения, преувеличенного чувства, ни как следствие взлёта духа на такую высоту, на какой нельзя было бы удержаться, - индивидуальность выступает здесь как истинный результат чистого взаимодействия всех сил души.»¹²¹

Описываемые в гениальном произведении, как непосредственно, так и опосредованно, «мысли и чувства – это лишь душа... персонажей, они служат лишь для того, чтобы вдохнуть в них жизнь и язык.

¹¹⁹ там же;

¹²⁰ там же, С.216;

¹²¹ там же;

Мы думаем, что просто видим этих персонажей, следим за ними, повсюду наблюдаем движение и очертания форм, однако трогает нас, по существу, их внутренняя духовность; наша грудь дышит полнее,..., мы глубже проникаем внутрь своей же души, мы бываем настроены более чисто и человечно. А фигуры – это лишь как бы тонкое тело живой души, которая проглядывает сквозь них.

Благодаря тому что фигура и характер всегда столь соответствуют друг другу, нам начинает казаться, что фигура существует ради характера, то, наоборот, характер – ради фигуры, - и мы всегда видим целого человека в его естественности и истинности»¹²².

В отличие от не-гениального художника, вечным спутником которого является «немудрёная истина, легко опускающаяся до простой прозы» (в смысле – «чтыва»), и «проникновенность чувства, которая слишком сильно затрагивает наши действительные чувства, чтобы подниматься отсюда до чувства идеального и художественного»¹²³; сила гениального художника заключена в том, что «не бурным и страстным подъёмом настроения возносит он свой предмет над действительностью, но тем, что придаёт ему бесконечную широту, вмешая в него всё; не удаляясь от природы, он удерживает свой предмет в сфере воображения, но лишь тем, что постигает его в природе, природу же поэт постигает в её подлинном и изначальном облике»¹²⁴.

Однако, это вовсе не означает, что «при описании внутреннего человека, при описании души», художник не «противопоставляет внутреннее пребывание в душе внешнему пребыванию в мире, а во внутреннем мире нередко преследует такие цели, которые чужды внешнему миру, и отнюдь не готов немедленно отказаться от всего того, чего невозможно достичнуть в этом мире»¹²⁵. Единственное, что при этом может отличать не-постоянного художника от настоящего, это

¹²² там же, С.217-218;

¹²³ там же, С.218;

¹²⁴ там же, С.218-219;

¹²⁵ там же, С.219;

мотивированность отображаемого внутреннего движения ума и сердца. То есть «у мысли один облик, когда она рождается размышлением, не поддержаным внешним опытом, когда она, сформированная фантазией, выступает в виде блестящей сентенции, в другой – когда она сводит в простую истину обширный опыт, выводя из него основательную мудрость; одни движения у чувства, когда оно охвачено страстью, и другие – когда оно включило в свой круг всё, что только могло, из самой природы, когда оно гармонически пронизано могучими, бесконечными, однако согласными чувствами и глубоко взволновано, но внешне сохраняет покой»¹²⁶.

Если первые способны лишь на то, чтобы живописать «страсть» и обладать «бурным пламенем», то вторые достигают, в живописании – искомой «души» и в обладании, соответственно, – «проникновенности» и «тсплоты».

и) методология выявления высокохудожественного и гениального

В.Гумбольдт как бы преодолевает противоречия, свойственные методологическим подходам И.Канта, как прародителя «философской критики» искусства. Если у Кантовской «философской критики» – «двойная цель: она может либо в большей мере принимать во внимание объективную устроенность произведения, какое пытается оценивать, либо дух, какой был необходим, чтобы произвести его на свет»; и, при этом, «в одном она споспешивает закономерности нашей деятельности, в другом – создаёт в душе настроение, благоприятствующее таковой»¹²⁷. То в отличие от подобной, наиболее ярко воплотившейся в анализе «изящного искусства», Кантовской методологии, метод В.Гумбольдта заключается в следующем: «оставаясь при своём предмете, постоянно направлять свой взор на нечто более общее, то есть

¹²⁶ там же, С.219;

¹²⁷ там же, С.161;

поэзию и природу поэта вообще»¹²⁸ - в их единстве и органическом целом.

В этом преодолении разрыва между поэзией и природой поэта, свойственной «философской критике», В.Гумбольдт опирается в качестве оптимального критерия и образца на человека, а именно – на «целое» его «интеллектуального и морального организма», проявляющееся в том, что «в человеческой душе задатки любой силы родственны, и отдельная сила развивается тем свободнее и совершеннее, чем более поддерживают её своим пропорциональным развитием все прочие силы»¹²⁹.

Более того, В.Гумбольдт подчёркивает, что при любом разборе отдельной частности, той или иной величины и степени, и даже – совокупности подобных частностей, при всём возможном их разновеличии, - в аспекте вновь привнесённого в них, исследователь должен ставить во главу угла своих изысканий наиболее общее: выяснение того, насколько благодаря этим частностям «человеческий дух вообще приблизился к конечной цели своего стремления, к следующей своей задаче – вобрать в себя посредством всех орудий своей восприимчивости всю ту массу материала, какую предлагают ему весь мир вокруг него и его внутреннее существо; преобразовать всё это своими самодеятельными силами и тем самым привести Я и природу во всеобщее, живое и гармоничное отношение взаимодействия»¹³⁰.

При этом, отбрасывая, по своей сути, преходящий, а потому, по большому счёту, ложный антропологизм В.Гумбольдта, нельзя не согласиться с его замечанием, что «если выбрать такую высшую позицию, то отдельный предмет сопрягается со всеобщим средоточием, лежащим вне его, и работа производится в более или менее значительной части обширного и возвышенного здания»¹³¹.

¹²⁸ там же;

¹²⁹ там же;

¹³⁰ там же, С.161-162;

¹³¹ там же, С.162.

Жан-Поль (Иоганн Пауль Фридрих Рихтер)

(1763 - 1825)

Жан-Поль (настоящее имя – Иоганн Пауль Фридрих Рихтер) – эстетик, писатель. Основным теоретическим трудом автора, в котором исследуются проблемы художественно-эстетического освоения действительности, является «Приготовительная школа эстетики» (1804).

a) типология художественно-творческой одарённости

Жан-Поль в своей «Приготовительной школе эстетики», опираясь на Кантовское учение и как бы развивая его, заложил, во многом традиционную и для современной эстетики, основу рассмотрения таланта и гения как таких начал и проявлений, которые можно разграничить, определив их как «односторонний» и «многосторонний-целый»¹³².

«Односторонний» талант, по Жан-Полю может содействовать «своими отдельными силами, образами, огнём, насыщенностью, отдельными прелестями»; он может достичь почти всего из того, что подвластно «многостороннему-целому» таланту, но лишь одного он не сможет достичь, а именно: «только целого он не достигает». «Односторонние» таланты могут подражать и похищать, «но целое, или дух, нельзя похитить». А потому им не дано быть оригинальными, единственными в своём проявлении, подобно многосторонним талантам. Их удел – вторичность, общая «бесцветность», благодаря чему трудно бывает их выделить и отличить, и в силу чего они «могут взаимно уничтожать и подменять друг

¹³² Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. – М.: Искусство, 1981, С.82 и др. стр.;

друга»¹³³, не говоря уже об их тленности и временности в историческом плане.

Если «односторонний» талант «созерцанию может представить лишь части света и мировые тела, но не мировой дух», то первым и последним признаком «многостороннего-целого» таланта является художественное «созерцание Универсума»¹³⁴, именно – художественное, подчас завуалированно-опосредованное, «созерцание».

Подобное созерцание в своём реципиентском восприятии, говоря словами Жан-Поля, всегда будет представлять «новое созерцание жизни и мира»¹³⁵.

Жан-Поль «односторонний» талант уподобляет струне клавира, которая от удара молоточка «даёт один тон» а «многосторонний-целый» талант - «Эоловой арфе: одна и та же струна разыгрывается многообразием звучаний от многообразия дуновений ветра»; у «многостороннего-целого» таланта «все силы цветут одновременно»¹³⁶.

Жан-Полевское «гениальное» уподобляется фантазии, которая не есть просто цветок, а – богиня Флора, и, будучи силою сил, «смешивает пыльцу цветочных бутонов, готовя новые соединения. Два великих феномена гениальности требуют и гарантируют существование такой Гармонии и такой богини.»¹³⁷

Первым таким феноменом является, по Жан-Полю, «высшая рассудительность», которая раздваивает внутренний мир и противопоставляет, а точнее уравновешивает в нём Я и его царство, сознание и самосознание, на творца и мир творца. Равенство этих ипостасей предполагает свободу их проявлений, которая однако не означает какого-либо абсолютного доминирования и взаимозаменимости, а лишь – приведение в движение другого начала и, наоборот, его успокоение.

¹³³ там же, С.82;

¹³⁴ там же, С.83-84;

¹³⁵ там же, С.93;

¹³⁶ там же, С.86-87;

¹³⁷ там же, С.87;

Для того, чтобы написать высокохудожественное произведение, «подлинный гений», по Жан-Полю, должен в себе обрести покой, умиротворить «себя, начиная с души». В этом и проявится его высшая, божественная рассудительность, которая позволит художнику всевидящим оком поэта и философа узреть истину и суть бытия, ибо «не бушующие, вздывающиеся к небу тяжёлые волны – гладь глубины отражает мир»¹³⁸.

Этот порождаемый и, одновременно, порождающий покой, названный Жан-Полем «гениальный покой», «равен «непокою» - балансиру, который трудится в часах для того, чтобы умерять, а тем самым поддерживать движение»¹³⁹.

При этом, «ссылка на рассудительность как на аргумент против поэтического энтузиазма – недоразумение и предрассудок; ибо даже в самом малом создании поэт должен одновременно изрыгать пламя и измерять температуру пламени... Лишь целое порождается вдохновением, но части покорствуют покою»¹⁴⁰.

Вторым феноменом Жан-Полевского «гениального» является «бессознательное», инстинкт у человека, как «то самое могучее в поэте, что вдыхает в творения его добрую и злую душу», как то «неясное, тёмное в нашей душе»¹⁴¹, как неосознанное и непостижимое в человеке, которое ему неподвластно, ибо над ними власть Творца-Всевышнего.

Если для определения отнесённости произведения к первой ступени художественности обязательно необходимо рассматривать его через призму органичной, гармоничной взаимосвязи и взаимообусловленности этих двух феноменов: то для выявления гениального, видимо, преимущественным становится фокус «бессознательного», «глубина и открытость его для художника в его творении и через его творение», насколько этот «инстинкт, или влечения», как «чувство

¹³⁸ там же, С.88;

¹³⁹ там же;

¹⁴⁰ там же, С.89;

¹⁴¹ там же, С.90;

грядущего»¹⁴², осуществился, реализовался в своём провидческом, пророческом качестве, став тем самым в своей гносеологичности, одновременно, и предметом первого феномена – рассудительности. «И более того, ведь именно этот яснейший блеск неземного влечения и бросает тот свет, который называют рассудительностью и который проникает всю душу; в мгновенной победе над всем земным, над его предметами и нашим влечением к нему и состоит как раз черта божественного...»¹⁴³

Возможность такого инстинктивного проникновения в абсолютное, в той или иной степени её количественного хронотопического охвата, объективно, потому что именно «благодаря такому инстинкту духа, - который вечно предчувствует свои предметы и требует их безотносительно ко времени, ибо они существуют за пределами любого времени, - благодаря такому инстинкту духа только и возможно, чтобы человек выговаривал и понимал слова «земное», «мирское», «временное», ибо только этот инстинкт придаёт им смысл – через противоположность»¹⁴⁴.

Как подчёркивает Жан-Поль: «Карты земли могут быть созданы лишь благодаря картам неба; только если смотреть сверху вниз (ибо взгляд снизу непременно отделит небо от широко раскинувшейся земли), перед нашим взором возникнет единая небесная сфера и сам земной шар, каким бы малым он ни был, поплыл в ней, кружась и сверкая.»¹⁴⁵ А потому так и получается, что «односторонний» талант, особенность которого заключается в том, что он «вечно принижает мир богов, назначая ему роль то планеты-спутника, то в лучшем случае кольца Сатурна в своём земном и землистом мире»; - в силу этого «никогда не добьётся идеальной завершённости, закруглённости, и никогда не заместит частью целого – и не сотворит через часть Всё». От произведений подобных художников, названных мыслителем «ветхими»,

¹⁴² там же;

¹⁴³ там же, С.92;

¹⁴⁴ там же, С.91;

¹⁴⁵ там же, С.95;



«окаменевшими и наполнившимися землёй наподобие стариков», в их произведениях, в которых они «рисуют нам нищету, борьбу индивида с мещанским бытиём и победы, одерживаемые в этой борьбе», становится на душе «от подобных зрелищ», как отмечает В.Гумбольдт, чрезвычайно «тоскливо и тревожно», так «словно мы сами вынуждены испытывать все такие беды и несчастья; и ведь по-настоящему переживаешь все эти картины и чувствуешь их воздействие на себя». Однако - только и всего, ибо «боли, изображаемой у них, всегда недостаёт неба, которое распахивалось бы над нею, и недостаёт неба даже и их радостям! Они безжалостно топчут, вытаптывают всё возвышенное, что есть в жизни, например, - как показывают надгробные проповеди, - могилу, то есть умирание, когда человек находится между двумя мирами, любовь, дружбу и т.д. По крайней мере в дни, когда лихорадит раны, нанесённые жизнью, нельзя попадаться им на глаза, ибо кистью своей прозы они внесут новую заразу в старую рану, - их поэтические творения вызывают потребность в подлинных ранах, только чтобы забыть о мнимых и ложных.»¹⁴⁶

«Многосторонний-целый» же талант, являющийся основой гения и гениального – тем и отличаются, что в душе подверженных ему художников «явственнее раздаётся голос божественного инстинкта», который учит их «созерцать земное (вместо того чтобы земное учило их созерцать, как бывает у других)», и дарует им «целостный вид бытия», над которым он царит, ибо лишь в этом случае «гармония и красота, отражаясь лучами сразу от обоих миров, превратят их в единое целое, ибо перед богом есть только Одно и нет противоречия частей»¹⁴⁷, и сделают возможным реализацию своего таланта в виде гениального художественного произведения.

И потом уже, когда подобный «многосторонний-целый» талант в своём художественном творении «ведёт нас по полям сражения жизни, то мы смотрим вперёд независимо и свободно, как если бы Слава и Любовь к отечеству шли впереди с развевающимися знамёнами»; и рядом с подобным талантом

¹⁴⁶ там же, С.96;

¹⁴⁷ там же, С.95;

«скудость жизни обретает черты Аркадии, словно перед влюблённой парой». Прикосновение «многостороннего-целого» таланта делает «жизнь – свободной», а «смерть – прекрасной». Подобный талант невероятным образом суть бытия передаёт как бы раньше, чем приходит непосредственное осознание реального, повседневного изображённого, т.е., как отмечает мыслитель, словно бы «стремящиеся вперёд паруса показываются на его мировой сфере прежде самого тяжеловесного судна». Таким образом, художник, с присущим ему подобным талантом, «словно Любовь и Юность, примеряет – и даже соединяет брачными узами – беспомощную Жизнь и устремлённое в эфир Чувство; так на берегу тихой реки два дерева, реальное и отражённое, словно вырастают из одних корней и поднимаются к двум разным небесам»¹⁴⁸.

¹⁴⁸ там же, С.96.

Фридрих Вильгельм Йозеф Шеллинг

(27.01.1775 – 20.08.1854)

Фридрих Вильгельм Йозеф Шеллинг – философ, эстетик, родился в Леонберге, умер в Швейцарском городе Рагац. С 1790 года учился в Тюбингенском теологическом институте вместе с Гегелем. Профессор Йенского университета (1798-180 гг.), профессор Эрлангенского университета (1820-1826 гг.), профессор Мюнхенского университета (с 1827 г.), профессор Берлинского университета (с 1841 г.). Первый труд, в котором изложены эстетические взгляды автора, это – «Система трансцендентального идеализма» (1800 г.). Основными трудами, затрагивающими проблемы эстетики, являются курс лекций «Философия искусства» (1802-1805 гг., издано посмертно в 1859 г., в полном виде – в 1907 г.) и трактат «Об отношении изобразительных искусств к природе» (1807 г.).

a) искусство и другие области познания

Шеллинг соотношение идеального и реального в универсуме-абсолюте, отождествляет, соответственно, с соотношением между философией и искусством. И поскольку, как считает мыслитель, «идеальное всегда есть высшее отражение реального, поскольку в философе с необходимостью осуществляется высшее идеальное отражение того, что реально в художнике»¹⁴⁹. То есть Шеллинг считает, что «философия есть основание всего и объемлет собой всё; свои построения она

¹⁴⁹ Шеллинг Ф. Философия искусства. – М.: Мысль, 1966, С.51;



распространяет на все потенции и предметы знания; лишь через неё можно достичь Высшего»¹⁵⁰.

Подобный изначальный Шеллинговский «идеалистический» монизм приводит, в конечном итоге, к выводам относительно преимущества философии перед искусством.

При этом, Шеллинг игнорирует ту истину, что философии никогда не «угнаться» за искусством в плане познания универсума, ибо оно, подобно «абсолютному», совмещает в себе идеальное и реальное, в силу этого, в отличие от философии, всегда – объективно и является целокупным воспроизведением абсолютного одновременно в «первообразе» и в «отображении»¹⁵¹.

В этом смысле, философии, как всегда субъективному (Шеллинг и сам признается, что художник, даже дойдя до идеальной рефлексии и тем самым поднявшись как художник до более высокой потенции, все же и в ней остаётся «неизменно объективным; субъективное в нем опять-таки становится объективным», точно так, «как у философа объективное всегда возводится в субъективное»¹⁵²) и воспроизведству абсолютного только в его «первообразах», понятиях; - никогда не достичь той высоты, того абсолюта в воспроизведстве универсума, которое подвластно только искусству. Философия, в реальной действительности, всегда вторична и ей суждено всегда лишь «догонять» искусство. Философии никогда не суждено достичь достижимого для искусства, а именно божественного «откровения» и универсумовского «образа и подобия», в самом широком и глубоком смысле этих слов-понятий.

Косвенно к осознанию этого как будто бы подходит и сам Шеллинг, когда говорит о древнем «мире богов», который «не есть объект ни одного лишь рассудка, ни разума и должен постигаться единственno фантазией. – Ни рассудка, ибо рассудок не идёт дальше ограничения, ни разума, ибо последний и в науке может представить синтез абсолютного и

¹⁵⁰ там же, С.62;

¹⁵¹ там же, С.67;

¹⁵² там же, С.52;

ограничения лишь идеально (в прообразах); следовательно, здесь действует фантазия, которая воспроизводит этот синтез в отображении...»¹⁵³ То есть Шеллинг, именно исходя из специфики искусства, в её отличие от не-искусства, а именно – в опоре на непременные «фантазию» и «воображение»; - отдаёт предпочтение, казалось бы, искусству в деле познания «мира богов», олицетворяющих собой и в себе, вроде бы, мироздание и миропорядок. Однако, па самом деле, подобное восприятие данного суждения мыслителя оказывается ложным, противоречащим общей его концепции.

Всё дело в том, что «богов», как «реальных» и «особенных», Шеллинг опять же отделяет от их «идей», то есть от «образов божественного»¹⁵⁴, тем самым «боги» и «идеи», во-первых, оказываются уравненными, а во-вторых – распределёнными, в качестве предмата, между философией и искусством. То есть, как пишет Шеллинг, «что для философии идеи, то для искусства боги»¹⁵⁵. Хотя он тут же заявляет, - и в этом – нерасторжимость круга противоречий, в который мыслитель сам себя низвергает, - буквально следующее: «Абсолютная реальность богов непосредственно вытекает из их абсолютной идеальности. – Ведь они абсолютны, а в абсолютном идеальность и реальность совпадают, абсолютная возможность = абсолютной действительности. Высшее тождество непосредственно есть высшая объективность.»¹⁵⁶ Таким образом, сначала мыслитель низводит богов до «обычных», хоть и божественных «идей», тем самым, их уравнивает и, разделяя, распределяет между двумя различными видами познания, а затем с такой же лёгкостью их между собой абсолютно отождествляет и, в результате этого, полностью обессмысливает своё их первоначальное выделение и отделение друг от друга и построение на основе такого «выделения» и «отделения» леммы о философии как о более высшем виде познания чем искусство.

¹⁵³ там же, С.94-95;

¹⁵⁴ там же, С.90;

¹⁵⁵ там же;

¹⁵⁶ там же;

Из этого круга противоречий Шеллингу не удаётся вырваться и тогда, когда он уже внутри целого искусства пытается выявить специфику словесного искусства – поэзии, в отличие от изобразительного искусства.

По Шеллингу, «поэзия, будучи по существу тем же самым, что и изобразительное искусство», то есть являясь творчеством и представляя собой абсолютный познавательный акт, «дает этому абсолютному познавательному акту проявиться непосредственно как познавательному акту и есть поэтому более высокая потенция изобразительного искусства, поскольку оно еще сохраняет в самом отображении природу и характер идеального, сущности, общего». И в этом смысле мыслитель называет поэзию – «созидающейницей идей»¹⁵⁷. То если поэзия – это вид искусства, и этот вид искусства представляет собой «созидание идей», то значит искусству свойственно то, что прежде мыслителем ставилось только в заслугу философии и лишь на основе этого выявлялась специфика философии в её отличие от искусства и её - перед искусством преимущество.

б) особенности художественной фантазии

Касаясь проблемы художественной фантазии, Шеллинг, с одной стороны, в продолжение И.Канта конкретизирует понятие «воображения», а с другой, отступая от своего учителя, несколько расширяет и обобщает понятие фантазии. Способность воображения Шеллинг определяет «как то, в чём продукты искусства зачинаются и формируются, а фантазию – как то, что созерцает их извне, что их как бы извлекает из себя, а тем самым и изображает»¹⁵⁸.

Именно умение «изготовления», сотворения образа в его самодостаточности, самостоятельности и цельности, первоначально, в своём воображении, фантазии, а потом и - оформленно, в материале, - и является главным отличительным

¹⁵⁷ там же, С.337.

¹⁵⁸ там же, С.95.

качеством художника от не-художника, которому, как и первому, свойственны и фантазия и воображение.

в) теория высокохудожественного

«Основным требованием» ко всякому искусству Ф.Шеллинг называет её «универсальность вовнутрь и вовнѣ»¹⁵⁹. Основным же законом искусства мыслитель называет «оригинальность»¹⁶⁰.

Если «универсальность» понимается им как «переваривание» всего поэтического материала через призму сконцентрированного в художнике универсума¹⁶¹, то «оригинальность», для Шеллинга, это – способность истинно творческой индивидуальности самой творчески создавать себе «мифологию», то есть свой определённый, целостный художественный мир, который отнюдь не может быть составлен «по указке определённых идей философии», так как в этом случае он будет лишён какой-либо «самостоятельной поэтической жизни», а проще – искомой высокохудожественности. Ибо требование к этому художественному миру вовсе не состоит в том, чтобы его «символы всего лишь обозначали идеи, но в том, чтобы они сами для себя были полными значения независимыми существами»¹⁶².

Шеллинг выявляет закон взаимосвязанности «универсальности» и «оригинальности», который гласит для современного ему «нового времени»: «Чем произведение оригинальнее, тем оно универсальнее»¹⁶³. Этот закон порождает закономерный вопрос: почему при всём изначально заданном равноправии и равнозначности этих двух ипостасей высокохудожественности мыслитель в итоге выявляет закон

¹⁵⁹ там же, С.146;

¹⁶⁰ там же, С.148;

¹⁶¹ там же, С.146;

¹⁶² там же, С.149;

¹⁶³ там же;

причинно-следственной связи, где первичным является «оригинальность», а зависимым – «универсальность»; - а не закон равнозначной взаимообусловленности, который бы выводил бы в конечный, а с обратной стороны – в первый, главный критерий высокохудожественности произведения – его «универсальность»?.. Возможно, что мыслитель, сказав «а», не сказал «б», подсознательно подразумевая его. Но, скорее всего, в этом подходе Шеллинга отразилась сама позрелость современной ему эпохи (*des Modernen*), представляющей собой только начало некоего пассионарного всплеска.

Противоречивое чувство недоумения, порождаемое этой Шеллинговской ограниченностью станет ещё более очевидным, если обратиться к тому, как понимает мыслитель категорию «необходимости», связываемой, с одной стороны, с «универсальностью», а с другой – с «бессознательной деятельностью» художника; и категорию «свобода», связанную, соответственно, с «оригинальностью» и «сознательной деятельностью творца»¹⁶⁴. Ибо, как это ни странно, Шеллинг, вступая в противоречие со своей же, вышеизложенной, точкой зрения, ещё раньше в «Философии искусства» утверждает, что искусство основывается на «тождестве» этих двух деятельности художника – сознательной и бессознательной; что «совершенство произведения искусства, как такового, возрастает в той мере, в какой оно заключает в себе выраженным это тождество, или в соответствии с тем, насколько преднамеренность и необходимость в данном произведении искусства пребывают во взаимопроникновении»¹⁶⁵.

В этом своём утверждении и его обосновании через аналогию и связь совершенного художественного произведения с «универсумом», определяемым как «абсолютное произведение искусства», построенное в боже и в вечной красоте¹⁶⁶; - Шеллинг во многом предвосхищает наиболее

¹⁶⁴ там жс, С.84;

¹⁶⁵ там же;

¹⁶⁶ там же, С.85;

оптимальное и истинное понимание и определение высокохудожественного, его основания и критериев.

Под «универсумом» мыслитель понимает «не реальное или идеальное Всё, но абсолютное тождество того и другого», такое «абсолютное тождество», которое, в свою очередь, «есть сама первообразная, т.е. абсолютная, красота»¹⁶⁷. И именно в силу этого универсума, пребывающий в боже, «представляет собой абсолютное произведение искусства, в котором бесконечная преднамеренность и бесконечная необходимость находятся во взаимопроникновении»¹⁶⁸.

В продолжение этого, Шеллинг высказывает гениальнейшую мысль, имеющую фундаментальное значение для выявления сути высокохудожественного, как в его абсолютной специфичности, так и в его отличии от низкохудожественного. А именно, мыслитель подчёркивает, что «с точки зрения целокупности, или рассматриваемые сами по себе, все вещи построены в абсолютной красоте, первообразы всех предметов равным образом и абсолютно истинны, и абсолютно прекрасны, а в связи с этим извращенное, безобразное, точно так же как заблуждение или ложь, сводятся к простому лишению и принадлежат лишь к созерцанию вещей во времени»¹⁶⁹. То есть за всем и каждым сущим стоит изначальный миропорядок, изначальный и, одновременно, абсолютный в своей истинности и прекрасности. Поэтому для абсолютно адекватного восприятия любого сущего необходимо проникнуть и постичь в нём и через него изначальный миропорядок.

Только такое постижение любого сущего может открыть воспринимающему реципиенту его (сущего) настоящую истину и подлинную красоту, а в нём и через него дойти до осознания и ощущения вечной истины и непреходящей красоты. В противном случае, человеку не дано как бы подняться над своим временем и прикоснуться к божественной мудрости, его удел – пребывать во лжи и заблуждениях своей эпохи.

¹⁶⁷ там же;

¹⁶⁸ там же;

¹⁶⁹ там же;

Как подчёркивает Шеллинг, «в любое время существовали лишь немногие люди, в которых концентрировались все их времена и универсум».¹⁷⁰ Именно таких «немногих людей» мыслитель и называет по их сути художниками «по призванию», и отличает их от художников-ремесленников.

Но в чём же в этом своём «прикосновении» не-художник, хотя бы и самый высокоодарённый в своей области познания, отличается от художника – от настоящего художника, чьё всевластие не достижимо для мнимого художника?.. К этому вопросу Шеллинг подводит всей логикой своей гениальной мысли, и, как следствие, сам же на него отвечает, органически дополняя эту мысль другой, не менее гениальной, мыслью о том, что изначальный миропорядок, представляющий собой «божественное творчество», «объективно выявляется через искусство, ибо последнее коренится в том же воплощении бесконечной идеальности в реальном, на котором основано и первое»¹⁷¹. При этом Шеллинг, конечно же, подразумевает не просто «искусство», а именно подлинное, высокохудожественное искусство в его стремлении к «гениальному».

Таким образом, именно гениальные, высокохудожественные произведения способны наиболее объективно и целостно представить искомую «гармонию» мироздания, которая, по Шеллингу, тождественна «истинной нравственности»¹⁷². И здесь мыслитель подходит к ещё одной гениальной догадке, раскрывающей суть предмета высокохудожественного искусства, предмета, каковыми могут и должны быть не только миропорядок, его гармония, но и «истинная нравственность». То есть поиски высшей гармонии будут приводить всегда к высшей духовности-нравственности, а поиски изначальной духовности-нравственности, наоборот – к изначальной гармонии. И один из главных выводов, к которым как бы подводит мыслитель, это тот, что эти поиски «изначальной» духовности-нравственности могут идти и через

¹⁷⁰ там же, С.146;

¹⁷¹ там же, С.85;

¹⁷² там же.

поиски её составной единицы, в основе которой первичной для творческого процесса стоит отдельная духовно-нравственная проблема.

2) целостность

Искусство, по Ф.Шеллингу, (имеется в виду «пастоящее», «подлинное», «высокохудожественное» искусство), представляет собой замкнутое, органичное целое, столь же необходимое во всех своих частях, как и сама природа. И даже - больше того, мыслитель духовные «организмы» (*Gewächse*), именуемые произведениями искусства, определяет как гораздо более высокоразвитые и замкнутые в себе целые, чем какой-либо природный «организм»¹⁷³.

Подобная «органичность» истинного художественного произведения исключает наличие в нём «отдельных красот», ибо прекрасным может быть в нём «лишь целое». Поэтому, как утверждает Шеллинг, «тот, кто не поднимается до идеи целого, совершенно не способен судить ни об одном произведении искусства»¹⁷⁴.

Художественную целостность, «целокупность» Шеллинг выявляет на примере соотнесённых между собой древнегреческих богов, которые «неизбежно составляют некоторый мир, в котором всё насквозь взаимоопределено» и представляет собой «органически целое, целокупность, (отдельный) мир»¹⁷⁵. И происходит эта «неизбежная» целокупность, имеющая универсальное значение для высокохудожественной литературы, благодаря тому, что «в каждом образе абсолютное даётся с ограничением», и в результате этого «каждый образ предполагает другие, и, опосредованно или непосредственно, каждый в отдельности – все остальные, и все вместе – каждый в отдельности»¹⁷⁶.

¹⁷³ там же, С.56;

¹⁷⁴ там же, С.57;

¹⁷⁵ там же, С.99;

¹⁷⁶ там же;

Образовав же «между собой свой мир», тем самым эти образы в своей целокупности «приобретает независимое существование для фантазии, т.е. независимое поэтическое существование»¹⁷⁷. То есть, таким образом образованный целостный художественный мир «целиком существует для себя и совершенно отделён от того мира, который обычно именуют действительным»¹⁷⁸.

По Шеллингу, именно этот целостный художественный мир единственно и может быть адекватным и тождественным искомому в процессе и отображении «абсолютному миру», ибо его «можно реально созерцать лишь с помощью фантазии»¹⁷⁹. В этом целостном мире художественной фантазии нет каких-либо ограничений, запретов и границ для воображения. И происходит это «именно потому, что в пределах этого мира всё возможное непосредственно действительно. Этот мир может и даже должен, таким образом, развиваться от одной точки в бесконечность...»¹⁸⁰

д) теория гениальности

Художественные поиски изначальной гармонии Ф.Шеллинга, и в этом его величайшая заслуга, рассматривает с конкретно-исторической точки зрения. И это, во-первых, вплотную подводит его к гениальнейшей догадке о той роли, которую играет «всякий великий» художник своими великими произведениями в процессе познания «мирового духа»; а во-вторых, побуждает высказать гениальную мысль о «пределе» окончательного художественного постижения мироздания.

Шеллинг усматривает историко-генетическую обусловленность художественного созерцания универсума, в зависимости от каждой конкретной эпохи. При искомом постижении универсума великими художниками происходит

¹⁷⁷ там же;

¹⁷⁸ там же;

¹⁷⁹ там же;

¹⁸⁰ там же.

божественное «откровение», приобщение к нему, но лишь «откровение одной стороны мирового духа в её целом»¹⁸¹. В результате этого художник способен создать величайшее произведение своего времени, в котором бы он смог «весь материал своего времени поэтически подчинить себе и переварить его», при чём так, чтобы «это время в качестве настоящего включало бы в себя в свою очередь и прошлое»¹⁸².

Таким образом, всякий художник, превращающий «в печто целое открывшуюся ему часть мира и из его материала создать собственную мифологию», по Шеллингу, это – «великий» художник, гений, который, если следовать логике мыслителя, был бы всё же не абсолютным, а как бы в ряду других «гениев», ибо «мир этот (мифологический мир) находится в становлении, и современная поэту эпоха может открыть ему лишь часть этого мира»¹⁸³.

Однако, по этой же самой логике Шеллинга, «абсолютный художественный гений» или «абсолютная художественная гениальность» – возможны, ибо «становление» мифологического мира не беспрепятственно, продолжаться оно «будет вплоть до той лежащей в неопределённой дали точке, когда мировой дух сам закончит им самим задуманную великую поэму и превратит в одновременность последовательную смену явлений нового мира»¹⁸⁴.

Этот «новый мир», для Шеллинга, начал уже своё поступательное развитие, и в качестве его первых «пророков» мыслитель называет таких величайших представителей искусства, и прежде всего словесного искусства Нового времени, как Данте, Шекспир, Сервантес, Гёте.¹⁸⁵ При этом, характерной особенностью этого «нового мира», который в общем Шеллинг обозначает «миром индивидуумов», в его отличие от предшествующего ему «кантичного мира», называемого «миром рода», является следующее. Так, если в

¹⁸¹ там же, С.146;

¹⁸² там же;

¹⁸³ там же, С.147;

¹⁸⁴ там же, С.147-148;

¹⁸⁵ там же, С.148.

античном мире «общее есть особенное, род есть индивидуум», и потому этот античный мир «всё же есть мир рода, хотя в нём господствует особенное». То в переживаемом мыслителем новом мире «особенное только обозначает общее, и новый мир является миром индивидуумов, миром распада именно потому, что в нём господствует общее». Там, в прежнем мире, «всё вечно, устойчиво, неизменно, число как бы не имеет силы, так как общее понятие рода и индивидуума совпадает». Здесь же, в новом мире, «смена и движение господствуют как закон. Всё конечное здесь преходяще, так как оно не есть нечто самостоятельное, но только нечто обозначающее бесконечное».¹⁸⁶

e) типология художественно-творческой одарённости

Касаясь категории «гений», Ф.Шеллинг, с одной стороны, непосредственно связывает его с «богом» (с идеей, вечным понятием человека в боже), а с другой – с человеком (с божественным в душе человека).

Если идти от конца, от следствия, то, по логике Шеллинга, произведение искусства, т.е. единичная действительная вещь, «через которую в идеальном мире абсолютное становится реально-объективным»¹⁸⁷, - порождается обитающим в человеке божественным, т.е. гением, который, в свою очередь, представляет собой «вечное понятие человека в боже»¹⁸⁸. Если же исходить из первопричины созидания произведения искусства, то, по Шеллингу, она связана с богом, или, иначе говоря, с пребывающим в боже вечным понятием самого человека, т.е. его «сущностью» или же его «по-себе-бытиём»¹⁸⁹, которое продуцируясь в человеке, т.е. объективируясь в его душе и теле, соединяясь с его душой, представляет собой «гений» художника.

¹⁸⁶ там же, С.146-147.

¹⁸⁷ там же, С.160;

¹⁸⁸ там же, С.162;

¹⁸⁹ там же, С.161;

Но художник, по Шеллингу, это не просто передатчик «божественного». Каждый художник – это личностное «я», субъект, который «может продуцировать не более того, что связано с вечным понятием его собственного существа в боже. Таким образом, чем больше созерцается универсум уже в этом понятии для себя, чем оно органичнее и чем больше связывает конечное с бесконечностью, тем оно продуктивнее»¹⁹⁰. То есть Шеллинг неизбежно подходит к осознанию и утверждению двух соотносимых и взаимосвязанных сторон гения, которые, при всём том, что в каждом художнике проявляется необычно, по-своему, однако всегда способствуют порождению гениального произведения, каждый раз оригинального. Мыслитель выделяет «реальную сторону гения, или то единство, которое представляет собой облечение бесконечного в конечно»; и «идальную... сторону, или то единство, которое оказывается облечением конечного в бесконечное»¹⁹¹.

Если в своём мышлении и своей речи, несущих в себе прежде всего содержательный момент, «гений распространяется или изливается в особенное», то в творимой или уже сотворённой форме «он возвращает особенное в бесконечное». При этом, «лишь в завершённом облечении бесконечного в конечное последнее становится чем-то правомочным (Bestehendes) для самого себя, существом самим по себе, а не только обозначающим другое. Так, абсолютное даёт независимую жизнь заключённым в нём идеям вещей, поскольку оно и бесконечным образом облекает в конечное; через это они обретают жизнь в себе самих, и лишь поскольку они в себе абсолютны, они пребывают в абсолютном.»¹⁹² Но точно так же и через конечное становится реальным, зримым и осязаемым и само бесконечное, абсолютное. В этом и суть художественного произведения, претендующего называться гениальным. Как явствует из данных подходов мыслителя, лишь через выявление наличествующей в художественном произведении абсолютной взаимной соотнесённости и

¹⁹⁰ там же, С.162;

¹⁹¹ там же, С.163;

¹⁹² там же.

обусловленности «бесконечного» и «конечного» (понимаемых и отождествляемых во всевозможных аспектах с теми или иными рядами противопоставляемых понятий и представлений: философскими, эстетическими, этическими, художественными) – можно вести речь о гении, гениальном художнике и гениальном художественном произведении.

ж) методология выявления высокохудожественного и гениального

При всех заслугах Шеллинга в создании «философии искусства» как методологии исследования высокохудожественного произведения искусства, однако вряд ли можно принять абсолютизацию мыслителем философии, являющейся познанием идеального в универсуме, т.е. абсолютного, целостного прообраза, представляющего собой совокупность прообразов всего того, что подвластно универсуму. А также вряд ли можно абсолютную форму «общей противоположности реального и идеального»¹⁹³, имеющую место в универсуме, отождествлять, вслед за Шеллингом, с соотношением «между философией и искусством», как соотношением «прообраза» и «отображения». Ибо вряд ли можно отрицать, что если первое соотносимо и отождествимо только с идеальным в универсуме, то второе – уже с целым универсумом, с его целокупностью идеального и реального.

Противоречивостью Шеллинга является то, что такую универсальность искусства он признаёт. Однако опять же остаётся при своём мнении. Как подчёркивает мыслитель, хотя искусство, «будучи совершенным воссоединением реального и идеального», и является «всесферило абсолютным», но всё же оно «относится к философии как реальное к идеальному»¹⁹⁴, т.е. как менее совершенное – к более совершенному, как вторичное – к первичному.

¹⁹³ там же, С.51;

¹⁹⁴ там же;

При этом, однако рациональным зерном представлений Шеллинга являются его мысли о том, что, во-первых, и искусство и философия «встречаются друг с другом на своей последней вершине»; во-вторых, «в недра искусства в научном смысле глубже философского понимания не может проникнуть никакое другое и что философ яснее видит саму сущность искусства, чем даже сам художник»¹⁹⁵.

Если первая мысль подводит к критерию определения вершинного, гениального произведения искусства, являющегося абсолютным или близким к абсолюту отражением целокупности реального и идеального универсума и, в этом смысле, обязательно являющегося «философским»; и наоборот – обусловливает обратную лемму, а именно: искусство, будучи «философским», в смысле своей абсолютной или близкой к абсолюту отождествленности и соотнесенности с «идеальным» в универсуме, тем самым – находится «на своей последней вершине»¹⁹⁶, а значит, безусловно, – высокохудожественно, и, возможно, даже – гениально.

То вторая мысль, как бы в продолжение и дополнение к первой, подтверждает то, что анализ художественного произведения, как по своим подходам, так и по результатам исследования должен быть «философским», «концептуальным», «проблемно-концептуальным», то есть должен представлять собой поиск концептуальности (концептуальной проблемности), как главного критерия высокохудожественности произведения искусства. И подтверждение этому утверждению можно найти в его третьем тезисе, продолжающем эту тему, о том, что «помимо философии и иначе, чем через философию, об искусстве вообще ничего нельзя знать абсолютным образом»¹⁹⁷.

При этом, если Шеллинг отказывает «философии искусства», которая, «вообще говоря, есть изображение абсолютного мира в форме искусства»¹⁹⁸; в умении искуспо

¹⁹⁵ там же;

¹⁹⁶ там же;

¹⁹⁷ там же, С.52;

¹⁹⁸ там же, С.53;

постичь в искусстве «постижимое», имеется в виду – его «техническую сторону», «эмпирию выполнения», его «средства» и «предпосылки»; и «определить его законами». Если он как бы волей или неволей разрывает и противопоставляет «истину» («эмпирическую») «технической стороны» искусства и – «истину» («абсолютную») «высшего порядка» в искусстве. Хотя поначалу, казалось бы, и высказывает двойственную мысль о том, что философия искусства «призвана в отношении эмпирии искусства вскрывать лишь общие законы явления, при этом и их только в форме идей: ведь формы искусства суть формы вещей в себе, вещей, каковы они в первообразах»; и затем, резюмируя свои суждения, заявляет о двойной желательности того, «чтобы абсолютное рассмотрение искусства также и в приложении к формам его выражения было осуществлено научным образом и выведено из исходных основоположений...»¹⁹⁹

То современные представления базируются на признании того, что «истинность», которую «философия искусства» должна «прозреть и представить» в искусстве, и которая – «есть истина высшего порядка, составляющая полное единство с абсолютной красотой, истина идей»²⁰⁰; - может быть воспринята как непосредственное указание на совершенное «техническое выполнение», на совершенное достижение и, одновременно, отображение «абсолютной красоты» в данном конкретном художественном произведении.

Именно в этом смысле можно согласиться с Шеллингом – в его утверждениях, что «только с помощью философии можем мы надеяться достигнуть настоящей науки об искусстве, не потому, будто философия может дать вкус, который даруется только неким богом, не потому, будто философия может наделить способностью суждения того, кому в этом отказалася природа, не потому, что она неизменным образом выражает в идеях то, что истинный художественный вкус созерцает в конкретном и чем определяется подлинная оценка»²⁰¹.

¹⁹⁹ там жс;

²⁰⁰ там же;

²⁰¹ там же, С.59-60;

И именно в силу этого можно в исследовании искусства конструировать «вначале не искусство как искусство, как данный особенный предмет, но универсум в образе искусства»²⁰². И по большому счёту, именно в этом смысле можно и нужно признать, что эстетика, искусствоведение, литературоведение, подобно Шеллинговской «философии искусства», - и представляют собой науки «о Всём в форме или потенции искусства»²⁰³.

В этом смысле, нельзя не согласиться с Шеллингом, что «только сделав этот шаг» в «конструировании» искусства и в понимании внешней сути и высшего предмета нашей науки, «мы поднимемся в отношении данной науки на ступень абсолютной науки об искусстве»²⁰⁴.

Вслед за Шеллингом, также можно утверждать, что в исследовании искусства, т.с. в «философии искусства», необходимо «исходить исключительно из принципа бесконечного», должно «раскрыть бесконечное в качестве безусловного принципа искусства»²⁰⁵. Но для искусства, в нашем понимании, характерно, во-первых, и то, что объединяет и отождествляет его с философией (по Шеллингу, наоборот, отсутствует в искусстве, и присуще только философии); а во-вторых, и то, что, наоборот, отличает от философии, т.е. искусство объединяет в себе «два различных способа созерцания единого абсолютного»²⁰⁶, которое, в первом случае, будет «первообразом истины», а во втором – «первообразом красоты».

Таким образом, главное, по Шеллингу, что определяет и способствует пониманию искусства, это, несомненно, - выяснение и выделение его «сущности», ибо форма вытекает только из последней»²⁰⁷; а сущность эта, т.е. «по-себе-бытие» искусства, непременно и неизбежно заключается прежде всего в

²⁰² там же, С.67;

²⁰³ там же;

²⁰⁴ там же;

²⁰⁵ там же, С.68;

²⁰⁶ там же;

²⁰⁷ там же, С.339;

возможности, или реализованности самого изображения «абсолютного, или универсума, в некотором особенном»²⁰⁸, а также – в силе и глубине подобного «изображения».

То есть, если принять позицию Шеллинга, признающего и утверждающего, что «вообще ничто не может быть произведением искусства, если оно косвенно или непосредственно не есть отражение бесконечного»²⁰⁹, – подразумевая, при этом, конечно же, подлинное, высокохудожественное искусство; то логичным и закономерным было бы констатировать и определять в качестве критерия выявления высокохудожественности конкретного произведения искусства именно отражение и отображение в нём, в конечном итоге, абсолютного, универсума, в своей целокупности.

²⁰⁸ там же;

²⁰⁹ там же, С.340;

Георг Вильгельм Фридрих Гегель

(27.08.1770 – 14.11.1831)

Георг Вильгельм Фридрих Гегель – философ, эстетик, родился в Штутгарте, умер в Берлине. В 1788-1793 годах учился в Тюбингенском теологическом институте (вместе с Шеллингом). В 1801-1806 годах жил в Йене. В 1808-1816 годах являлся директором гимназии в Нюрнберге. Профессор Гейдельбергского университета (1816-1818 гг.), Берлинского университета (с 1818 г.). На Гегеля, как на философа и эстетика, огромное влияние оказали И.Кант, а впоследствии и Шеллинг. Главным трудом автора, в котором представлены его взгляды на историю и теорию эстетики, являются «Лекции по эстетике», представляющие собой курс лекций, неоднократно прочитанных им и изданных посмертно на основании студенческих записей.

a) искусство и другие области познания

Специфическим источником художественных произведений, органом как «художественной деятельности», так и «художественного наслаждения» Гегель в своей «Эстетике» называет свободную деятельность фантазии по созданию воображаемых образов²¹⁰.

Этим искусство отличается от науки, связанной «с абстрактным мышлением» и исключающей воображение. А потому «анализ искусства с точки зрения одной лишь мысли»²¹¹, как считает мыслитель, невозможен и немыслим.

²¹⁰ См.: Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике//Эстетика: В 4 томах. Т.1. – М.: Искусство, 1968, С. 11-12;

²¹¹ там же, С.12;

Находясь в одном общем кругу с религией и философией и будучи наряду с ними «только одним из способов осознания и выражения божественного, глубочайших человеческих интересов, всеобъемлющих истин духа»²¹²; искусство однако имеет своеобразие, которое «заключается в том, что даже самые возвышенные предметы оно воплощает в чувственной форме, делая их ближе к природе и характеру её проявления, к ощущениям и чувствованиям». Более того, значение искусства заключается в том, что, рождаясь из противопоставления видимого и умопостигаемого миров, оно, в свою очередь, порождает тот художественный мир, который соединяет в себе оба эти наличных, реальных мира, убирая и исключая их всякое противопоставление. Процесс порождения подобного соединения и усмирения двух существующих миров в одном Гегель описывает следующим образом: «Проникая в глубину сверхчувственного мира, мысль сначала противопоставляет его непосредственному сознанию и наличному ощущению как нечто потустороннее; именно свобода мыслящего познания высвобождается из-под власти посюстороннего, носящего название чувственной действительности и конечности. Но этот разрыв с посюсторонним, эту рану, которую дух наносит себе в своём поступательном движении, он сам же и лечит; он порождает из самого себя произведения искусства как первое посредствующее звено, примиряющее явления только внешние, чувственные преходящие с чистой мыслью, природу и конечную действительность с бесконечной свободой постигающего мышления.»²¹³

Из приведённой цитаты Гегеля может показаться, что он чрезвычайно высоко ставит искусство, выше даже, чем религию и философию. И тем самым, казалось бы, именно в искусстве видит ту ипостась, которая может играть в истории человеческого познания и бытия основную гносеологическую роль. Однако, в действительности – это отнюдь не так, и даже – наоборот. Искусство, для Гегеля, это лишь первое «посредствующее звено». Над ним возвышается религия, а

²¹² там же, С.13;

²¹³ там же, С.14;

завершает «пирамиду» - философия, как «рациональная теология»²¹⁴, в которой «объединены объективность искусства, которая потеряла здесь характер внешней чувственности и заменена высшей формой объективности, мыслью, и субъективность религии, которая здесь очищена и превращена в субъективность мышления. Ибо мышление является самой внутренней, самой подлинной субъективностью, а истинная мысль, идея является вместе с тем самой предметной и самой объективной всеобщностью, которая лишь в мышлении впервые оказывается в состоянии постигать себя в форме самой себя.»²¹⁵

В вышеприведённой цитате Гегель как бы всё переворачивает с ног на голову: то, что первично, он ставит в основание, а то, что вторично, он ставит в вершину пирамиды. Хотя, если брать во внимание предшествующую этой цитате теоретическую посылку мыслителя о том, что искусство является примиряющим началом между посюсторонним и потусторонним мирами; если не рассматривать познание в таком разорванном виде, как это явствует из Гегелевских подходов, а представлять его себе в виде непрерывного процесса, в котором принять за главное, основополагающее - каждый раз, но на более высоком уровне, приход через искусство к примиряющему и объединяющему выражению физического и метафизического; - то скорее как в основание, так и во главу пирамиды необходимо было бы поставить искусство, которое, будучи синтетическим восприятием и представлением, с неизменностью порождает аналитическое познание (философия) и затем вновь его завершает собой же – синтетическим познанием.

Почему-то именно чувственное созерцание и воплощение – образность, свойственные искусству и составляющие его преимущество перед природой и «конечными областями жизни», вдруг оказываются, по Гегелю, тем ограничивающим пределом, который отьединяет искусство от высших форм истины и сознания (т.е. религии и философии), и делает тем самым его – второстепенной духовной формой постижения

²¹⁴ там же, С.109;

²¹⁵ там же, С.112-113;

божественного. И мотивируется это Гегелем тем, что искусство, в котором «сущность прекрасного и его художественного воспроизведения» составляет единство «понятия с индивидуальным явлением», «не стремится постичь посредством этого чувственного (образного. – Г.О.) воплощения понятие как таковое, понятие в его всеобщности»²¹⁶. В таком «стремлении» Гегель отказывает искусству даже в том случае, когда подобное «единство» – «порождается в искусстве, и в особенности в поэзии, также и в элементе представления, а не только чувственной, внешней предметности»²¹⁷. Ибо «даже в поэзии, этом наиболее духовном искусстве», «только для представляющего сознания» дано «единство смысла и его индивидуального воплощения», а отсюда – «каждое содержание постигается и делается предметом представления непосредственным образом»²¹⁸.

б) типология художественности

Гегель отличает «подлинное искусство» («высокохудожественное») от «служебного искусства» («низкохудожественного»), предназначенного «для лёгкой игры», «забавы и развлечения»²¹⁹. «Подлинное искусство», в его отличие от «служебного», представляющего собой «не самостоятельное», «не свободное» искусство, является «свободным как с точки зрения цели, так и с точки зрения средства для её достижения»²²⁰, свободным и самостоятельным в своём восхождении «к истине», понимаемой как – объективное и абсолютное.

Как подчёркивает Гегель, только «лишь в этой свободе художественное творчество впервые становится подлинным искусством, и оно лишь тогда разрешает свою высшую задачу,

²¹⁶ там же, С.109-110;

²¹⁷ там же, С.110;

²¹⁸ там же;

²¹⁹ там же, С.13;

²²⁰ там же;

когда вступает в один общий круг с религией и философией и является только одним из способов осознания и выражения божественного, глубочайших человеческих интересов, всеобъемлющих истин духа»²²¹.

в) теория низкохудожественности

Для произведения «служебного искусства» («низкохудожественного»), как считает Гегель, характерно то, что «назидание» рассматривается в нём «как цель в том смысле, что всеобщий характер изображаемого содержания должен прямо выступить в качестве абстрактного суждения, прозаического размышления, всеобщего учения, а не только содержаться *implicite* в конкретном художественном образе». В этом случае, в конечном итоге так получается, что «вследствие такого разъединения чувственная образная форма, которая только и делает произведение искусства художественным произведением, оказывается лишь ненужным придатком, оболочкой, видимостью, полагаемой в качестве простой оболочки и голой видимости»²²².

Тем самым, как подчёркивает мыслитель, происходит то, что «искажается природа самого художественного произведения. Ведь оно должно представлять содержание не в его всеобщности, взятой как таковой, а должно индивидуализировать эту всеобщность, придать ей чувственно единичный характер. Если художественное произведение не порождается этим принципом, а подчёркивает всеобщность с целью дать абстрактное поучение, то его образный и чувственный элемент оказывается лишь внешним, излишним украшением, а художественное произведение является чем-то распавшимся в самом себе, - форма и содержание в нём не вытекают друг из друга. Чувственно единичное и духовно всеобщее становятся внешними друг другу»²²³.

²²¹ там же;

²²² там же, С. 57;

²²³ там же;



Подобное понимание художниками цели художественного произведения, как подчёркивает Гегель, приводит в итоге к тому, что художественность произведения оказывается «несущественной» и начинает выдаваться и считаться «побочным моментом пользы, доставляемой наставлением»²²⁴, назиданием. При таком подходе к творчеству, когда «искусство перестаёт быть самоцелью и низводится до уровня запимательной игры или простого средства позиционирования»²²⁵, результатом подобного творчества может быть только лишь низкохудожественное произведение. Ибо совершенно очевидно, что только тогда искусство может достичь «высшего совершенства», когда «оно именно в своей образности находит наиболее соответственный и существенный для содержания истинный способ изложения»²²⁶, а не использует образность как ширму, как декорацию к своим пусть даже самым гениальным мыслям, которые вследствие такого подхода низводятся до тривиальных мыслей и даже иногда могут вообще приобрести независимо от замысла художника в элемента комизма, само же произведение – превратить в фарс.

г) концептуальность

Основа и предпосылка «подлинного искусства» («высокохудожественного») может быть выявлена, по Гегелю, «при сравнении произведений искусства с внешним миром явлений и их непосредственной материальностью, а также при сравнении с нашим собственным ощущаемым миром, то есть с внутренним чувственным миром. В нашей эмпирической жизни мы привыкли давать этим мирам название действительности, реальности и истины в противоположность искусству, которому якобы не хватает такой реальности и истинности. Но как раз вся эта сфера внутреннего и внешнего эмпирического мира не является миром истинной действительности, а в более строгом

²²⁴ там жс;

²²⁵ там же;

²²⁶ там же;

смысле, чем искусство, может быть названа голой видимостью и жестоким обманом. Лишь по ту сторону непосредственности ощущения и внешних предметов мы найдём подлинную действительность. Ибо истинно действительным является лишь сущее в себе и для себя, субстанциальное начало природы и духа. Принимая форму наличного бытия, оно остаётся, однако, в этом бытии сущим в себе и для себя и лишь таким образом поистине действителью.

Господство этих всеобщих сил как раз и обнаруживается и раскрывается искусством. Правда, сущность проявляется также и в обычном внутреннем и внешнем мире. Однако здесь она обнаруживается в виде хаоса беспорядочных случайностей, будучи искажена непосредственностью чувственной стихии и произвольными чертами состояний, событий, характеров и т.д. Искусство освобождает истинное содержание явлений от видимости и обмана, присущих этому дурному, преходящему миру, и сообщает ему высшую, порождённую духом действительность. Таким образом, искусство не только не представляет собой голой видимости, но мы должны признать за его произведениями более высокую реальность и более истинное существование, чем за обыденной действительностью»²²⁷.

Тем самым, если именно так воспринимать, то обратно-закономерно, что для достижения подобного качества «подлинности» («высокохудожественности») произведения искусства, художник должен ставить перед собой цель достижения более высокой и истинной реальности, чем сама природа, и обнаружения и раскрытия господствующих в бытии всеобщих сил. То есть выявлять суть реального, её сущность, невидимые обычным, часто являющимся поверхностным, взором и непостигаемые простой, часто на уровне инстинктивного, умственной работой закономерности бытия и человека – такова задача художника, который стремится создать произведение «подлинного искусства».

И чрезвычайно важно, что отметая всякое принижающее искусство определение его цели утилитарно-примитивно

²²⁷ там же, С.14-15;

понятыми «очищением страстей», «назиданием» и «моральным совершенствованием»²²⁸, Гегель в качестве изначально-всеобщей и, одновременно, конечной цели как самого художника, в его подходах к «подлинному искусству», так и самого подлинного искусства, - однозначно заявляет лишь таковую, которая носит «духовный характер». Притом, что немаловажно, этот «духовный характер» представляет собой «не случайный, а коренящийся в самой природе цели характер»²²⁹. И в этом отношении, подобную цель только очень и очень условно можно было бы определить как «назидание», понимая при этом лишь необходимость того, «чтобы посредством художественного произведения доводить до сознания существенное духовное содержание»²³⁰.

Здесь Гегель вплотную подходит к концепции высокохудожественного, конечным критериям которого выступает наличие единого концептуального мира, раскрывающего миропорядок мироздания, в перспективе - от его доминанты (духовно-нравственной проблемы) и до - его целого.

Как продолжает свою мысль Гегель: «С этой стороны можно утверждать, что чем выше искусство ставит себя, тем в большей мере оно должно вобрать в себя такое содержание, и лишь в существе этого содержания оно находит критерий для положительной или отрицательной оценки того, что выражено в художественном произведении»²³¹.

То есть «высокохудожественное» произведение, оно не даёт готового духовного, морального образца – как назидания – для подражания, а минимум – ставит духовно-нравственную проблему, органически связанную, взаимообусловленную, вызывающую и вызываемую, с возможным в своей художественной постановке максимумом – концепцией миропорядка, которая в существе своём и содержит тот критерий, оперируя которым, реципиент при восприятии и

²²⁸ там же, С.55;

²²⁹ там же, С.56;

²³⁰ там же;

²³¹ там же, С.55-56;

должен каждый раз индивидуально решать минимум – духовно-нравственную проблему – и оценивать внутренний духовно-нравственный мир художественного произведения. И лишь в этом смысле, имея в виду «высокохудожественное искусство», действительно можно вслед за Гегелем утверждать ту истину, что именно искусство «стало первым учителем народов»²³².

д) теория гениальности

Гегель отводит «подлинному искусству» очень «высокое место» в деле обнаружения и раскрытия господствующей в бытии всеобщей силы – «сущее в себе и для себя, субстанциональное начало природы и духа»²³³. Более того, он подчёркивает, что «бог прославляст больше тем, что творит дух, чем продуктами и созданиями природы. Ибо божественное начало не только присутствует в человеке, но и действует в нём в другой, более соответствующей сущности бога форме, чем в природе. Бог есть дух, и среда, через которую проходит божественное, только в человеке носит форму сознательного, деятельно порождающего себя духа. В природе же этой средой является бессознательное, чувственное и внешнее, далеко уступающее по своей ценности сознанию. В художественном творчестве бог так же деятелен, как и в явлениях природы, но в произведениях искусства божественное, будучи порождено духом, приобрело для своего существования соответствующую его природе форму проявления, каковой не является его существование в бессознательной чувственности природы»²³⁴.

Однако, оставаясь заложником положенной с основу своих исследований и выдвинутой им системы знаний - преимущественной аналитичности, посредством которой он напрямую был связан с современным ему, объективно ограниченным по сравнению с последующими, этапом развития научного мышления; - Гегель отказывает искусству, и по его

²³² там же, С.57.

²³³ там же, С.14;

²³⁴ там же, С.36;

форме и по его содержанию, в составлении «высшего и абсолютного способа осознания духом своих истинных интересов»²³⁵. Причиной такого отказа является усматриваемая мыслителем ограниченность формы искусства, которая, по Гегелю, неизбежно и закономерно порождает также и ограниченность содержания. Как подчёркивает мыслитель, «лишь определённый круг и определённая ступень истины могут пайти своё воплощение в форме художественного произведения»²³⁶.

В качестве исключения из данного правила Гегель приводит древнегреческую литературу, которая через изображение греческих богов, вбирающих в себя адекватно переходящие друг в друга определённость и чувственность, смогла подступиться к истине не в той или иной её ступени, а – во всём абсолюте, носящем, безусловно, временный характер.

Такой «чувственной» истине, по Гегелю, пришла на смену более глубокая истина – вначале – в её христианском, религиозном, а затем и в самом высшем – философском понимании. И это привело к тому, что «дух нашего современного мира», как отмечает Гегель, оказался настолько «выше той ступени, на которой искусство представляет собой высшую форму осознания абсолютного», что художественное творчество, в силу своеобразия своего характера и своих созданий, уже «не даёт больше полного удовлетворения нашей высшей потребности»²³⁷.

Как продолжает мыслитель относительно современного ему периода, воспринимаемого им в качестве абсолютного завершающего: «Мы вышли из того периода, когда можно было обожествлять произведения искусства и поклоняться им, как богам. Впечатление, которое они теперь производят на нас, носит более рассудительный характер: чувства и мысли, вызываемые ими в нас, нуждаются в высшей проверке и подтверждении, получаемом из других источников. Мысль и рефлексия обогнали художественное творчество... Как бы ни

²³⁵ там же, С.15-16;

²³⁶ там же, С.16;

²³⁷ там же;

обстояло дело, искусство теперь уже не доставляет того духовного удовлетворения, которого искали в нём прежние эпохи и народы и которое они находили лишь в нём. Это удовлетворение, по крайней мере со стороны религии, было теснейшим образом связано с искусством. Прошли прекрасные дни греческого искусства и золотое время позднего средневековья... Поэтому наше время по своему общему состоянию неблагоприятно для искусства»²³⁸.

Таким образом, различая три царства абсолютного духа (искусство, религию, философию) «друг от друга лишь формами, в которых они осознают свой объект, абсолютное», а именно: в первом случае, «непосредственное и потому чувственное знание, знание в форме и образе самого чувственного и объективного элемента, в котором абсолютное становится предметом содержания и чувствования»; во втором, «представляющее сознание»; и в третьем – «свободное мышление абсолютного духа»; и отдавая предпочтение последней в деле наиболее «высшего и абсолютного способа осознания духом своих истинных интересов»²³⁹, Гегель с неизбежностью подходит к следующему... Он выстраивает, начиная снизу – вверх, древнегреческую мифологию и искусство (как абсолют того круга и ступени истины, который может постичь искусство вообще), потом дух христианской религии, а затем и дух современного мыслителю, философского – по своему характеру – мира, - эти три ступени человеческого духовного развития в восходящую вертикальную цепочку.

При этом происходит то, что, в действительности, способно лишь обеднить и ограничить взгляды Гегеля, а именно: в нём великий философ XIX века берёт верх над великим мыслителем человечества. И этим обусловлено то, что Гегель оказывается чрезвычайно далёк от осознания непреклонной для нынешнего уровня познания истины того, что эти перечисленные три ступени на самом деле есть – равнозначные узловые периоды в развитии человеческого духа и мысли, способствующие появлению каждый раз гениального

²³⁸ там же, С.16-17;

²³⁹ там же, С.109;



искусства, как откровения самого абсолютного духа и его вершинного постижения.

Только как высказывания философа XIX века, ограничившего свои интересы современными ему проблемами познания, а не как высказывания одного из величайших мыслителей человечества, можно воспринять слова Гегеля, относящиеся к современной ему действительности, о том, что «можно, правда, питать надежду, что искусство и дальше будет расти и совершенствоваться, но его форма перестала быть высшей потребностью духа»²⁴⁰.

e) типология художественно-творческой одарённости

Гегель, выделяя применительно к художественности искусства только два типа: «подлинное» («высокохудожественное») искусство и не-подлинное, ложное («низкохудожественное») искусство; только два противостоящих друг другу типа художественности; - тем самым волей-неволей испытывает на себе влияние своего же философского метода, перенося на анализ типологии художественности свою диалектику противоположностей, опирающуюся на взаимодействие лишь двух противостоящих полей. Это приводит к тому, что хотя у Гегеля и есть понятие «гений», но у него нет понятия и представления «гениальное». Такое невыделение «гениального» как самостоятельного типа художественности, и его неотделение от «высокохудожественного» – «подлинного искусства», безусловно, только обедняет как само понятие «гений», так и саму типологию художественности мыслителя.

Но ещё более обедняет их само понимание Гегелем “гения”, как создателя “подлинного искусства”. Во-первых, необходимо начать с того, что мыслитель почти что не различает между «гением» и «талантом». И то и другое для него это – «продуктивная деятельность фантазии, посредством которой художник внутри себя самого вырабатывает как

²⁴⁰ там же, С.111.

сокровенное своё творение реальный образ для разумного в себе и для себя содержания»²⁴¹.

Во-вторых, крайне невразумительны и неубедительны попытки Гегеля, предпринятые с целью как дать определение «гению», так и отличить его, вслед за имеющейся научной традицией, от «таланта».

Так, единственное непосредственное определение «гения», в котором Гегель отмечает, что «гений есть всеобщая способность к созданию подлинных художественных произведений, равно как и энергия, благодаря которой он развивает и упражняет эту способность»²⁴²; - страдает примитивной тавтологичностью: когда одно неизвестное объясняется, называется и определяется через другое неизвестное. Точно по такому же принципу можно определить обратно и само «подлиннос художественнос произвдснис» – как результат деятельности «гения».

Таким же голословным, сделанным во многом как одолжение принятой традиции, является утверждение Гегеля относительно того, что «гений» и «талант» и в самом деле «не совпадают друг с другом непосредственно, хотя их тождество и требуется для того, чтобы получилось совершенное художественное произведение»²⁴³. И всякое последующее разъяснение этого различия (ко всему прочему ещё и после такой оговорки об «их тождестве») тем, что, во-первых, «искусство, поскольку оно должно предстать индивидуализированным и дать реальное воплощение своим произведениям, требует для особых видов этого осуществления также и различных особых способностей»; во-вторых, что если «такую особую способность можно назвать талантом; например, говорят, что один обладает талантом к игре на скрипке, другой – к пению и т.д.»²⁴⁴, то «с одним лишь талантом можно достигнуть успехов только в некоторой совершенно изолированной области искусства, и для своего полного

²⁴¹ Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике. Т.4. С.294;

²⁴² там же, С.294;

²⁴³ там же;

²⁴⁴ там же;

завершения в самом себе талант требует той общей способности к искусству, того одушевления, которое составляет отличительную черту одного лишь гения»²⁴⁵; ибо «талант без гения не намного возвышается над уровнем голой виртуозности»²⁴⁶; - в конечном итоге, страдает надуманностью и натяжками.

Гегелевский «гений», в отличие от Кантовского «божественного оракула», представляет собой глубоко мыслящего и, одновременно, природно одарённого человека, именно – человека, творчество которого вбирает в себя, с одной стороны, бессознательную, инстинктивную деятельность как большую врождённую «природную способность к образному формированию»²⁴⁷; а с другой - духовную, самосознательную, интеллектуальную деятельность как продумывание существенного и истинного содержания «выбранного им определённого предмета»²⁴⁸ - «во всём его объёме и всей его глубине», до осознания его «в себе и для себя сущей истины и разумности действительного»²⁴⁹.

То есть творческий процесс для Гегеля – это процесс «слияния разумного содержания и реального облика»²⁵⁰, в котором «художник должен призвать себе на помощь, с одной стороны, трезвую осмотрительность рассудка, а с другой стороны, всю глубину чувств и душевных переживаний»²⁵¹.

Тем самым Гегель отдаляет «гения» от «божественного». «Гений» у него – это не «полубог», как у И.Канта, у В.Гумбольдта, не пророк, а – человек, с природными задатками и развитым умом, и он прекрасно осознаёт то, что творит. «Без обдумывания, отбора, разграничения художник не в состоянии

²⁴⁵ там же, С.294-295;

²⁴⁶ там же, С.295;

²⁴⁷ там же, С.47;

²⁴⁸ там же, С.293;

²⁴⁹ там жс;

²⁵⁰ там же;

²⁵¹ там же;

овладеть материалом, который он должен формировать, и глупо полагать, что настоящий художник не знает, что он делает»²⁵².

В этом проявляются, в своём ущербном свойстве, «рационализм» и «объективизм» Гегеля. Художник, у него, не божественное (не только по духу, но и по происхождению), а земное существо, которое раскрывает и представляет посредством художественного произведения «то лучшее и истинное, что есть в нём»²⁵³.

При таких подходах к понятию «гений» становится очевидным и понятным то, почему мыслитель в своей типологии художественности не оперирует «гениальным», и вообще – не находит места для этой, без сомнения, исключительно важной эстетико-искусствоведческой категории.

²⁵² там же, С.293;

²⁵³ там же, С.302;

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Многое из того, что заложено в теорию художественности немецкими классиками эстетической мысли, подчас в реальной действительности забывается современными исследователями. Именно в опоре на данное классическое наследие становится достаточно очевидной и бесспорной лживость и ошибочность укоренившейся, традиционной методологии определения и выявления художественности того или иного субъекта искусства, при которой исследователь ставит перед собой задачу расчленить на составные части (и проанализировать каждую в отдельности) образ-картина целого художественного произведения. То есть при выявлении художественности вряд ли нужно идти от частностей, т.е. вряд ли нужно начинать с членения художественного целого на составные части или же их каким-то образом связывать и на этой базе делать методологические выводы и заключения.

Ставя перед собой задачу выявления художественности и её типов, необходимо исходить из осознания того, что единственно целесообразным и истинным подходом к её осуществлению будет определение и характеристика общей, единой сути конкретных художественных «фактов» – произведений, т.е. условно говоря, не снизу – со стороны их первоэлементов, а наоборот – исходя из целого, синтеза. И что чрезвычайно важно понять: «целого» – не только «конечного» (отдельного художественного произведения), но в его соотнесённости с «целым» – «бесконечного» (всего мироздания). То есть вряд ли надо идти от «инструментальных» частностей художественности, от образности, как специфики искусства, от формы и содержания; что вряд ли анализ и «расщепление» художественного произведения могут привести нас к искомому ответу на вопросы: «как? и почему?»; что скорей всего к этому можно прийти через синтетическое, общее, концептуальное рассмотрение произведения как некоего художественного мира, выделяющегося своей опредёлённой качественностью. То есть исходя из того: «Создана ли

художником концепция миропорядка, хотя бы и через свою какую-то доминанту (духовно-нравственную проблему), вбирающую и, вместе с тем, олицетворяющую некую гармонию мира, - или нет?» – и одновременно: «Создан ли совершенный, целостный художественный мир, или его просто нет?»

Художник, а через него – сверхъестественное, творит произведение, вдыхают в некую форму концепцию миропорядка, от её некой доминанты – до её бесконечной всеобщности. Художественный мир подобного высокохудожественного творения – это система, исчерпывающаяся, законченная для продолжения, но – открытая для додумывания, ассоциаций и открытий. В этом смысле, художественность подобных произведений искусства – абсолютна, хотя и может быть неисчерпаема («бесконечная всеобщность»). Поэтому, несмотря на то, что в исследовательском подходе общее эстетическое впечатление должно будет исходить – отражаться от органического сплава совершенного, целостного художественного мира с концепцией миропорядка, часто – посредством съюзников доминанты, всё же в качестве первичного возбудителя такого впечатления, а значит первичного инструмента исследовательской методологии должна быть концептуальность произведения, которая и является «прасигналом» и, одновременно, «опорным сигналом» такого «органического сплава».

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА:

- История эстетики: В 5-ти т. – М.: Искусство, 1962-1970.
- История эстетической мысли: В 6-ти т. – М.: Искусство, 1985.
- Лекции по истории эстетики: В 4-х т. – Л.: Изд. ЛГУ, 1973.
- Овсянников М.Ф. История эстетической мысли. – М.: Высшая школа, 1978.
- Асмус В.Ф. Немецкая эстетика XVIII века. – М.: Наука, 1962.
- Гулыга А.В. Немецкая классическая философия – М.: Наука, 1986.
- Нарский И.С. Западноевропейская философия XVIII века. – М.: высшая школа, 1973.
- Нарский И.С. Западноевропейская философия XIX века. – М.: высшая школа, 1976.
- Афасиев М.Н. Эстетика Канта. – М.: Искусство, 1975.
- Гулыга А.В. Шеллинг. – М.: Высшая школа, 1982.
- Гулыга А.В. Гегель. – М.: Высшая школа, 1970.
- Овсянников М.Ф. Гегель. – М.: Высшая школа, 1971.

ОГЛАВЛЕНИЕ:

Введение.....	3
Кант.....	4
Гумбольдт.....	32
Жан-Поль Рихтер.....	57
Шеллинг.....	63
Гегель.....	81
Заключение.....	96
Рекомендуемая литература.....	98

HƏMİDOV O.M.

**ALMAN KLASSİK ESTETİKASI
BƏDİİLİK HAQQINDA**

**(Kant, Humboldt, Jan-Pol Rixter,
Sellinq, Heqel)**

(rus dilində)

**«Azərbaycan Respublikası Təhsil Nazirliyi Elmi-Metodik Şurasının
«Sosial-siyasi elmlər» bölməsinin 16 iyun 2000-ci il tarixli 08 sayılı
protokolu ilə təsdiq edilmişdir»**

Çapa imzalanmışdı: 13.09.2000

Formatı: 60x84 1/16

Kağız əla növ.

Sifariş N 39 Tiraj 500 ekz.

Qiyməti müqavilə ilə.

Kitab «Ankor» printer mərkəzində yiğilib və cap olunub

© Həmidov O.M., 2000

Created with

 **nitro PDF professional**

download the free trial online at nitropdf.com/professional