

ГАМИДОВ О.М.

**ТИПОЛОГИЯ
ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ**

**Печатается в соответствии с приказом
Министра Образования Азербайджанской
Республики «О выдаче грифа» № 494
от 13.07.1998 г.**

ПЦ «АНКОР»

БАКУ - 1999

Учебное пособие посвящено наиболее спорной и наименее изученной на сегодняшний день проблеме художественности и её типологии. В пособии через выявление общеродовых особенностей и внутривидовых отличий художественности предпринимается попытка наиболее целостного рассмотрения художественности, выделения её наиболее оптимальных типов, таких как низкохудожественность, высокохудожественность и мессианская пассионарность. Учебное пособие предназначено для преподавателей, аспирантов и студентов применительно как к общим, так и специальным курсам по эстетике, теории искусства и теории литературы.

Гамидов О.М.

Типология художественности. - Баку: Анкор, 1999. – 176 с.

Çapa imzalanmışdı: 13.09.1999

Formatı: 60x84 1/16

Kağız əla növ.

Sifariş N 28 Tiraj 500 ekz.

Qiyməti müqavilə ilə.

Kitab «Ankor» printer mərkəzində yığılıb və çap olunub

© Həmidov O.M., 1999

ВВЕДЕНИЕ

Категорией «художественность» принято¹ обозначать две стороны одного и того же явления, называемого – художественное произведение.

Во-первых, как – сущность вообще художественного произведения, отличающую её от не-художественного произведения, то есть как то основополагающее качество, типологически общее для всех художественных произведений, объединяемых на этой основе в «художественную совокупность», будь то искусство или литература, как в целом, так и своих отдельных родах, видах, жанрах.

Во-вторых, как качество каждого отдельного художественного произведения, степень совершенства, степень приближенности к некоему идеалу, по большому счёту неподвластному и недоступному человеку.

В этой двойственности употребления данной категории и заключена, на наш взгляд, «ахиллесова пята» современного искусствознания, литературоведения, эстетики.

Для определения и констатации «художественности» важно, как нам представляется, то, что произведение –

¹ Роднянская И.Б. Художественность// Краткая литературная энциклопедия: В 8 т. Т.8.- М., 1975, С.338; Кормилов С.И. О критериях художественности// Принципы анализа литературного произведения. - М.: Изд-во МГУ, 1984, С.51; Тюпа В.И. Художественность литературного произведения: Вопросы типологии. – Красноярск: Изд-во Красн. Ун-та, 1987, С.3 и другие.

художественное, то есть – создано, в целом или же хотя бы по преимуществу, художественным способом, художественными средствами. А вот уже получилось оно или не получилось, смогло приблизиться к некоему идеалу, к некоему совершенству и насколько оно к нему близко или далеко приблизилось (насколько оно воспринимается как концептуальное и концептуально цельное, как целое и целостное) – это уже вопрос второй. И, видимо, для разрешения этой проблемы мы должны оперировать другим термином, который действительно нёс бы в себе элемент аксиологичности – в отличие от той категории, которой обозначают сущность художественных, по своему естеству, произведений.

На наш взгляд, подобным термином может и должен стать термин «высокохудожественность» как некое «горное плато, близкое к небесам», на котором способны уместиться опять же разные, не тождественные, своеобразные художественные произведения, сумевшие однако перейти рубикон, преодолеть высоту, разделяющую «пизменность» от этого «горного, близкого к небесам, плато».

И тогда уже возникает необходимая искусствоведческая, литературоведческая потребность в разработке теории высокохудожественности, вбирающей в себя все те аксиологические качества, которые оказывались размытыми, нечёткими при прежнем двойственном понимании категории «художественность».

Подобное разграничение терминов, установление некоего рубикона, некой границы внутри целого – художественной совокупности, позволяет избежать прежде неизбежного искусственного «равноправия» художественных произведений, одновременно – усредняющего высокохудожественные произведения и, наоборот, возвеличивающего средние, а подчас и слабые, с художественной точки зрения, произведения, в рамках целого – художественной совокупности.

Безусловно, и предложенная нами терминология тоже условна и относительна, но всё же она ближе к истине, ибо отныне и перед автором, и перед исследователем, и перед реципиентом выстраивается некоторая перспектива,

вырисовывается некое «золотое сечение», к которому должно стремиться, приближаться любое художественное произведение.

Совсем близко подступиться к этой точке или же даже достичь её или абсолютно невозможно, или же дано лишь гениальным, божественного совершенства произведениям, вечным по своей вневременной значимости и актуальности. И всё же произведение, не стремящееся к этому, при всём том, что оно создано художественными средствами, так и останется на уровне низкохудожественности, оставаясь при этом также и художественным, в смысле своей родовой типологичности, отличающей его от не-художественного рода произведений (ремесло, поделки, публицистика, эссе, очерк и т.д.).

Подобное разграничение терминов позволяет, с другой стороны, в частности применительно к литературе - разграничить категории «художественность» и «литературность», избегать их тождества, выявить специфику каждого из них.

И для той и для этой категории исходным материалом является слово-язык, но рубикон между этими двумя состояниями, произведёнными с помощью слова-языка, проходит по линии, отделяющей «передачу – отражение» от «отображения – рождения», лексико-синтаксический образ от ситуативно-фрагментарного образа. В этом смысле, художественность – намного уже литературности. Литературность также может вбирать в себя «отображение – рождение», «ситуативно – фрагментарный образ», но лишь – как побочные элементы своего текста; в художественности же – они являются если не единственными, то во всяком случае доминирующими сущностными элементами, подавляющими все другие и превалирующими над ними.

То есть если отражённый в не-художественной совокупности мир не самостоятелен, требует постоянного сопоставления своих составляющих элементов с реальной действительностью, соотнесения с системой других наличествующих миров не-художественной совокупности, то мир художественной совокупности, независимо от его аксиологической качественности, есть самостоятельный,

независимый мир, словно бы дополняющий все существующие миры, как реальный, так и созданные.

В этом смысле, вряд ли можно согласиться с основополагающим для концепции Тюпы В.И. разграничением не-художественности, как своеобразия языка, от художественности, как своеобразия мышления, как специфической ментальности². На наш взгляд, мышление не-художественное отличается от мышления художественного как логическое, назывное, словесно-синтаксическое мышление от мышления психического, смыслового, видео-семантического. Это – во-первых, а во-вторых – это отличие личностно-субъективированного мышления от сверхличностно-объективированного мышления.

Художественность произведения вовсе не прерогатива её формы, хотя и формы тоже. Она является выражением (и одновременно порождает) определённого сплава формы и содержания. Некоторые исследователи³ ассоциируют этот «определённый сплав» с аксиологической категорией «целостности». В данном случае, как нам представляется, происходит как раз смешение родового качества художественных произведений с их видовым ценностным качеством, выделяемым лишь в результате разделения этого родового целого, каким является художественная совокупность в отличие от не-художественной, разграничения внутри него соответствующих видов.

Категорию «целостности», на наш взгляд, необходимо рассматривать во втором случае, то есть при определении степени совершенства художественного произведения, определении его места в пространстве, объёме некоего «конуса» («художественной совокупности»), внутри которого условно можно провести как минимум три горизонтальных вечно плавающих уровня: низкохудожественные,

² Тюпа В.И. Художественность литературного произведения: Вопросы типологии. С.4.

³ там же, С.5-6.

высокохудожественные и гениальные (вершинные)⁴ произведения искусства (художественной литературы).

С другой стороны, произведение любого другого нехудожественного рода тоже может быть по-своему целостным и эта целостность, как и в художественном произведении, также не будет сводиться «к внешним предметам цельности, законченности» и выражать глубоко существенную его характеристику, о чем, например, говорит Гиршман М.М. применительно только к литературному произведению⁵.

Отмеченный нами выше определённый сплав формы и содержания потому и является в художественном произведении «сплавом», что в нём, как и в любом, даже материальном, сплаве (например: дюраль), невозможно путём какого бы то ни было анализа выявить её составляющие в этом новом качестве – родовом для художественной совокупности. Можно путем реконструкции анализировать «ингредиенты» этого сплава в состоянии независимости, вне какой-либо связи с данным качественным образованием, в своём «до-сплавленном» состоянии. А также можно исследовать полученный результат этого сплавления – новое качество, в котором для нас в данном случае важна его общая родовая суть, объединяющая данный сплав с другими подобными сплавами, название которой «художественность».

То есть мы можем исследовать, с одной стороны, формальные и содержательные моменты в их снятом состоянии, как бы абстрагируясь от живого тела произведения, прямой

⁴ Необходимо сказать, что та или иная эпоха искусства, литературная эпоха, заполненные высокохудожественными произведениями, взаимодополняющими и обогащающими друг друга, закономерно приобретают качество гениальности и в качестве некоего нового образования – целого искусства, литературно-художественного целого той или иной эпохи поднимается на вершину данного конуса (даже если входящие в него произведения и не тянут на звание гениального).

⁵ Гиршман М.М. Целостность литературного произведения // Проблемы художественной формы социалистического реализма: В 2 т. Т.2.-М.,1971,С.65.

анализ которого нам ничего не объяснит, а лишь убьёт само это тело; а с другой стороны – само это тело в её живом, а значит целом и т.д. состоянии.

Тут мы подходим к определению того, благодаря какому качеству формальных и содержательных моментов, используемых художником, рождается произведение, обладающее качеством художественности...

При этом оказывается, что и в самом снятом виде, обращаясь к самой абстрактной первичной единице художественного языка, в частности что касается литературы – слову, мы не находим в нём – в слове – ни чистой формы, ни чистого содержания. Высвечивание этой «чистоты» формы и содержания при исследовании возможно лишь только условно, абстрагируясь каждый раз от той или иной оборотной стороны одного и того же целого – словесной единицы.

Так, например, из каменного кубика, в котором форма параллелепипеда слита воедино с материалом, строят дом, который становится каменным домом. Если разобрать дом по кубикам, то, во-первых, уже не будет дома, а будут кубики; во-вторых же, если и построить заново из этих кубиков дом (то есть после «анализа» перейти к «синтезу»), то он будет уже другим, нежели первый («синтез» у исследователя создает другое произведение, нежели произведение автора – это глубоко закономерно и аксиоматично). С другой стороны, если цементный раствор будет качественным, то при разборке дома почти невозможно будет получить отдельный, чистый и целый кубик. Дом или придётся разрушить на щебень и осколки, или разломать на хаотичные блоки, или же проделать огромную, титаническую работу по вырезке и очистке кубиков, но при этом всё равно будет уничтожен раствор, по своей природе являющийся односторонним строительным средством...

И опять же ни один из этих исходов не позволяет нам судить о сущности целого – дома...

То есть из этой, быть может, упрощённой аналогии следует то, что о сущности целого – художественного произведения – можно, в конечном итоге, судить лишь исходя из самого целого – художественного произведения, являющегося не суммой единиц (штрих, светотень, мазок, рельеф, цвет, слово, фраза,

фрагмент)=образов, а всего-навсего такой же единицей=образом, хотя бы и намного объёмной и многозначной, по своей наполненности, но единицей=образом.

Тем самым, метод исследования художественной совокупности может быть только как плавный переход от дедукции к индукции (от синтеза к анализу и вповь – к синтезу).

Таким образом, нас в данном исследовании будут интересовать художественность не в её родовых отличиях от не-художественности, а в её внутривидовых качествах (нами выделяется три подобных качества), и опять же не все из них, но лишь чрезвычайно важные для бытия вообще художественной совокупности качества, как высокохудожественность, являющейся основой для возможного вершинного качества, и само это качество – гениальность. Однако точно так же, как, говоря о середине и верхе, невозможно обойти вопрос о низе, точно так же, говоря о высокохудожественности и гениальности, невозможно не затронуть проблему низкохудожественности и даже не-художественности.

РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ

ОБЩЕРОДОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ

Введение

Проблема художественности, изначально стоящая в центре эстетического, искусствоведческого, литературоведческого внимания, исследована достаточно, однако необходимо отметить, что эта достаточность не является окончательной и полной, ибо остаётся ещё немало вопросов, требующих своего чёткого, окончательного ответа. И один из них, быть может, самый фундаментальный – это следующий: «В чём заключаются общеродовые особенности художественности?»

Как уже отмечалось выше, некоторые исследователи⁶, отвечая на этот вопрос, разрушают какую-либо грань между общеродовыми и внутривидовыми особенностями художественности, что неминуемо приводит как к концептуальной, так и категориальной путанице. Чтобы избежать этого традиционного, на сегодняшний день, тупикового, на наш взгляд, пути, мы с самого начала предложили различать, и категориально, и, соответственно, концептуально, общеродовые, сущностные, а также внутривидовые, аксиологические особенности понятия «художественность».

В этом смысле, нам более близка позиция Гея Н.К., который понимает «художественность», в частности литературы, как проблему «сущности, специфики и эстетической активности» художественной совокупности, позволяющей провести «чёткую грань между искусством и неискусством»; как такое свойство, и свойство ведущее, «которое ставит произведение искусства в особое положение по отношению к другим областям

⁶ Тюпа В.И. и другие.

человеческого сознания, к научному и техническому мышлению»⁷.

Наиболее общепризнанным является выделение в качестве общеродового свойства художественной совокупности её образность. Безусловно, образность в той или иной мере не противоречит (и не исключает) не-художественной совокупности, но если в художественной совокупности, в частности, например, художественной литературе, образность – это доминирующее, всеохватное качество, так или иначе вбирающее все остальные, в том числе и присутствующее логическое мышление, то доминантой не-художественной совокупности, в частности, например, не-художественной литературы, при всем возможном образном богатстве фактуры или текста, является всё же логичность.

Художественные фактура или текст от нехудожественных отличаются и на микроуровне: цвет-образ или слово-образ, в одном случае, и цвет-категория или слово-категория – в другом; и на макроуровне: картина-образ - в одном случае, и картина схема – в другом.

Образную доминантность художественной совокупности, её сквозной характер для художественной фактуры, художественного текста можно сравнить в определённой степени с «принципом матрёшек». Но применительно к художественной фактуре, художественному тексту – самая большая матрёшка (цикл произведений-образ или произведение-образ) вбирает в себя каждый раз увеличивающийся в геометрической прогрессии меньшие матрёшки: фрагмент-образ – определение-образ или предложение-образ – инструментальная единица-образ или слово-образ.

Именно в силу этой образной доминантности, порождающей полисемантическую произведение, как образной единицы-картины, художественная совокупность в отличие от не-художественной – «в состоянии пропикнуть во всеобщее,

⁷ Гей Н.К. Художественность литературы: Поэтика, стиль. - М.: Наука, 1975, С.3

охватывающее собой и богатство особенного, и бесконечность индивидуального»⁸.

В этом смысле, при всей взаимной незаменимости и взаимообусловленности художественного и не-художественного мышления и его отражения в искусстве, литературе, надо сказать, что художественное познание всегда является неким фундаментом и, одновременно, недостижимым завершением для не-художественного познания миропорядка. И это действительно так, ибо, с одной стороны, всегда «поэтическая импровизация прокладывала дорогу смелому полёту фантазии, без которой невозможно строгое научное мышление», а та, в свою очередь, «открывала бескрайние пределы за рамками известного, ограниченного тем, что есть»⁹. А с другой стороны, «есть все основания рассматривать художественное произведение как универсальную концепцию бытия, в которой жизнь отражена и осмыслена во всех звеньях содержательной формы, в органическом единстве его эстетической природы и его гуманистической направленности»¹⁰.

⁸ там же, С.6;

⁹ там же, С.5;

¹⁰ там же, С.6-7.

Глава 1. Искусство и другие области познания

а) Гегель

Специфическим источником художественных произведений, органом как «художественной деятельности», так и «художественного наслаждения» Гегель в своей «Эстетике» называет свободную деятельность фантазии по созданию воображаемых образов¹¹.

Этим искусство отличается от науки, связанной «с абстрактным мышлением» и исключаящей воображение. А потому «анализ искусства с точки зрения одной лишь мысли»¹² невозможен и немислим.

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»¹³; 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. 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,

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

¹² там же, С.12;

¹³ там же, С.13;

чувственные, переходящие с чистой мыслью, природу и конечную действительность с бесконечной свободой постигающего мышления»¹⁴.

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 мессиански пассионарную роль. Однако, в действительности – это отнюдь не так, а даже – наоборот. Искусство, для Гегеля, это лишь первое «посредствующее звено». Над ним возвышается религия, а завершает «пирамиду» - философия, как «рациональная теология»¹⁵, в которой «объединены объективность искусства, которая потеряла здесь характер внешней чувственности и замснена 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»¹⁶.

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 отъединяет искусство от высших форм истины и сознания (т.е. религии и философии), и делает тем самым его – второстепенной духовной формой постижения 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

¹⁴ там же, С.14.

¹⁵ там же, С.109;

¹⁶ там же, С.112-113;

такое, понятие в его всеобщности»¹⁷. При этом, 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»¹⁸. Ибо «даже в поэзии, этом наиболее духовном искусстве, имеется, хотя бы только для представляющего сознания, единство смысла и его индивидуального воплощения, и каждое содержание постигается и делается предметом представления непосредственным образом»¹⁹.

б) Шеллинг

Шеллинг соотношение идеального и реального в универсуме, абсолюте, отождествляет, соответственно, с соотношением между философией и искусством. А поскольку, как считает мыслитель, «идеальное всегда есть высшее отражение реального, постольку в философе с необходимостью осуществляется высшее идеальное отражение того, что реально в художнике»²⁰. То есть в отличие от нас, чья позиция заключается в том, что в абсолюте идеальное неотлично от реального, неразрывно и тождественно, что бессмысленно отдавать одному из них предпочтение как «высшему»; Шеллинг считает, что «философия есть основание всего и объемлет собой всё; свои построения она распространяет на все потенции и предметы знания; лишь через неё можно достичь Высшего»²¹.

На наш взгляд, изначальный Шеллинговский «идеалистический» монизм приводит, в конечном итоге, к неверным, ошибочным выводам относительно преимущества философии перед искусством.

Мы считаем, что, наоборот, преимущество здесь – обратное, т.е. – искусства над философией, которой никогда не

¹⁷ там же, С.109-110;

¹⁸ Там же, С.110;

¹⁹ там же.

²⁰ Шеллинг Ф. Философия искусства. – М.: Мысль, 1966, С.51;

²¹ там же, С.62;

«угнаться» за искусством в плане познания универсума, ибо оно, искусство, подобно «абсолютному», совмещает в себе идеальное и реальное, и в силу этого, в отличие от философии, всегда – объективно и является целокупным воспроизводством абсолютного, одновременно, в «первообразе» и в «отображении»²².

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»²³) и воспроизводству абсолютного только в его «первообразах», понятиях, - никогда не достичь той высоты, того абсолюта в воспроизводстве универсума, какос подвластно только искусству. Философия всегда вторична и ей суждено всегда лишь «догонять» искусство. Философии никогда не суждено достичь достижимого для искусства, а именно «откровения» божественного, абсолютного, универсумовского «образа и подобия», в самом широком и глубоком смысле этих библейских 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 единственно фантазией. – Ни рассудка, ибо рассудок не идёт дальше ограничения, ни разума, ибо последний и в науке может представить синтез абсолютного и ограничения лишь идеально (в прообразах); следовательно, здесь действует фантазия, которая воспроизводит этот синтез в отображении...»²⁴ То есть Шеллинг, казалось бы, именно исходя из специфики искусства, в её отличие от не-искусства, а именно – в опоре на неперменные «фантазию» и «воображение», отдаёт предпочтение искусству в деле познания «мира богов», олицетворяющих собой и в себе, вроде бы, мироздание и

²² там же, С.67;

²³ там же, С.52;

²⁴ там же, С.94-95;

миропорядок. Однако подобное восприятие данного суждения мыслителя оказывается, на самом деле, 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»²⁵, тем самым «боги» и «идеи» оказываются распределёнными, в качестве предмета, между философией и искусством: «что для философии идеи, то для искусства боги»²⁶. 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»²⁷.

Из этого круга противоречий Шеллингу не удаётся вырваться и тогда, когда он уже внутри целого искусства пытается выявить специфику словесного искусства – поэзии (т.е. в нашей терминологии – «высокохудожественной литературы»), 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, «даёт этому абсолютному познавательному акту проявиться непосредственно как познавательному акту и есть поэтому более высокая потенция изобразительного искусства, поскольку оно ещё сохраняет в самом отображении природу и характер идеального, сущности, общего». И в этом смысле мыслитель называет поэзию – «созидательницей идей»²⁸.

²⁵ там же, С.90;

²⁶ там же;

²⁷ там же;

²⁸ там же, С.337.

В) Потебня

В поисках ответа на различные вопросы, свойственные гносеологии, человек бросается к усвоению эмпирического и теоретического знания, превознося их перед каким-либо другим знанием и, в лучшем случае, лишь пройдя через определённые тернии научного познания, приходит, наконец, к убеждению, что искомые ответы в рамках научного знания – невозможны, что они намного более достижимы (учитывая при этом и религию, в своё время, первоначально тесно связанную с искусством, и особенно с поэзией, но со временем утратившую свой былой «синкретизм» и превратившуюся в обычное учение – теологию) в рамках именно художественно-эстетического познания, прежде всего через усвоение поэтического, в смысле – высокохудожественного.

В этом смысле, научное и художественно-эстетическое познания это не просто отличные, но и, по мнению Потебни, противоположные друг другу познания. И для того, чтобы облегчить уяснение этой «противоположности поэзии и науки», необходимо, как подчёркивал исследователь, свести её «на отношение простейших стихий той и другой – представления и понятия»²⁹: представление, становясь понятием, переходит в абсолютно другую – противоположную иность, теряя свою прежнюю, а рождение понятия, в свою очередь, невозможно без представления и в этом смысле – предполагает его.

Удачную, на наш взгляд, сравнительно-сопоставительную дилемму сущностей науки и поэзии, в смысле – высокохудожественного, выстраивает Потебня, когда пишет: «Наука раздробляет мир, чтобы сызнова сложить его в стройную систему понятий; но эта цель удаляется по мере приближения к ней, система рушится от всякого не вошедшего в неё факта, а число фактов не может быть исчерпано. Поэзия предупреждает это недостижимое аналитическое знание гармонии мира; указывая на эту гармонию конкретными своими образами, не требующими бесконечного множества восприятий, и заменяя

²⁹ Потебня А.А. Эстетика и поэтика. – М.: Искусство, 1976, С.194;

единство понятия единством представления, она некоторым образом вознаграждает за несовершенство научной мысли и удовлетворяет врожденной человеку потребности видеть везде цельное и совершенное»³⁰.

Потебня почти подступает к «конечной истине», когда указывает на недостижимую для современных ему образованных людей «цельность мирозерцания в простолюдине», например связавшую «с поэтичностью житейского, будничного языка» и отличающуюся от отвлечённости разговорного языка. «Тогда как, например, образованный человек со всех сторон окружён неразрешимыми загадками и за бессвязною дробностью явлений только предполагает их связь и гармонию, для народной поэзии эта связь действительно, осязательно существует, для неё нет незаполненных пробелов знания, нет тайн ни этой, ни загробной жизни. Наука медленно, но неумолимо разрушает эту узкую, но прекрасную цельность; она расширяет пределы мира (потому что господство поэзии возможно только тогда, когда, например, земля кончается для нас там, где она сходится с небом, когда почти совершенно невозможен вопрос, на чём держится море, по которому плавают кит, носящий землю, и т.п.), но вместе уменьшает значение известного по отношению к неизвестному, представляет первое только незначительным отрывком последнего»³¹.

Очень близок Потебня к тому, чтобы пальму первенства здесь, в споре между наукой и поэзией, отдать последней. Однако этого не происходит, а наоборот – учёный рассматривает их через очень узкую призму онтологической причинно-следственной связи и на выстраиваемом им хронометрическом векторе ставит поэзию перед наукой, указывая на её окончательное и абсолютное назначение – быть как бы преднаукой, то есть «приготавливать науку», и тем самым как бы отводит поэзии роль «суррогата» науки, которую она может лишь «временно» замещать, «устраивать и завершать певысоко от земли выведенное ею здание»³². Но на наш взгляд, подобная

³⁰ там же, С.194-195;

³¹ там же, С.195-196;

³² там же, С.195;

акцентировка исследователя на «вторичности» поэзии по сравнению с наукой в рамках и в процессе человеческого познания явилось со стороны Потебни данью «моде» на науку, на научное познание, которое в XIX веке широким фронтом проникало во все уголки человеческой жизнедеятельности. Именно конкретно-историческая ситуация, видимо, и поколебала учёного в его исследовательских методологических устоях, сбив с позиций вечного, общечеловеческого – в сторону упрощённого «линейного прогресса».

А отсюда, во-первых, вычленение и отделение, а ещё точнее обособление в художественном произведении образа (внутренней формы) от идеи (содержания) и от материала (внешней формы), превращение образа в «средство создания мысли», придание образу и в целом искусству служебных функций, качества вторичности по отношению к умственному стремлению человека, которое «удовлетворяется не образом самим по себе, а идеею, то есть совокупностью мыслей, пробуждаемых образом и относимых к нему как источники»³³; и вывод о том, что образ «по мере достижения своей ближайшей цели, по мере увеличения в говорящем и слушающем массы мыслей, вызываемых образом, следовательно, так сказать от своего собственного развития лишается своей конкретности и образности»³⁴, а в целом «поэтическое произведение, если ему дана столь продолжительная жизнь, как слову, кончает тем, что перестаёт быть собою»³⁵, - прогностический вывод об исчерпаемости и о вырождении художественного произведения, образа, который, на наш взгляд, в корне своём неверен, ибо порождён неведением того, что окончательное познание недостижимо для науки.

И во-вторых, тезис: «Если искусство есть процесс объективирования первоначальных данных душевной жизни, то наука есть процесс объективирования искусства»³⁶, - тезис, который является, на наш взгляд, пезакопченным,

³³ там же, С.183;

³⁴ там же, С.196;

³⁵ там же;

³⁶ там же, С.195;

половинчатым, усечённым от своего необходимого продолжения, от своей второй части, которая, в нашей интерпретации, должна была бы гласить: «В свою очередь именно высокохудожественное, гениальное искусство есть итоговый процесс трансцендентного гиперобъективирования всякого познания».

При всём том, что поэзия – высокохудожественная литература в этом своём качестве «завершающего» здание общего познания схожа с метафизикой, философией, наиболее открытой, в своём познании бесконечного, универсума, по сравнению с другими науками, общим качеством которых является объективная ограниченность и недостижимость абсолютной всеохватности и всеуглублённости; однако необходимо отметить, что, во-первых, как верно замечает Потебня, философия своим тяжёловесным ходом «доступна немногим»³⁷; а во-вторых, философия всегда безосновательно, надуманно полисемантическая и синонимична. И в этом – опять же недостаток философии и преимущество высокохудожественного.

Часто философы разными неологизмами, противоречащими друг другу терминами и категориями, то есть как бы на разных языках, говорят об одном и том же и подводят к одному и тому же, при этом обособляясь и отмежевываясь от предшествующего, когда сказанное «сегодня» и «вчера» бывает подчас почти невозможным идентифицировать между собой и выявить пересечения, совпадения, аналогию. В поэзии же какими бы словами, какими бы чувствами ни описывали нам то или иное представление, при бесконечном многообразии его наполненности и ёмкости, в своей основе оно у всех будет одним и тем же. И это, безусловно, так, ибо учёный оперирует определённым категориальным аппаратом, часто по необходимости субъективным и обособленным, противоречащим другим, а художник – оперирует «языковыми» средствами, словами, общими для данного языка.

Конечно же, и художественная литература в своих авангардистских устремлениях подчас претерпевает экспериментаторство с «языковыми» средствами, со словом, а

³⁷ там же;

значит и с образом, но и подобный «крен в сторону научности» лишь убивает поэтичность и художественность, ибо превращает «творение» в некий иноязычный, труднодоступный или вообще недоступный для рецептивного восприятия текст, фактуру. И лишь впоследствии ситуация может измениться, когда сотворённые художником новые выразительные специфические «языковые» средства, неологизмы и алогизмы, а через них и – образы войдут в инструментально-понятийный, словесно-языковой обиход, станут в эстетическом плане общеупотребимыми и общедоступными. Тогда возможна их «реабилитация» для «художественного» и даже переоценка в силу их новизны, необычности и в этом плане – свежести.

г) современные исследователи

Интересен приводимый академиком Степановым Г.В. сопоставительный ряд отличий поэзии, шире – художественной литературы и искусства, спецификой которых является «художественный образ»; - от науки, для которой подобной спецификой является «факт». Как отмечает исследователь, «в поэзии превалирует «неизъяснимое» («Унылая пора, очей очарованье...»), в науке – объяснимое; в поэзии доминирует единичное и особенное, в науке – общее и всеобщее (собственно говоря, в поэзии единичное представляет за общее, в науке общее выводится из единичных фактов); в поэзии господствует многозначность, наука избегает многозначности; поэтический текст «текуч и непрерывен, научный дискретен; поэтический язык характеризуется эмоциональностью и экспрессивностью, научный – строгим понятийным содержанием, поэзия «по природе» предполагает различные прочтения (время прочтения, индивидуальность читателя и т.д.), научный текст (также «по природе») рассчитан на одинаковое понимание, независимо от времени, места прочтения и темперамента читателя, и наконец, поэтический смысл, выраженный в конкретном тексте, не «тиражируется» в других «семантических репрезентациях» (не изменив поэтической

значимости), один и тот же научный смысл может быть выражен в различных текстах (не меняя при этом своего значения)»³⁸.

Таким образом, никакой фактурный, текстуальный, структурно-понятийный подход к анализу художественного текста не может и не должен убить в нём его специфические особенности и приписать ему в качестве первоэлемента ««голый», логический смысл»³⁹, и опровергнуть ту истину, что «художественное творчество есть прежде всего образотворчество, и первоэлементом его является слово-образ»⁴⁰.

И прежде всего, именно через образотворчество только и возможно какое-либо «смыслотворчество в сфере искусства»⁴¹. То есть при всём том, что специфический язык искусства, литературы «есть не обычный материал («материя»), а уже оформленный материал, т.е. материальный субстрат, обладающий различными типами значений»⁴²; при всём том, что каждая данная специфическая «языковая» единица (штрих, мазок, цвет, рельеф, слово, словосочетание, предложение, «сверхфразовое единство»⁴³ и т.д.) может быть использована как некий архетипический или иной образ; - однако если рассматривать их через призму целого художественного произведения, то надо констатировать тот непреложный факт, что в акте художественного созидания лишь посредством образотворчества все эти языковые единицы, «имеющие своё содержание (значение), целенаправленно используются для выражения художественных «смыслов», т.е. мыслей художника об объектах реальной действительности»⁴⁴.

* * *

³⁸ Степанов Г.В. Язык. Литература. Поэтика. – М.: Наука, 1988, С.132-133;

³⁹ там же, С.135;

⁴⁰ там же, С.135-136;

⁴¹ там же, С.142;

⁴² там же, С.141.

⁴³ Кухаренко В.А. Интерпретация текста. – М.: Просвещение, 1988, С.68.

⁴⁴ Степанов Г.В. Язык. Литература. Поэтика. С.141.

Истина, которую пытается познать художественное сознание и научное мышление, - одна и та же. Именно в силу того, что учёный, даже самый высокоодарённый, - это всё же «человек», который тянется вверх, к этой истине, а художник – это рупор, посредник Всевышнего, в его раскрытии и донесении этой истины, сверху – вниз, людям; - художественное сознание всегда хоть на полшага, но – будет ближе к истине, чем научное мышление.

Причина этого заключается в том, что истина как таковая не существует без красоты, так же как и наоборот – красота не существует без истины.

Наука игнорирует эту «сплавленность» и занимается только одной её стороной и тем самым убивает её, в целом, делает недостижимым для себя обретения когда-либо абсолютной истины. Искусство, в этом смысле, предстаёт наиболее органичным, по своей сути, видом познания для достижения и постижения конечной цели Самопознания (в нашем случае – через посредство человеческого познания) Универсума.

Таким образом, только искусство может быть аналогом той или иной экзистенции и в целом мироздания. И, возможно, это – именно потому, что наука, при всём том, что «имеет дело с бесконечной сложностью и бесконечной глубиной» не только, как утверждает Н.Гей, «изучаемых явлений природы, человеческой жизни, общества»⁴⁵, но и всего мироздания; всё же, в конечном итоге, в целом характеризуется дискурсивностью и дискретностью, убивающей и мумифицирующей всё живое абстракцией, и абстрагирующим отвлечением от экзистенциальной одухотворённости; в отличие от искусства, которое в своём конечном и целом виде предстаёт образным, целостным и «живым». Наиболее ярким подтверждением этому является «неисчерпаемость», одновременно «своя» и «в-себе», искусства, подобно «неисчерпаемости» живого и бытия, в отличие от всего, что не является искусством.

⁴⁵ Гей Н.К. Художественность литературы. Поэтика. Стиль. – М.: Наука, 1975, С.447.

Глава 2. Особенности художественной фантазии

Касаясь специфики «художественного», исследователи часто переводят разговор на «могучую роль» фантазии «в художественном отражении»⁴⁶. И действительно, фантазия, являющаяся психофизиологическим свойством человеческого рода, - это фундаментальная основа всякого творческого воображения и его воплощения в конкретном произведении. Но самая богатая фантазия – это ещё не свидетельство и не гарантия того, что её обладатель является гениальным художником или же вообще – художником.

а) Кант

Главное для художника – эту фантазию «воссоздать», уметь осязаемо воссоздавать, сотворять заново – эту фантазию, будь она произвольна, подсознательна и бессознательна (сны, видения, озарения) или же – целенаправленна, произвольна, соответствующая желанию автора. Как подчёркивал И.Кант: «Прежде чем художник может представить (как бы осязаемо) телесную фигуру, он должен изготовить её в своём воображении, и тогда эта фигура есть творчество, которое, если оно произвольно (например, во сне), называется фантазией и не принадлежит художнику; если же оно управляется волей (Willkür), оно называется композицией, изобретением»⁴⁷.

б) Шеллинг

Шеллинг, в свою очередь, касаясь проблемы художественной фантазии, с одной стороны, в продолжение

⁴⁶ Алибекова Г. Грани художественности. – Б.: Языки, 1981, С.63-64;

⁴⁷ Кант И. Сочинения: В шести т. Т.6. – М.: Мысль, 1968, С.410-411.

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»⁴⁸.

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

в) Гумбольдт

В этом смысле, как подчёркивал В.Гумбольдт, «зажечь силу воображения силой воображения – вот тайна художника». А отсюда: «Искусство – это закономерное умение наделять продуктивностью силу воображения; таково первичное понятие искусства – оно же и высшее его понятие»⁴⁹.

⁴⁸ Шеллинг Ф.В. Философия искусства. – М.: Мысль, 1966, С.95.

⁴⁹ Гумбольдт В. Язык и философия культуры. – М.: Прогресс, 1985, С.169;

Глава 3. Образ и образность

В чём же суть специфики искусства, и какова она «изнутри», а не в своём внешнем соотношении, о чём мы пытались говорить выше?..

а) Гумбольдт и Юнг

Так, существо искусства вообще, по В.Гумбольдту, «заключается в решении одной задачи – задачи претворения действительности в образ»⁵⁰. В свою очередь Юнг, касаясь специфики художественности литературы, отмечал, что «художественное произведение надо рассматривать как образотворчество...»⁵¹

То есть образ применительно к произведению нельзя понимать как некую единицу из ряда, системы образов. Образ – это синтез содержания и формы всего произведения, у которого свой, индивидуальный, только ему присущий «образ», равный по смыслу понятию «художественный мир». В этом смысле, художественный мир произведения, в своей всеохватности, именно благодаря слиянности, взаимопереходу формы и содержания и создаётся. В противном случае – произведение не представляет собой художественный мир (в его качественной оценочности), а есть некий «цикл», некий подбор художественных миров = фрагментов = набросков = эскизов.

б) Потебня

Несколько по-иному рассматривал образ и его связь с формой и содержанием Потебня, который называл этим термином лишь одну из трёх вычленяемых им сторон специфического «языкового» средства, каковым применительно

⁵⁰ там же, С.222

⁵¹ Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Зарубежная эстетика и теория литературы. XIX-XX вв. – М.: Изд. МГУ, 1987, С.220-221.

к художественной литературе является слово, а по аналогии со словом и - произведения искусства.

В слове – «образ», для Потебни, представляет собой его «внутреннюю форму», или «ближайшее этимологическое значение слова, тот способ, каким выражается содержание»⁵².

Потебнианская теория чисто механически выделяет из общего, единого, целого – один «поверхностный» пласт – «представление», пазывая его образом и ставя в один равновеликий ряд с «внешней формой», то есть членораздельным звуком или материальной оболочкой, «в которой объективируется художественный образ»⁵³, и с «содержанием» («идеей»), то есть «чувственным образом» или «понятием», объективируемым посредством звука, или же представляющим собой «ряд мыслей, вызываемых образами в зрителе и читателе или служивших почвою образа в самом художнике во время акта создания»⁵⁴.

И хотя Потебней устанавливаются между этими пластами связи (внутренняя форма, образ указывает на содержание, соответствующее представлению, а во внешней форме объективируется художественный образ⁵⁵), однако связи эти скорее функциональные, механические, нежели – органические, целостные, системные. Не опровергает подобного впечатления и вывода при этом даже декларирование учёным того, что, во-первых, несмотря на то, что «звук, как междометие, как рефлексия чувства, и чувственный образ, или схема, были уже до слова; но самое слово не даётся механическим соединением этих стихий», что «внутренняя форма в самую минуту своего рождения изменяет и звук и чувственный образ»⁵⁶, делая первый членораздельным, а второй – всеобщим; и что, во-вторых, в творчестве сумма слагаемых не равна их арифметической сумме, ибо «синтез, творчество очень отличны от арифметического действия: если агенты художественного произведения,

⁵² Потебня А.А. Эстетика и поэтика. С.175;

⁵³ там же, С.179;

⁵⁴ там же, С.176;

⁵⁵ там же, С.179;

⁵⁶ там же, С.180;

существующие до него самого, обозначим через 2 и 2, то оно само не будет равняться четырём. Замысел художника и грубый материал не исчерпывают художественного произведения, соответственно тому, как чувственный образ и звук не исчерпывают слова. В обоих случаях и та и другая стихия существенно изменяются от присоединения к ним третьей, то есть внутренней формы»⁵⁷.

И всё же цепность и значимость Потебнианской теории очевидна, и прежде всего, на наш взгляд, своим типологическим сравнением и сопоставлением слова и произведения искусства, то есть одного образа – с другим образом, как одну самостоятельную целостную единицу – с другой, подобной же единицей.

Неумение увидеть основополагающее: концептуальную основу произведения, то есть наличие или отсутствия в нём концепции гармонии мира, миропорядка, в той или иной их проблемной доминантности; - и тем самым – неспособность найти ответ на изменение в процессе исторического восприятия и эстетической оценки того или иного художественного сознания, когда «одно и то же художественное произведение, один и тот же образ различно действует на разных людей и на одно лицо в разное время»⁵⁸; - заставляет Потебнианскую теорию обособлять от творца его творение и фетишизировать в нём «внутреннюю форму» – образ, известные гибкость и сила которой, подчас вовсе не входящие в расчёты художника, способны «возбуждать самое разнообразное содержание»⁵⁹, сделать его по сути неисчерпаемым; и делать при этом вывод об относительной неподвижности образа при изменчивости содержания⁶⁰.

в) современные исследователи

Слово может быть не только словом-образом, но и словом-попятием, категорией. Всё зависит от контекста и умысла

⁵⁷ там же, С.181;

⁵⁸ там же, С.176;

⁵⁹ там же, С.182;

⁶⁰ там же, С.176.

говорящего. Точно так же и произведение - не всегда художественная картина, оно может быть и нехудожественным творением.

Аналогия между словом и произведением только в том, что и то и другое может быть единицей-образом. То есть именно в том, что и слово и произведение могут являться образными как самостоятельная единица. По мысли Выготского, критикующего теорию образности Гумбольдта, Потебни и его школы, образность, являющаяся результатом деятельности фантазии, подчинена «совершенно другим законам, нежели законы обычного воспроизводящего воображения и обычного логически-дискурсивного мышления»⁶¹.

При этом, если задаться вопросом: «А в чём же художественность «Чёрного квадрата» (1913) К.С.Малевича, почитаемого за шедевр?» – то в попытке наиболее объективного, соответствующего истине ответа приходишь к тому, что в этом произведении деталь (цвет), которая как всякая единица – является знаком и имеет смысл, - преобразована в целый образ-картину-художественный мир, вбирающий глобальную, мирозданческую проблему мрака (свет-мрак) и бесконечности и тем самым выходящий в процессе творчества автора, через эту доминанту на нравственно-философскую концепцию миропорядка.

То есть символисты, структуралисты, конструктивисты правы в том, что каждая единица знака – это целый мир, так или иначе могущий вбирать в себя макромир. Но точно так же и всё художественное произведение является единицей-знаком, символом, но не застывшим, смыслом которого является, в его высокохудожественном идеале, нравственно-философская концепция миропорядка.

* * *

Говоря, применительно к литературе, о «словесном образе» в его отличие от «словесной ткани», Н.Гей соотносит его с

⁶¹ Выготский Л.С. Психология Искусства. Изд.3-е. – М.: Искусство, 1986, С.67.

«объёмным, трёхмерным бытием» и рассматривает «тело образа» – форму как «многомерную последовательность»⁶². Как подчёркивает исследователь, «образ и тем более литературное произведение – это многоярусное сооружение, прочно покоящееся на монолитном фундаменте объективного словесного содержания»⁶³. То есть, по Н.Гею, «образ – не последовательное суммирование чёрточек и деталей, не мозаичное образование из вытянутых в цепочку слов, а ветвящаяся конструкция, в которой происходит синтез разрозненных элементов»⁶⁴.

Но «образ» - «образу» рознь... Образ, образность – это основа, фундамент художественности произведения. Но ведь в той или иной степени образ и образность (и в этом смысле вряд ли можно согласиться с категорическим и однозначным обособлением поэтической речи и с её противопоставлением – другим жанрам речи⁶⁵) могут быть присущи любому изделию, любой поделке, любому жанру речи, и даже научному и разговорному. Однако от этого данные изделия, поделки или жанры речи не становятся художественной фактурой или художественным текстом художественного произведения. Значит, говоря об образе и образности художественного произведения, надо обязательно говорить о видах образа и их качествах. В этом смысле, только художественное произведение может включать все возможные для изделий и поделок, для речи и речевых жанров виды изобразительных или словесных образов, начиная от единичного «образа» (штриха, линии, цвета или слова) и кончая объёмным «образом»-художественным произведением. То есть только художественное произведение «можно считать... за единый большой образ, границы которого определены чётко, и внутри образованного ими пространства происходит движение частных образов, а пределом бесконечного развития их и является произведение»⁶⁶.

⁶² Гей Н.К. Художественность литературы. Поэтика. Стиль. С.30;

⁶³ там же, С.34;

⁶⁴ там же, С.220;

⁶⁵ там же, С.33;

⁶⁶ там же, С.117;

И здесь мы неминуемо должны будем подойти к такой характеристике, такому обязательному качеству этого последнего – «объёмного образа», как «целостность», «целое», «цельность». Как подчёркивает Н.Гей, «образ многомерен, подвижен, допускает отлёт фантазии в разные стороны, но одновременно и определён, закрепляет в словесной ткани элементы объективного содержания, которые разворачиваются в законченную систему целостного, многомерного и многостороннего восприятия»⁶⁷. То есть «объёмный образ» предполагает художественную целостность. Но и, в свою очередь, не может быть художественной целостности вне или без «объёмного образа», ибо «отказ от образа равнозначен отказу от организующего принципа целого, от подчинения анализа элементов структуры сложному и противоречивому единству, внутри которого лишь и реализуются эстетические свойства искусства и художественная ценность произведения»⁶⁸.

Таким образом, если образность – это фундамент, это материал художественного произведения, то состояться и породить единый образ, тождественный всему художественному произведению, она может только при условии своей целостности и законченности.

Но тогда было бы логичным придти к утверждению того, что на каждом существующем уровне образа (от единичного – до объёмного) – он представляет собой единый, неделимый сплав образности и целостности. Ибо точно так же, как образность без целостности не способна породить художественное произведение, целостность без образности – может породить всё мыслимое, кроме одного – художественного произведения. А с другой стороны, при всей своей образности и используемых образах любой жанр речи – от поэтического, любая литература – от художественной, любая поделка – от искусства будут отличаться отсутствием единого целостного образа, охватывающего всё «произведённое» (любыми средствами, в любом материале) целое. То есть не только на «многомерность (образность. – Г.О.) целого», как это подчёркивается Н.Гейем, а

⁶⁷ там же, С.292;

⁶⁸ там же, С.116-117;

одновременно и в равной степени как на образность, так и на целостность должен опираться исследовательский принцип, который позволил бы отличать не интуитивно, а в самой структуре фактуры, текста – ремесленную поделку от произведения искусства, «роман в письмах от действительной переписки двух корреспондентов, повесть в форме дневника от документальных заметок, рассказ, построенный на преимущественном использовании диалогических форм, от философского диалога и т.д.»⁶⁹

Только так реально и можно выявлять созданный художником «художественный мир» в его отличие от ремесленного или технического, публицистического или научного творения, а вовсе не следуя Н.Гею, который, чтобы «перешагнуть от письма-документа – к произведению», предлагает «покинуть почву эмпирического или формального подхода к объекту с тем, чтобы обратиться к анализу содержательной формы внутри целого художественного мира, т.е. прибегнуть к широкому охвату законченного единства, которое обладает многогранным смыслом, требует интегрирования формальных элементов и предполагает обусловленность каждого характерами, сюжетом, композицией, жанром»⁷⁰.

Если вникнуть в суть такого подхода, то очевидна его абсурдность, ибо, по Н.Гею, «целый художественный мир» оказывается в своей утверждённости предшествующим утверждению его образности – художественности.

Этот «целый художественный мир», представляющий собой органичный сплав образности и целостности, и есть тот феномен, то «неразложимое по существу единство»⁷¹ - обладающее свойствами «тотального синтеза»⁷², с которым мы сталкиваемся в художественном произведении и которое, как утверждает

⁶⁹ там же, С.34;

⁷⁰ там же, С.35;

⁷¹ там же, С.37;

⁷² там же, С.42;

Н.Гей, «до сих пор не получило ещё принципиального осмысления»⁷³.

И, видимо, подобное «осмысление», в конечном итоге, остаётся не достижимым, прежде всего, для самого исследователя, для которого «художественный синтез» и «образная система, сложная структура, имеющая множество уровней и пластов внутренней самоорганизации»⁷⁴, - одного и того же произведения – разъединены, как, в одном случае, предмет искусства, а в другом – предмет научного рассмотрения. Более того, исследователь выдвигает ещё одно, не менее противоречивое и абсурдное утверждение, не очерчивая при этом ни границ подразумеваемого «образа», ни меры его внутреннего содержания, о том, что «образ – целостен, в этом условии целостности произведения, а целостность произведения в свою очередь гарантирует внутреннее единство образа»⁷⁵.

Подобная противоречивость и абсурдность имеет место при всём том, что Н.Гей во многом очень точно выявляет «суть художественного синтеза», который «вбирает бесконечности, расходящиеся в разные стороны (бесконечность содержания и бесконечность отношений структур формы на всех уровнях произведения), сводит их в нечто целостное и вполне определённое в каждом отдельном случае и в их общей сумме. Это принцип всего во всём (при сохранении удивительной чёткости определённости звеньев, дифференцированности их отношений), это принцип многозначности единого и единства многозначного»⁷⁶.

С нашим исследователем происходит, видимо, то, что свойственно некоторым врачам, которые достаточно точно описывают протекание болезни, выявляют симптомы, могут даже искусно препарировать человеческие органы, но или так до конца не могут установить точный диагноз, или же просто не знают действенных методов лечения этой болезни. И действительно, стараясь проопатизировать и, одновременно, не

⁷³ там же, С.37;

⁷⁴ там же, С.461;

⁷⁵ там же, С.42;

⁷⁶ там же, С.48;

убить «художественный синтез», Н.Гей, казалось бы, как никто из современных исследователей подходит к характеристике составляющих «художественного мира».

Так, для Н.Гейя, «художественное произведение – это своеобразный квант – неразложимая порция объективного содержания, логической информации, эмоциональной выразительности, эстетического совершенства и многих других его составляющих моментов»⁷⁷; образ – это сложное единство «впечатлений, переживаний, чувствований, перевоплощений, смысловых и содержательных сторон отображаемого и выражаемого художником»⁷⁸.

Очень интересно рассуждение исследователя о том, что «единство образа достигается по закону контрапункта»⁷⁹. Как отмечает Н.Гей, «в словесном образе сопряжены воедино как бы противоположные, несовместимые, взаимоисключающие друг друга стороны слова. Его коммуникативная, назывная функция и его познавательная, логическая направленность. Образ – система, в которой в широких границах и самых непредвиденных сочетаниях достигается стабильность, устойчивость и единство в соотношении конкретного содержания словесного ряда и обязательно присутствующего в нём момента обобщения...

Образ соединяет разные стороны конкретного и абстрактного в словесном ряду в новое единство отражения и осмысления изображаемого. Конечно, способы и формы и «картин» и «рассуждений», конструкция «обликов» и структура «идеи» зависят от бесконечного разнообразия организующих их принципов, но как генетические слои или пласты они присутствуют в любом словесном образе. В этом смысле, образ – «билингва», он всегда «двуязычен»⁸⁰.

А отсюда: «произведение литературы – это не скопление слов, а динамический содержательный образ, сотканный из (графически. – Г.О.) неподвижного потока слов... В произведении происходит не накопление слов, а образуется

⁷⁷ там же, С.450;

⁷⁸ там же, С.451;

⁷⁹ там же, С.323;

⁸⁰ там же, С.323-324;

«лавина» новых отношений. Накрепко свинченные слова находятся в подвижных, постоянно меняющихся отношениях между собой. Они всё время взаимодействуют, притираются одно к другому и вместе – к третьему. На каждом шагу разрушая готовую окостеневшую форму и вырываясь в новую сферу, они образуют более высокий строй, чтобы взрывом новых энергий выброситься дальше...

Слово оказывается валептиным атомом, оно в состоянии присоединять другие, связываться и соединяться между собой, создавая цепи словесных полимеров...

...Чтобы войти в текст, мы отдаёмся во власть потока, подчиняемся действию закона связей, как бы направленных от начала к концу, от первого слова ко второму, от этих двух к третьему, которые вместе обуславливают появление четвёртого, и так без конца»⁸¹.

Но оставаясь ли в русле традиционного обособления формы и содержания друг от друга и монистического подхода при определении их рождения и т.д., или же забывая о своём постулируемом «тотальном синтезе», который в своём возникновении, возможно, связывается им только с конечным итогом художественного творчества, т.е. – очень рационально и механистически; Н.Гей, в конечном счёте, «убивает» этот «художественный синтез» и сам себя свёргает с той, недоступной для простого смертного исследователя, «высоты», на которой, судя по его изначальным суждениям и постулатам, он находился.

С особой силой и показательностью механицизм и рационализм Н.Гейя проявляется при его толковании и разъяснении, казалось бы, очень верного представления о «многоэтажности» произведения; при его стремлении развести в частности литературный образ, komponующийся из слов, и события, характеры, конфликты по разным плоскостям художественного творения. Как подчёркивает исследователь, «на низшем уровне произведение komponуется из слов. Здесь словесный образ неотделим от свойств и качеств материала, из которого он воссоздан. Закладывается фундамент образа, происходит его становление сначала в виде комплексов слов,

⁸¹ там же, С.181-182;

затем комплексов фраз, абзацев, фрагментов, глав. Над уровнем слова возникает уровень синтаксический, над синтаксическим – логический, над логическим простирается сфера ритмической и стилистической организации, и только над этими пластами возникает художественная выразительность и содержательность, доказательность и убедительность, затем в ход вступает логика композиции, и начинают вырисовываться контуры здания – система образов, их динамика»⁸².

* * *

Безусловно, развитие искусства, а значит его феномена каковым является образ, шло по пути всё большего усложнения, и в этом смысле, видимо, действительно трудно сравнивать арсенал образной структуры художественных произведений «древней литературы» с подобным арсеналом литературы «нового времени», но, на наш взгляд, данное обстоятельство слишком абсолютизируется С.Бочаровым, который, как бы ударяясь в крайность, отказывает целому в его целостной сути и начинает видеть в произведении лишь структуру и систему.

Так, он пишет: «Говоря о характере, сюжете, поэтической речи, мы говорим об образе, но уже не о всеобщем его значении, а о частных проявлениях и видах. Если предположить, что первоначальные образы совпадали по объёму с произведениями в целом, то произведение современной литературы даёт нам уже исторически развившуюся, сложно расчленённую образную структуру, причём расчленённость её не в том, что она объединяет однородные атомы, а в том, что она представляет собой систему, дифференцированную качественно, связь элементов, различающихся по значению и функциям...»⁸³

В таком подходе С.Бочарова неприкрыто сквозит некое пренебрежительное отношение к древнему, классическому искусству и прежде всего к древней, классической литературе, как к чему-то примитивному, низкоуровневому, что, на наш

⁸² там же, С.82.

⁸³ Бочаров С.Г. Характеры и обстоятельства// Теория литературы. М.: Изд. АН СССР, 1962, С.312,

взгляд, абсолютно неверно. И в этом повинны те теоретические критерии, на которые опирается исследователь, а именно - «частный», «элементарный» подход к рассмотрению и оценке художественного произведения.

В этом плане, более близка к нашему пониманию художественного образа и его соотнесённости с произведением искусства позиция В.Кожина, который считает, что «художественное произведение в целом представляет собой сложный, единый образ, а каждый элемент произведения – относительно самостоятельную и неповторимую частицу этого целого»⁸⁴. То есть – произведение искусства характерно, особенно именно тем, что оно является целостным художественным образом. Именно этот образ и первичен и в своём восприятии и исследовании. Только признав это положение в качестве изначального постулата, только выявив и уяснив для себя некий конденсат этого целостного художественного образа, можно прийти к тому, с чего начинает и что абсолютизирует С.Бочаров, делая, на наш взгляд, неверный вывод о противопоставленности образа как такового, как теоретической абстракции, - образу художественному, который «не может существовать в произведении иначе, как образы людей, событий и пр.»; - вывод о том, что «мы лишь в теории имеем дело с образом «вообще», а в произведении всегда – с каким-то определённым видом ... образа»⁸⁵. А именно – можно прийти к тому, что образ в произведении, он – везде, что воспринимаемые элементы контуров, линий, цвета, характеры героев, сюжетные положения, композиционное строение вещи, особенности речи авторской и действующих лиц, вся эта видимая плоть, «ткань» художественной фактуры, текста и есть «модификации образа»⁸⁶, но образа – целого, единого, целостного, его как бы – «подобразы», разноуровневые и разновеликие «микрообразы».

⁸⁴ Кожин В.В. Художественный образ и действительность // там же, С.58.

⁸⁵ Бочаров С.Г. Характеры и обстоятельства. С. 312;

⁸⁶ там же.

Глава 4. Художественность как общеродовое понятие.

а) современные исследователи

Исследователи, и в частности Кормилов С.И., говоря о том, что проводимое между художественностью, как родовым свойством искусства, и художественностью, как степенью совершенства произведения, «разграничение не абсолютно», и объясняя это тем, что «ведь имеется в виду совершенство именно специфических, художественных свойств»⁸⁷, тем самым более предполагают смешение и не разграничение подобных двух, обозначающих совершенно различные качества (родовое свойство и степень совершенства), различных объектов (искусства, в целом, и художественного произведения, в отдельности), понятий, нежели их разграничение и самостоятельность. Подобная путаница и нечёткость способны породить не только терминологическую, но и методологическую неразбериху.

В своём подходе к проблеме «художественности» мы постарались избежать именно этого, ибо чёткость в разграничении лишь на первый взгляд кажущихся тавтологическими понятий – и есть тот ключ, при помощи которого можно, на наш взгляд, окончательно разрешить данную проблему.

Косвенно, быть может – интуитивно к такому разграничению, несмотря на изначально постулируемую им её относительность, как бы подступает и сам Кормилов С.И.. Исследователь выделяет «высокохудожественное» произведение и противопоставляет ему – «малохудожественность», присущую, как например, «чистой» пейзажной описательности⁸⁸. Однако при этом так до конца и не ясно: подобная малохудожественность является всё-таки художественной малохудожественностью («низкохудожественностью»), - в нашем

⁸⁷ Кормилов С.И. О критериях художественности. С.51;

⁸⁸ там же, С.51-52;

понимании) или же наоборот – и есть «не-художественность»... И если в данном случае принять за основу Кормиловскую неразграниченность двух толкований «художественности», то, видимо, малохудожественное ассоциируется у исследователя скорее всего с не-художественным, нежели с художественным. А это, в свою очередь, опять же ведёт к отмеченной нами выше путанице между спецификой искусства и степенью его качества, которую мы и наблюдаем у Кормилова, пытающегося полнее описать высокохудожественное и малохудожественное, их критерии, но тут же пишущего о «художественности» и её критериях, и тем самым - отождествляющего высокохудожественное - с художественным.

Действительно, в истинном, «впечатляющем» художественном произведении необходимо, чтобы:

во-первых, было «истинное, соответствующее сущности предмета отношение к нему, отношение активно оценочное, хотя формы проявления оценки бывают и неявные»⁸⁹;

во-вторых, предмет изображения – был «значительным», учитывая при этом, что «какие угодно прогрессивные и истинные идеи не действительны, если приняты и проводятся автором только рассудочно, не эмоционально, без увлечённости»⁹⁰;

в-третьих, соотносимые между собой и замысел и его воплощение – обладали независимо друг от друга выдержанностью и глубиной специфической логики отражения действительности, с тем, чтобы обеспечить, с одной стороны, адекватную реализацию удачного замысла, а с другой «преодоление неудачного»⁹¹;

в-четвёртых, что способно выделить творение в ряду других, независимо, как нам представляется, от господства эстетики канона или же эстетики новаторства, а именно – было бы «особое мастерство, острота видения, глубина проникновения в предмет, известный в общих чертах»⁹², - в этом, на наш взгляд,

⁸⁹ там же, С.53;

⁹⁰ там же;

⁹¹ там же, С.55;

⁹² там же, С.60;

и заключено новаторство и оригинальность художественного сообщения;

в-пятых, форма – была активной, но активность эта – была бы относительной, ибо «форма в искусстве должна быть заметна, но, конечно, не настолько, чтобы была заметна только она»⁹³;

в-шестых, при всей относительной самостоятельности элементов произведения – была бы их цельность и единство, «хотя передко это единство многообразия»⁹⁴.

С другой стороны, действительно в подобном истинном, «впечатляющем» художественном произведении не должно быть:

Во-первых, с одной стороны, того, чтобы идеи «брались напрокат» и не становились своими, творческими, а с другой – материал, претендующий на жизненность оказывался надуманным»⁹⁵;

Во-вторых, самоценной виртуозности, не соотносимой с миром идей, сущностью бытия, а следовательно в нём нет и подлинного масштаба для выявления меры творчества. Оно выливается в игру, фокус. «Техничность, искусность становятся художественностью постольку, поскольку имеется хотя бы относительное соответствие формы и содержания»⁹⁶.

Во-третьих, - усложненной формы, хотя при этом «сложная форма – признак её соответствия сложному содержанию и потому нередко достоинство»⁹⁷.

В-четвёртых, - излишней ясности, неприкрытой тенденциозности, Подобная «учительская» установка, подавляющая «идеологическая реальность авторского сознания»⁹⁸ - способны не только ослабить, но и разрушить какое-либо эстетическое равновесие художественного произведения.

⁹³ там же, С.63;

⁹⁴ там же, С.64;

⁹⁵ там же, С.54;

⁹⁶ там же, С.61;

⁹⁷ там же, С.62;

⁹⁸ там же;

В-пятых, - иллюстративности, кроме тех случаев, когда она является особенностью жанра: монументальная скульптура, портрет, басня, притча. Так, например, даже в баснях редко когда наиболее удачной частью бывают мораль, дидактический вывод. Чаще всего басня «живёт своим конкретным, образным содержанием в его самоценности»⁹⁹.

В-шестых, - ни излишнего нагромождения деталей, ни многословия, ни обедняющего лакопизма, проистекающих от бедности содержания, когда художник «или занимается «глубокой философией на мелких местах», или не знает, что сказать»¹⁰⁰.

Видимо, действительно, эти Кормиловские «императивы» истинности художественного произведения могут быть приняты любым исследователем. Но ведь при этом, что знаменательно, все они и относятся именно к качествам, которые вовсе не служат отличию и различению двух сторон единого ряда оппозиций: художественное – не-художественное, - а наоборот – по ним и определяется степень художественности.

⁹⁹ там же;

¹⁰⁰ там же, С.63.

РАЗДЕЛ ВТОРОЙ

ВНУТРИРОДОВЫЕ ОТЛИЧИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ

Введение

Таким образом, выявив в качестве общеродовой особенности искусства, художественной литературы (т.е. ответив на вопрос что?) – творчески живописуемый образ-картину, заново созданный автором мир действительности в той или иной своей единичности, мы непременно должны будем теперь выявить внутриродовые типологические отличия искусства, художественной литературы в соответствии с качеством произведённого образа-картины (т.е. ответить на вопрос как?).

В своё время ответить на этот вопрос и, соответственно, выделить, в оппозиции к «низкой», «высокую» степень художественного качества попытался и академик В.В. Виноградов. В художественном целом исследователь, и прежде всего применительно к художественной литературе, выделил срединно-высший пласт – «поэтическое». При этом, как отмечал В.В. Виноградов, «категория «поэтического» совсем не исчерпывается областью стихотворства». И хотя исследователь подчёркивал: «Далеко не всякое литературно-художественное произведение – произведение поэтическое. Между тем всякое поэтическое произведение художественно»¹⁰¹. Но всё же ему не удалось до конца преодолеть нечёткость в различении и разграничении художественности, как общеродового качества и её внутриродовых особенностей (в частности такого качества, как «поэтическое»).

Это позволило критиковать его литературоведческую концепцию «художественности» со стороны других исследователей, и в частности со стороны Н.К. Гейя. Но критика

¹⁰¹ Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. – М.: Изд. АН СССР, 1963, С.161.

эта, по большому счёту, беспочвенна и неосновательна, ибо нечёткое категориальное разграничение со стороны В.В.Виноградова позволило оппонентам академика вообще подменить содержание выделенных категорий своим пониманием их сути, подвести логику учёного к абсурду и тем самым отбросить то рациональное зерно, которое имелось в теории Виноградова.

Так, например, Н.К.Гей подчёркивает, что «художественное и поэтическое свойства искусства лежат в разных плоскостях, но предлагаемый В.В.Виноградовым принцип деления на художественное и на поэтическое узаконивает положение, при котором по одной шкале для исследователя-историка искусство и имитация искусства - «сосуществуют», а по другой шкале (при оценочно-критическом подходе) – происходит их разделение»¹⁰².

Тем самым, Н.К.Гей смешивает и не различает общеродовое отличие художественной (от – не-художественной) литературы, как целого, и внутриродовые особенности художественной литературы, в её качественных модификациях (низкохудожественное и высокохудожественное). Для него высокохудожественное и есть художественное, искусство, а всё остальное – не-художественное, не-искусство. То есть для Н.К.Гейя, как и для других исследователей, «художественность – своеобразный «водораздел» между искусством и неискусством. Ею закрепляется наличие родовых признаков искусства, его специфика, они проявляют себя на известном качественном уровне, без этого уровня эстетическое явление перестаёт существовать. Оно перестаёт быть искусством, и видеть в нём наличие специфики искусства бессмысленно»¹⁰³.

Если продолжить эту логику рассуждений, то тогда можно придти к утверждению, что низкохудожественные, неудачные, вторичные в художественном отношении и т.д. произведения – это не искусство, это не художественная литература, это – искусство и литература, у которых с той же самой

¹⁰² Гей Н.К. Художественность литературы: Поэтика. Стилль. С.11;

¹⁰³ там же.

ремесленной поделкой или научной литературой – больше общего, нежели – с искусством и художественной литературой...

Подобное утверждение, являющееся закономерным развитием точки зрения на художественность Н.К.Гейя, делает очевидной абсурдность той логики рассуждений, сторонником которой он является. Ибо такая логика, выводящая специфику искусства за её рамки и абсолютизирующая критерий подобной специфичности (по сути, - до Универсума), в конечном итоге, лишь уничтожает искусство, как специфическое явление человеческой жизнедеятельности, стирает какие-либо грани между естественным и искусственным, делает вообще невозможным выделение в качестве искусства высокохудожественного, а наоборот – способно лишь провести в итоге к той дилемме, когда человечество или вообще распрощается с категорией искусство, художественное, или же будет этими терминами обозначать низкохудожественные произведения, чтобы хоть как-то отличать их от ремесла, от литературы логико-дискурсивной (научной, публицистической и т.д.).

Глава 1. Типология художественности

а) Кант

Из Кантовских рассуждений «об искусстве вообще»¹⁰⁴ 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... В таком случае мы разрываем само искусство и часть его смешиваем с не-искусством. То есть, другими словами, мы попросту игнорируем специфику искусства, специфические законы, правила, по которым ведь должно быть создано и низкопробное искусство, и для которых основополагающим является «образ»... Но тогда здесь или надо оговорить, какой «образ» понимать, когда речь идёт о специфике искусства: «образ-элемент», или «образ-целостную картину»; - или же чётко заявить и разграничить искусство, во-первых, от не-искусства, а затем внутри искусства - его типологические виды.

Не проясняет ситуацию, а во многом ещё более затемняет 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»¹⁰⁵.

¹⁰⁴ Кант И. Сочинения в шести томах. Т.5. – М.: Мысль, 1966, С.318-319;

¹⁰⁵ там же, С.320;

На этом нижнем, лежащем в основе пирамиды искусства, срезе зиждется остальная, верхняя её часть – «эстетическое искусство» и «непосредственной целью оно имеет чувство удовольствия»¹⁰⁶. Но и эту часть 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»¹⁰⁷.

Если схематически именно так представить себе Кантовскую типологию искусства в аспекте её художественности и заполнить данную структуру соответствующими определениями и пояснениями, то, на наш взгляд, уже в XVIII веке могла бы быть достигнута искомая абсолютно законченная типология художественности. Но что же получается на самом деле? – Когда начинаешь разбираться с Кантовскими суждениями и пытаешься их вслед за мыслителем систематизировать и структурировать, то получается безрадостная картина: с неизбежностью упираешься в алогический тупик несостыковок, несоответствий, противоречий...

Если принять за основу, что в разряд Кантовского «искусства для заработка», то есть ремесла, являющегося как бы фундаментом пирамиды искусства, мы относим низкопробное искусство, то выделение мыслителем «механического» искусства, в его отличие от «изящного» искусства, можно считать ещё одним важным вкладом И.Канта в разработку типологии искусства, ибо тогда этот класс способен объединить в себе произведения средней степени художественности, т.е. просто «художественное» – нейтральное, рациональное художественное, и представлять собой «искусство одного только прилежания и изучения»¹⁰⁸.

С одной стороны, быть может, подобного класса нам и не хватает в наших подходах к выявлению типологии искусства, а с

¹⁰⁶ там же;

¹⁰⁷ там же;

¹⁰⁸ там же, С.326;

другой – в том, что Кантовские «механическое искусство» и «искусство для заработка» – трудно различимы, возможно, и заложен веский аргумент в пользу нашего «низкохудожественного», в котором объединены эти два Кантовских вида искусства.

Если абстрагироваться от Кантовской линейности в развёртывании типологических видов искусства и все выделенные виды («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 обоснованно, 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)»¹⁰⁹; 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 разные: 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.

¹⁰⁹ там же, С.326;

Так, например, выясняется, что специфически «искусство для заработка» схоже с изящным искусством, но 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 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 вышеизложенного, приводимую нами выше пирамиду, как интерпретацию «последовательной» Кантовской типологии искусства, надо 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 внутривидовая 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»¹¹⁰.

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.

б) Гумбольдт

В.Гумбольдт, касаясь проблемы типологии художественности, старается выявить и выделить два типа художественности: «гениальное» («высокохудожественное» – в нашем понимании) и «не-гениальное» («низкохудожественное», – в нашем понимании)¹¹¹.

При этом, именно наличие и гармоническая обусловленность в произведении «идеального» и «целостности», как единственный настоящий критерий подлинной эстетической

¹¹⁰ там же, С.322.

¹¹¹ Гумбольдт В. Язык и философия культуры. – М.: Прогресс, 1985, С.165-228.

ценности художественного творения, и является, по мнению мыслителя, свидетельством того, что художник достиг вершины искусства, то есть создал высокохудожественное произведение («высокий и подлинный стиль поэзии»), которое необходимо отличать от низкохудожественного (псевдостилия).

в) Гегель

Гегель отличает «подлинное искусство» («высокохудожественное» – в нашем случае) от «служебного искусства» («низкохудожественного» – в нашем случае), предназначенного «для лёгкой игры», «забавы и развлечения»¹¹². «Подлинное искусство», в его отличие от «служебного» – «не самостоятельного», «не свободного» – искусства, является «свободным как с точки зрения цели, так и с точки зрения средства для её достижения»¹¹³, 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, 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»¹¹⁴.

г) Хайдеггер

В отличие от Юнга К.Г., который видит специфику художественного творчества в образотворчестве, Хайдеггер М. Различает в художественном творении «вещное» и «нечто сверх того, нечто иное», составляющее его художественность. «Конечно, художественное творение есть изготовленная вещь, по

¹¹² Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике // Эстетика: В 4 томах. Т.1. – М.; Искусство, 1968, С.13;

¹¹³ там же;

¹¹⁴ там же.

оно говорит ещё нечто иное по сравнению с тем, что есть сама по себе вещь, - *allo aqoyeuei*. Художественное творение всеоткрыто возвещает об ином, оно есть откровение иного; творение есть аллегория. С вещью, сделанной и изготовленной, в художественном творении совмещено и сведено воедино ещё нечто иное»¹¹⁵.

На основании этой «художественности» исследователь отличает ремесло от искусства, от поэзии - в самом широком смысле, - от высокохудожественности, в нашем понимании. Но, тем самым, «низкохудожественное» автоматически предстаёт в качестве ремесла, которое не ограничивается этим, а вбирает и не-художественное. В результате этого, на наш взгляд, в рамках не-художественного рода оказываются искусственно объединёнными низко-художественное и не-художественное, внутренне противоположные и сущностно противостоящие друг другу начала.

Однако если воспринимать Хайдеггеровское «ремесло» как творческий процесс, который, по своему результату, - непреднамеренно неудачный, низкохудожественный или же, наоборот, заведомо низкохудожественный, тогда это «ремесло» будет представлено в качестве хотя и «низко-», но всё же «художественного» творения. В этом случае мы будем иметь дело с «художественным ремеслом», не имеющим по своей общеродовой сути никакого тождества с просто «ремеслом» («не-художественным ремеслом»), как умением. Если так воспринимать послышки Хайдеггера, то большая часть сказанного им об искусстве, о поэзии - в самом широком смысле, о творении и т.д. во многом будет близко нашему пониманию той ступени реализации художественности, обозначаемой нами как высокохудожественность, то есть рассуждения исследователя об «искусстве» будут нами идентифицироваться с понятием «высокохудожественность», её сущностью и спецификой.

¹¹⁵ Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. – М.: Изд. МГУ, 1987, С.266.

д) современные исследователи

«Неисчерпаемость» творения является по Н.Гейю одновременно признаком как его гениальности, так и его художественности. «В исчерпанности произведения – его смерть, в бесконечном богатстве – бессмертие. Произведение псевдоискусства похоже на шарманку, из художественного шедевра каждый раз извлекаешь новое содержание. Искусство позволяет человеку осознать своё неисчерпаемое богатство»¹¹⁶.

Эту «неисчерпаемость» исследователь непосредственно связывает и увязывает, во-первых, с наличием в произведении «художественного мира», вместе с которым в произведение входят «богатство мира и человеческого бытия», и который «строится на практически бесконечном отношении», движении между конечными элементами языка, «конечными по необходимости числом элементов-слов и бесконечным жизненным содержанием и между этим последним и конечной художественной формой целого...»¹¹⁷ А во-вторых, - с целостностью «художественного целого», которое «не может быть сведено к конечному числу составляющих его элементов»¹¹⁸

* * *

Существует и такое традиционное определение высокохудожественных произведений – «великого искусства», в отличие от низкохудожественных произведений - искусства «второго ряда», в опоре на то, способны ли они быть бессмертными, неповторяющимися и неповторимыми или же их удел – забвение...

Так, отдавая дань этой традиции, В.В.Ерофеев полагает, что в отличие от рано или поздно начинающего ветшать, стареть, забываться произведения искусства, желающего «сузить

¹¹⁶ Гей Н.К. Художественность литературы. Поэтика. Стиль. С.49-59;

¹¹⁷ там же, С.50;

¹¹⁸ там же, С.444.

человека в его измерениях: социальном, биологическом, экзистенциальном, метафизическом, - для достижения какой-либо ограниченной цели, для «удобства» его изображения»; настоящее, «великое» искусство всегда остаётся верно «идее разомкнутости, открытости, широты человеческой структуры»¹¹⁹.

Однако то, что «в число забытых произведений попадают вещи, которые редуцируют представление о мире и человеке», – «вовсе не означает, что произведение призвано отразить целостную картину действительности. Просто в «частной истине» произведения должна быть сопряженность универсальному смыслу»¹²⁰. То есть в плане устаревания художественного произведения чрезвычайно важна художественная точка зрения на исследуемый материал, его широта и глубина. И в этом смысле, «скорее устаревает не материал, с которым работает художник, а «точка зрения» на него»¹²¹.

Как подчёркивает В.В.Ерофеев, многочисленные произведения, отражающие сугубо локальный «случай», плохи не тем, что неудачно выбран «случай», а тем, что взгляд на него соответствует «общему месту». Скорость старения произведения искусства пропорциональна неспособности художника возвести локальный материал в значение универсального смысла. При этом, сам материал, его объективная, внеискусствоведческая значимость не имеет определяющего значения. Даже сенсационность темы, не подкреплённая новизной «точки зрения», не обеспечивает произведению долголетия.¹²²

Однако, с другой стороны, наличие «универсального смысла» в том или ином художественном материале ещё «не является гарантом» его долголетия. Как совершенно справедливо заявляет В.В.Ерофеев, во-первых, «ни материал, ни его

¹¹⁹ Ерофеев В.В. Забытое произведение и литературный процесс // Методология анализа литературного произведения. - М.: Наука, 1989, С. 182;

¹²⁰ там же;

¹²¹ там же, С.183;

¹²² там же;

символика не могут быть самоцелью произведения, не могут быть самодостаточны. Они должны вступить во взаимосвязь безо всякого внешнего принуждения»¹²³. Во-вторых, произведение, созданное «для того, чтобы доказать какой-либо определённый тезис, ограниченное этим доказательством, обречено на быстрое старение не только потому, что тезис устаревает или неполностью усваивается (отчего последующая эпоха утрачивает к нему интерес), но и потому что это ограничение не соответствует природе» художественного творчества.¹²⁴ В-третьих, «быстро старятся декларативные произведения, где голословно» выражена позиция художника, «не подкреплённая художественным анализом», и пафос художника, «каким бы искренним он ни был, с течением времени оказывается неубедительным, порой просто несуразным»; то есть «искренние произведения стареют не менее стремительно, чем произведения лукавые, если им не хватает художественной глубины»¹²⁵.

Таким образом, «универсальный смысл», о котором говорит В.В.Ерофеев, должен быть не заданным, не нарочитым, не тезисным и не декларативным, он должен вытекать из глубины самого художественного материала и быть «всегда подкреплён художественной интуицией автора»¹²⁶.

¹²³ там же, С.184;

¹²⁴ там же;

¹²⁵ там же;

¹²⁶ там же.

Глава 2. Теория низкохудожественности

а) Гумбольдт

«Низкохудожественность» («псевдостиль»), по мнению В.Гумбольдта, возможно тогда, когда искусство, и в частности «поэзия 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»¹²⁷.

Таким образом, чтобы перепагнуть 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»¹²⁸.

Только так, представив всем своим произведением «один предмет», когда: «сколько бы предметов ни различало

¹²⁷ Гумбольдт В. Язык и философия культуры. С.182;

¹²⁸ там же, С.189;

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»¹²⁹; - 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»¹³⁰.

б) Гегель

Для «низкохудожественного» произведения искусства, 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». И тогда в конечном итоге «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 голый видимости»¹³¹.

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

¹²⁹ там же, С.195;

¹³⁰ там же.

¹³¹ Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике // Эстетика: В 4 томах. Т.1. – М.: Искусство, 1968, С. 57;

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»¹³².

Подобное понимание цели художественного произведения приводит в итоге к тому, что художественность произведения оказывается «несущественной» и начинает выдаваться и считаться «побочным моментом пользы, доставляемой наставлением»¹³³, назиданием. При таком подходе к творчеству, когда «искусство перестаёт быть самоцелью и низводится до уровня занимательной игры или простого средства назидания»¹³⁴, 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»¹³⁵.

в) современные исследователи

Если художнику, как подчёркивает Н.К.Гей, не дано или же не удаётся найти «неповторимое и единственно возможное в данном случае соединение всех частей и элементов творения в неразложимое целое, с бесконечным множеством существующих в нём связей и взаимосвязей, прямых и обратных отношений»; если он не способен в данном конкретном случае не допустить художественной энтропии, внутренней разлаженности и дезорганизованности творения, что неминуемо «ведёт к

¹³² Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике. Т.1. С.57;

¹³³ там же;

¹³⁴ там же;

¹³⁵ там же;

понижению его содержательности»¹³⁶; - то из рук такого художника не может выйти ничего, кроме как низкохудожественного, скоропреходящего произведения.

¹³⁶ Гей Н.К. Художественность литературы. Поэтика. Стилль. С.227.

Глава 3. Теория высокохудожественности

а) Кант

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 в то же время – словно сама природа. Безусловно, природа так же 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.

В этом смысле, произведение изящного искусства при всей своей формальной целесообразности, по которой было сотворено человеком, только в том случае будет таковым, то есть представлять собой изящное искусство, если оно «кажется также и природой»¹³⁷. То есть, как подчёркивает И.Кант, «целесообразность в форме этого должна казаться столь свободной от всякой принудительности произвольных правил, как если бы оно было продуктом одной только природы»¹³⁸.

И что характерно, именно «на этом чувстве свободы в игре наших познавательных способностей – а эта игра должна в то же время быть целесообразной – зиждется то удовольствие, единственно которое и обладает всеобщей сообщаемостью, не основываясь, однако на понятиях»¹³⁹.

б) Гумбольдт

В.Гумбольдт выделяет два достоинства искусства, которые обязательно присущи ему на стадии высшего совершенства

¹³⁷ Кант И. Сочинения ... Т.5.С.321;

¹³⁸ там же;

¹³⁹ там же, С.321-322.

(«гениального», - у мыслителя; «высокохудожественного», - в нашем понимании): «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 «однуединственную фигуру» или же соединяет «подобное с подобным» и даже связывает «посредующими звеньями несходное», он может произвести «лишь многообразие, а не целостность»¹⁴⁰. Основой же достижения подобной целостности, в свою очередь, представляющей собой, по В.Гумбольдту, основополагающее начало (на наш взгляд, лишь одно из подобных начал, изначальным из которых является мирозданческий миропорядок) идеальности, - как художественного целого, так и «всех фигур, какие может являть нам» художник, в качестве единиц этого целого; - является «их сопряжённость с человеческой природой»¹⁴¹. Это – 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»¹⁴².

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 состояние всегда влечёт за собой все прочие», ибо «лишь в общности таковых может существовать и отдельный человек и всё человечество»¹⁴³.

Чрезвычайно важным и значимым при этом является то, что подобное, отражённое в материале, «художественно настроенное воображение как раз и доставляет моральному человеку тот

¹⁴⁰ Гумбольдт В. Язык и философия культуры. С.177;

¹⁴¹ там же, С.178;

¹⁴² там же;

¹⁴³ там же, С.179;

огромный выигрыш, который учит его как бы соединять все жизненные эпохи, продолжая протекшую и зачиная грядущую, причём нимало не отнимая его у эпохи настоящего, какой он принадлежит»¹⁴⁴.

Являющиеся безусловными ипостасями «больших произведений искусства вообще» идеальность и целостность излучают «гармонию и совершенство», которые вливаются в реципиента, «заявляя о себе покоем и трогая паше сердце»¹⁴⁵. Состояние покоя, вселяемое в реципиента подобным («гениальным», - у В.Гумбольдта; «высокохудожественным», - у нас) произведением, устраняет в его восприятии «какие-либо помехи и диссонансы», а содрогания сердца, его тоскливые сжатия позволяют и обуславливают заглядывание реципиента «в глубь природы или человеческой природы»¹⁴⁶.

Чрезвычайно важным для нашего 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 притом переносит её и на нас»¹⁴⁷.

Такой «простейшей мыслью», в нашем понимании, в качестве крайне неразложимой единицы – может выступать «нравственная проблема», а в качестве конечной целокупности – «концепция миропорядка».

Чрезвычайно важной также для понимания того, насколько взаимосвязаны и взаимообусловлены в нашем «высокохудожественном» внешнее – объективное, целостное, формальное; и внутреннее – истинное, идеальное, содержательное; - являются слова мыслителя о пребывающих в

¹⁴⁴ там же;

¹⁴⁵ там же, С.180;

¹⁴⁶ там же;

¹⁴⁷ там же, С.220;

человеческой душе двух состояниях, называемых «всеобщим созерцанием и определённым ощущением»¹⁴⁸.

Эти «два 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»¹⁴⁹.

«В одном состоянии царит объект, в другом – субъект. Первое, 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 отчётливостью 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. Второе же состояние происходит из совместной деятельности чувств и желаний, и тогда любые объекты сопрягаются с потребностью или склонностью субъекта. 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. Напротив, ощущение, всегда исходящее из определённой связи цели с желанием, избегает ограничений, знает только один свой предмет, которому должны уступать все прочие, стремится к одностороннему удовлетворению, живёт в мире возможностей, а ищет одно – только действительность.

В состоянии созерцания само собой заложено нечто всеобщее и идеальное, поскольку в нём деятельна главным образом наша интеллектуальная природа, которая и не может устремиться к иной цели. Ощущение же даже и тогда, когда оно совершенно очищено практическим разумом или силой воображения, продолжает хранить по меньшей мере форму

¹⁴⁸ там же, С.227;

¹⁴⁹ там же;

своего изначального характера, потому что, как бы его ни преобразовывали, сопряжённость с субъектом остаётся в нём по-прежнему»¹⁵⁰.

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.

При этом, 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 легкость фантазии», то есть устранена «своекорыстная соотнесённость с реальностью обладания и возникающее вследствие этого ограничение самого предмета»¹⁵¹.

в) Шеллинг

«Основным требованием» ко всякому искусству (при этом, видимо, надо понимать именно высокохудожественное искусство) Ф.Шеллинг называет её «универсальность вовнутрь и вовне»¹⁵². Основным же законом искусства мыслитель называет «оригинальность»¹⁵³.

Если «универсальность» понимается им как «переваривание» всего художественного материала через призму сконцентрированного в художнике универсума¹⁵⁴, то «оригинальность», для Шеллинга, это – способность истинно

¹⁵⁰ там же, С.227-228;

¹⁵¹ там же, С.228.

¹⁵² Шеллинг Ф.В. Философия искусства. – М.: Мысль, 1966, С.146;

¹⁵³ там же, С.148;

¹⁵⁴ там же, С.146;

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»¹⁵⁵.

Шеллинг выявляет закон взаимосвязанности «универсальности» и «оригинальности», который гласит для современного ему «нового времени»: «Чем произведение оригинальнее, тем оно универсальнее»¹⁵⁶. Этот закон порождает закономерный вопрос: почему при всём изначально заданном равноправии и равнозначимости этих двух ипостасей высокохудожественности мыслитель в итоге выявляет закон причинно-следственной связи, где первичным является «оригинальность», а зависимым – «универсальность»; - а не закон равнозначной взаимообусловленности, который бы (как это имеет место у нас) 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 незрелость современной ему эпохи (*des Modernen*), представляющей собой только начало общемирового художественного пассионарного всплеска.

Противоречивое чувство недоумения, порождаемое этой Шеллинговской ограниченностью станет ещё более очевидным, если обратиться к пониманию мыслителем категории «необходимость», связываемой, с одной стороны, с «универсальностью», а с другой – «бессознательной деятельностью» художника; и категории «свобода», связанной, соответственно, с «оригинальностью» и «сознательной

¹⁵⁵ там же, С.149;

¹⁵⁶ там же;

деятельностью творца»¹⁵⁷. Ибо, как это ни странно, Шеллинг, вступая в противоречие со своей же, вышеизложенной, точкой зрения, ещё раньше в своей же «Философии искусства» утверждает, что искусство основывается на «тождестве» этих двух деятельностей 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»¹⁵⁸.

В этом своём утверждении и его обосновании через аналогию и связь совершенного художественного произведения с «универсумом», определяемым как «абсолютное произведение искусства», построенное в божестве и в вечной красоте¹⁵⁹; - Шеллинг во многом предвосхищает наше понимание и определение высокохудожественного, его оснований 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»¹⁶⁰. И именно в силу этого универсум, пребывающий в божестве, «представляет собой абсолютное произведение искусства, в котором бесконечная преднамеренность и бесконечная необходимость находятся во взаимопроникновении»¹⁶¹.

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

¹⁵⁷ там же, С.84;

¹⁵⁸ там же;

¹⁵⁹ там же, С.85;

¹⁶⁰ там же;

¹⁶¹ там же;

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»¹⁶². 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 в него и постичь в нём и через него изначальный миропорядок.

Только такое постижение любого сущего может открыть воспринимающему 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.

Как подчёркивает Шеллинг, «в любое время существовали лишь немногие люди, в которых концентрировались всё их время и универсум...; эти люди и суть поэты по призванию»¹⁶³, в их отличии 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»¹⁶⁴. При этом Шеллинг, конечно же, подразумевает не просто «искусство», а именно подлинное, высокохудожественное искусство в его стремлении к «гениальному».

¹⁶² там же;

¹⁶³ там же, С.146;

¹⁶⁴ там же, С.85;

Таким образом, именно гениальные, высокохудожественные произведения способны наиболее объективно и целостно представить искомую «гармонию» мироздания, которая, по Шеллингу, тождественна «истинной нравственности»¹⁶⁵. 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 нравственности, а поиски изначальной нравственности, наоборот – к изначальной гармонии. И один из главных для нас выводов, к которым как бы подводит мыслитель, это тот, что эти поиски «изначальной нравственности» могут идти и через поиски её составной единицы, в основе которой изначально творчески стоит отдельная нравственная проблема.

¹⁶⁵ там же.

А. Целостность

а) Аристотель

Во многом основу современных толкований категории «целостности» заложили древние мыслители, и в частности Аристотель в своей «Поэтике».

В качестве объекта для подражания трагедии Аристотель указывает на действие, характеризуемое таким свойством, как целое, имеющее «известный объём», то есть объёмное целое, отличающееся от целого, не обладающего объёмом. Подобное объёмное целое, как качество объекта и самого художественного «подражания», должно иметь, по Аристотелю «начало, середину и конец»¹⁶⁶. В нём «части событий должны быть так сложены, чтобы с перестановкой или изъятием одной из частей менялось бы и расстраивалось целое, - ибо то, присутствие или отсутствие чего незаметно, не есть часть целого»¹⁶⁷.

б) Кант

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 определении мира, называет «всеобщность» (Universitas), «которая есть абсолютная всецелостность сопринадлежащих частей. Ведь 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. Но здесь понимается как взятое вместе всё то, что относится к каждому целому, как сопринадлежащая часть»¹⁶⁸.

¹⁶⁶ Аристотель. Поэтика // Аристотель и античная литература. – М.: Наука, 1978, С.123-124;

¹⁶⁷ там же, С.125-126.

¹⁶⁸ Кант И. Докритические сочинения: В 2 т. Т.2. С.399.

Эту «абсолютную всецелостность» И.Кант называет ещё «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 и, может быть, в особенности применительно к искусству, художественному творчеству.

в) Гумбольдт

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

Гумбольдтовская «целостность» связана с понятием «мир», как художественный мир, отражающий с определённой авторской точки зрения целый мир явлений действительности и возвращающий реципиента к простым, первоэданым формам природы, к той реальной, объективной действительности - свободной от всего мелочного, наносного, в своей непосредственности делающей излишней, бессмысленной какое-либо додумывание и фантазирование¹⁶⁹. 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 – 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»¹⁷⁰.

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, па что мы способны, почему страдаем и чем наслаждаемся, в чём правы и в чём виноваты»¹⁷¹.

¹⁶⁹ Гумбольдт В. Язык и философия культуры. С.166-167;

¹⁷⁰ там же, С.174;

¹⁷¹ там же, С.175;

При этом, важным и определяющим для «целостности» произведения художника является «не число объектов, какие включает он в свой замысел, ...не близость их к самым великим интересам человечества – и то и другое способно усилить воздействие его работы, но безразлично для её художественной ценности, - всё, что он может сделать, - это поставить» воспринимающего его реципиента «в средоточие, из которого во все стороны, в бескопечность, 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»¹⁷². То есть «дело вовсе не в том, чтобы реально показать всё – это невозможно – или хотя бы многое, ... но исключительно в том, чтобы привести нас в такое состояние, в котором мы увидели бы всё»¹⁷³. Для этого «художнику достаточно собрать наше собственное «я» в одну точку и перенести 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»¹⁷⁴, обладающий соединяющимися в нём «единством и целостностью»¹⁷⁵.

Целостность, будучи как бы обратной стороной идеальности, а лучше – его (души) плотью, соответственно схожа, как подчёркивает Гумбольдт, с последней способом своего достижения. Как предлагает мыслитель, художник, как он и обязан делать прежде всего по своему призванию, должен вознести «нас над ограничениями действительности», - и тогда «мы сами собой окажемся в такой сфере, где всякая точка – это центр целого, а потому это последнее безгранично и бесконечно. Абсолютная целостность – неременная отличительная черта всего идеального, как обратное ей – неременная отличительная черта действительности». А значит, как только художнику «удаётся подавить в нас настроение, направленное на знание

¹⁷² там же;

¹⁷³ там же;

¹⁷⁴ там же, С.175-176;

¹⁷⁵ там же, С.176;

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 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»¹⁷⁶.

Чрезвычайно важным, на наш взгляд, является то, что В.Гумбольдт целостность художественного произведения, то есть то как? оно сделано, ставит в прямую и жёсткую зависимость от идеальности, то есть от концептуальности творения – от того что? автор выражает своими образами и в целом – художественной картиной.

г) Шеллинг

Искусство, по Ф.Шеллингу, (имеется в виду «настоящее», «подлинное», «высокохудожественное» искусство), представляет собой замкнутое, органичное целое, столь же необходимое во всех своих частях, как и природа. И даже больше того, мыслитель духовные «организмы» (Gewächse), именуемые произведениями искусства, определяет как гораздо высокоразвитые и замкнутые в себе целые, чем какой-либо природный «организм»¹⁷⁷.

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,

¹⁷⁶ там же.

¹⁷⁷ Шеллинг Ф. Философия искусства. - М.: Мысль, 1966, С.56;

совершенно не способен судить ни об одном произведении искусства»¹⁷⁸.

Художественную целостность, «целокупность» Шеллинг выявляет на примере соотнесённых между собой древнегреческих богов, которые «неизбежно составляют некоторый мир, в котором всё насквозь взаимоопределено, органически целое, целокупность, (отдельный) мир»¹⁷⁹. И происходит эта «неизбежная» целокупность, имеющая универсальное значение для высокохудожественного искусства, в силу того, что «в каждом образе абсолютное даётся с ограничением», и «благодаря этому каждый образ предполагает другие, и, опосредованно или непосредственно, каждый в отдельности – все остальные, и все вместе – каждый в отдельности»¹⁸⁰. Образовав же «между собой свой мир», тем самым эти образы в своей целокупности «приобретают независимое существование для фантазии», т.е. независимое художественное существование¹⁸¹. То есть, таким образом образованный целостный художественный мир «целиком существует для себя и совершенно отделён от того мира, который обычно именуют действительным»¹⁸².

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»¹⁸³. 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...»¹⁸⁴

¹⁷⁸ там же, С.57;

¹⁷⁹ там же, С.99;

¹⁸⁰ там же;

¹⁸¹ там же;

¹⁸² там же;

¹⁸³ там же;

¹⁸⁴ там же.

д) Юнг

Чрезвычайно важным для понимания роли и значения целостности, применительно именно к высокохудожественному искусству, является методология рассмотрения К.Г.Юнгом образотворчества художественного произведения с позиций дедукции, целостного восприятия исследуемого объекта; что позволяет исследователю констатировать тот факт, что «произведение являет нам разработанный образ в широчайшем смысле слова»¹⁸⁵.

е) современные исследователи

Художественная концепция мира, по Н.Гейю, через свой художественный мир – объёмный образ, оказывается жестко взаимосвязанной с целым и целостностью. Как подчёркивает исследователь, «образ формируется с первых тактов организации его в целое, несёт на себе отпечаток этого целого»¹⁸⁶.

Гейевская целостность берёт свое начало с Аристотелевского целого, которое, в противоположность Платоновскому целому, уступающему в соотношении - «суммативности», «суммарности» частей¹⁸⁷, - больше суммы своих частей¹⁸⁸.

При всей возможной техницистской тенденции понимания и толкования «принципа организации» художественного материала «в новое целостное единство – произведение»¹⁸⁹, Н.Гей всё же, если абстрагироваться несколько от промежуточных этапов художественно-творческого процесса, достаточно близок к истине, когда утверждает, что при этом

¹⁸⁵ Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству. С.228.

¹⁸⁶ Гей Н.К. Художественность литературы. Поэтика. Стиль. С.117.

¹⁸⁷ Платон. Тет э тет. – М.: Соцэкгиз, 1936, С.150-155.

¹⁸⁸ Аристотель. Метафизика. – М.-Л., 1934, С.103.

¹⁸⁹ Гей Н.К. Художественность литературы. Поэтика. Стиль. С.164;

происходит следующее... А именно: художественный элемент «попадает в «эстетический поток» и подчиняется динамическим законам движения более сложного, чем то, что присутствует и реализуется в изолированном элементе. Той же общей закономерности подчинено всё в произведении» – как организация художественного «материала, так и всех первичных образов, которые вне целого могут быть любыми, какими только в состоянии представить паше воображение, по, взятые сами по себе, они лишь набор совсем случайных, хотя, быть может, и метких или остроумных наблюдений»¹⁹⁰.

Однако эта истина, такая, казалось бы, близкая и ясная, оказывается столь призрачной в своём достижении, как только Н.Гей допускает проявление «рецидивов техницизма»... То есть исследователь как бы телегу ставит впереди лошади, и тем самым путает точку отсчёта (образ и целостность) и конечный результат (художественный мир, художественная концепция мира), когда утверждает, что «если бы возможен был «счётчик художественности», прибор, устанавливающий на основании строго объективных данных безошибочный показатель художественности произведения, то он, безусловно, основывался бы на суммировании величин организации целого. Показатель художественности мог бы быть основан на учёте художественной интеграции элементов, их соотнесённости, взаимоотражения художественных рефлексов и соответствующего обогащения в ходе этого внутреннего взаимодействия каждой единицы и всей их совокупности»¹⁹¹.

Тем самым, он, во-первых, вновь скатывается к схематизму и рационализму, а во-вторых, выхватывает только часть, срединную часть художественного синтеза, и как следствие – двойная противоречивость Н.Гейя в определении целостности.

Художественный тоталитет (Кантовскую целостность) Н.Гей отождествляет с художественным синтезом, который вбирает в себя в качестве «собственно эстетического свойства», предстающего «как некая данность, как осуществлённая

¹⁹⁰ там же, С.164-165;

¹⁹¹ там же, С.162;

эстетическая реальность»¹⁹², - «неповторимость, целостность и содержательность»¹⁹³. Тем самым, опираясь фактически на термин «целостности» (Totalität), Н.Гей стремится, казалось бы, преодолеть узкое структурно-системное понятие целостности, и при этом – приходит к тому, что именно за этим – «узким» – понятием и закрепляет данную категорию.

То есть, казалось бы, исследователь выбирает верный ориентир, по непостоянство, зыбкость в наполнении содержания главной категории, на которую и направлена ориентировка исследователя, приводит, в конечном итоге, к противоречивости в её определении...

Отсюда – двусмысленность и неопределённость в конечном понимании постулируемой Н.Гейем целостности и художественного целого. И тогда, когда он подчёркивает, что художественное целое «возникает не из сплошного или слабо расчленённого потока более мелких или более крупных элементов этого целого, а из организации взаимодействия всего со всем, начиная с отдельного слова и кончая произведением - в целом»¹⁹⁴. И когда утверждает, что «извлечённые из целого, изолированные от произведения», элементы «перестают быть тем, чем они являлись в организме, превращаются в «обыкновенные» слова, бессодержательный приём»¹⁹⁵. И когда содержание произведения, его художественную систему обозначает как «сверхсловесную систему»¹⁹⁶...

Слишком механистически, на наш взгляд, а не органически и синтетически – как следовало бы, пытается Н.Гей совместить в «художественном целом» его «и неразложимость, и дифференцированность»¹⁹⁷. Это также, в свою очередь, приводит к неоднозначности и противоречивости в объяснении и толковании механизмов образования целостности художественного целого литературного произведения.

¹⁹² там же, С.449-450;

¹⁹³ там же, С.449;

¹⁹⁴ там же, С.162;

¹⁹⁵ там же, С.163;

¹⁹⁶ там же;

¹⁹⁷ там же, С.162;

Так, с одной стороны, Н.Гей уподобляет произведение литературы, как «динамический содержательный образ»¹⁹⁸, кинофильму, а слова, фрагменты, части, - как статичные и замкнутые в себе составляющие «образа в движении», - неподвижному кинокадру¹⁹⁹. То есть, по Н.Гейю, в художественном произведении происходит «не накопление» художественных элементов, а «образуется «лавина» новых отпощений»²⁰⁰. При этом, каждый элемент, «складываясь в целое,.. подчинён закономерностям композиции, жанра, стиля, является мельчайшим звеном, в котором находят проявление эти закономерности»²⁰¹. И «прежде всего прокладывают себе дорогу закономерности линейной причинности, и мы имеем дело с рядами, которые развёртываются от первого элемента к последнему, а предшествующее определяет последующее»²⁰². Хотя тут же, говоря о «прямых» связях, Н.Гей подчёркивает наличие и «обратных» связей: «возникновение и формирование образа сопровождается возвращением к предшествующему, удержанием и последовательной «реконструкцией» воспринятого, на основе и благодаря идущему далее восприятию»²⁰³.

И даже более того, как утверждает Н.Гей, если структурная сущность художественного произведения «заключается в его линейном характере», то «целостная объёмная система образов в произведении предполагает его общее содержание, образ наполняется интегрированным смыслом»²⁰⁴, то есть «происходит превращение «линейного» измерения материала низших уровней организации... в многомерную систему со многими измерениями»²⁰⁵. Как подчёркивает исследователь, «нечто подобное мы встречаем при развёртывании светлых и тёмных

¹⁹⁸ там же, С.181;

¹⁹⁹ там же, С.180;

²⁰⁰ там же, С.182;

²⁰¹ там же;

²⁰² там же, С.182-183;

²⁰³ там же, С.185;

²⁰⁴ там же, С.203;

²⁰⁵ там же;

импульсов в строку, а строк в «картину» на телевизионном экране»²⁰⁶.

С другой же стороны, Н.Гей, видимо, или не чувствуя и не видя никакого в том противоречия, или же оставаясь при своём схематизме и рационализме, утверждает, что «художественное произведение – это своеобразный квант – неразложимая порция объективного содержания, логической информации, эмоциональной выразительности, эстетического совершенства и многих других его составляющих моментов. В произведении возникает системность художественных средств, позволяющих осуществиться образу как сложному единству впечатлений, переживаний, чувствований, перевоплощений, смысловых и содержательных сторон отображаемого и выражаемого художником. Благодаря этим переливам, переходам жизненного содержания в форму и формы в содержание произведения и возникает неразложимость эстетического целого»²⁰⁷.

При этом, данное «эстетическое целое» понимается Н.Гейем как «синтез» внутренних и внешних факторов произведения искусства²⁰⁸, «синтез», в результате которого «всё вошедшее в целое перестаёт быть частями, агрегатом частей, их суммой, а становится новым образованием, пронизанным общим принципом снизу доверху. А это и есть процесс превращения внеэстетического содержания в эстетическое, художественное образование»²⁰⁹.

И вновь это Гейевское противоречие между схематизмом и синтетизмом, механицизмом и организмом, рационализмом и иррационализмом (синтез - неразделим²¹⁰), - противоречие, исследователем не замечаемое, находит своё конечное выражение в заключительном определении им художественного произведения в качестве «конечной метаструктуры для всех входящих в него элементов»²¹¹.

²⁰⁶ там же;

²⁰⁷ там же, С.450-451;

²⁰⁸ там же, С.450;

²⁰⁹ там же, С.459;

²¹⁰ там же;

²¹¹ там же, С.462.

* * *

Целостность, как категорию, часто связывают лишь с содержательной стороной художественного материала²¹². Но целостность, будучи одним из основных свойств художественного образа, представляющего собой органический сплав формального и содержательного, где изменение элементного «оформления влечёт за собой либо разрушение художественного образа, либо создание нового»²¹³; соответственно может быть ассоциирована лишь со всем образом – как «органическим сплавом».

И хотя изначально целостность воплотившегося в художественном материале образа определяется, например, по мнению Г.В.Степанова, такими факторами, как, во-первых, сама природа «художественного мышления, которое стремится схватить мир как целое, не дробя живую действительность на части», и, во-вторых, «личностное восприятие мира художника»²¹⁴; однако без своего конкретного элементного оформления не будет ни образа, ни его целостности, а факторы так и будут пребывать в своём гипотетическом состоянии.

* * *

Говоря об очевидности различия между «целостным» и «целым», некоторые исследователи, и в частности С.Вайман²¹⁵, ссылаются на Аристотелевское определение «целого».

На наш взгляд, нельзя Аристотеля истолковывать с позиций сегодняшнего восприятия тех или иных категорий; Аристотелевское «целое» – и есть Кантовская «целокупность» (Totalitas), Гумбольдтовская «целостность» (Totalität). Но если в

²¹² Звегинцев В.А. О цельнооформленности единиц текста // Изв. АН СССР. Сер. Лит. и яз., 1980, № 1, С.13-21; Степанов Г.В. Язык. Литература. Поэтика. С.137; и другие.

²¹³ Степанов Г.В. Язык. Литература. Поэтика. С.149;

²¹⁴ там же, С.150.

²¹⁵ Вайман С. Бальзаковский парадокс. М.: Советский писатель, 1981, С.78-79.

Аристотелевском целом обозначаемым, лежащим на поверхности является внешняя целостность, то у Канта и его последователей в использовании категории «Totalitas» – это уже ранее лишь подразумеваемая, и скорее всего, как само собой разумеющееся – закономерная подоплёка, основа всякого научного рассмотрения; внутренняя сущностная целостность.

Нам представляется, что в этих своих смыслах данные категории во многом взаимопересекаются, взаимозаменяются и даже относительно тождественны. Поэтому в нашем случае целостность – она более объёмна, всеобща в характеристике того или иного целого и тем самым вбирает в себя понятие целого, как свой первичный пласт, уровень категориального содержания.

Ведь, например, если человеку, незнакому с китайским языком, дать гениальное произведение китайской литературы, написанное иероглифами, то он будет в состоянии характеризовать это произведение только со стороны его целого, имеющего, условно говоря, начало, середину, конец и состоящего из частей – иероглифов; целостность произведения – будет ему неведома. Но разве о таком целом говорил Аристотель?... Конечно же, нет.

И хотя сегодня при желании, конечно же, можно провести определённую разграничительную линию в толковании этих двух категорий: целое – относить к плоскостному эмпирическому (чувственному, поверхностному, внешне-формальному), а целостность – к объёмному (углублённо-проникающему, внутренне-оформленному); – но их отделение и даже противопоставление друг другу не может не только внести ясность в понятие целостности, а и способно оставить проблему данной категории без окончательного разрешения, тем самым дробя и умножая количество его толкований и определений.

Но даже, если условно принять, что целое – это внешнее качество, а целостность – это внутреннее качество, то, на наш взгляд, всё равно должно быть третье, возможно, – «целокупность», которое бы объединяло в себе эти две характеристики, эти две стороны одной и той же медали.

Однако в любом случае, вряд ли можно принять то противопоставление целого и целостного, которое исповедуется, например, С.Вайманом. Вот, какой сопоставительный ряд

оппозиций целого и целостного приводит в своём исследовании данный учёный:

- целое имеет начало, середину, конец, а «целостность – без-начальна и бес-конечна»;

- «в целом часть обретает себя..., в целостном – теряет... Целостное – это целое без частей...»;

- «если в целом механизм зависимости предмета от внешних условий достаточно ощутим и нагляден, то в целостном он спрятан и снят, и предмет предстаёт в своём суверенном и свободном бытии, в нерасчленённом самодвижении»;

- «целое – система, агрегат; целостное – сгусток, фокус чувственных свойств»;

- «целое существует наряду с частями, видит и знает их; целостное своих частей не видит и не помнит»;

- «часть обрстает себя в целом и теряет себя в целостном»;

- «источник движения целого располагается за пределами его; целостного – в нём самом, - здесь он органически усвоен, ассимилирован»;

- «целое нуждается в толчке, целостное – спонтанно»;

- целое – это сфера точных наук, для которых специальным предметом «является система», целостное – это сфера искусства, чьим предметом является «синтез живых сил человека и мира»;

- «целое допускает лишь непосредственные контакты (взаимодействие соседних частей), в целостном любая часть свободно соотносится с любой другой частью»²¹⁶;

- «целое – это система, агрегат, не сводимый к сумме частей. По отношению к каждой из них он – более высокий тип организации, более сложная структура»²¹⁷; «целостность – не дурная однородность, не монолит», «нередко она калейдоскопична, а то и вовсе открыто фрагментарна», однако «по глубочайшей своей сути она диалектична»²¹⁸.

Приводимый сопоставительный ряд оппозиций крайне противоречив и неопределён. Ибо если понимать данное противопоставление целого и целостного прежде всего как

²¹⁶ там же, С.78-80;

²¹⁷ там же, С.88;

²¹⁸ там же, С.80-81;

формальное, то тогда, в качестве дальнейшего развития данной исследовательской логики, мировой художественный процесс во многом необходимо разделить на две составные части: до «нового времени» и с начала «нового времени», - что, на наш взгляд, дело – крайне неблагоприятное и, с точки зрения осознания высокохудожественности, - бессмысленное и бесплодное.

Если же целое понимать преимущественно как формальную, а целостность – содержательную стороны художественного произведения, то есть воспринимать целое – как законченное единство, а целостность – как уже качество художественного выполнения этого целого; тогда возникает закономерный вопрос о том, что ведь и целое можно и нужно воспринимать как качественную характеристику, а не только как формальную, и, наоборот, целостность можно понимать не только как качественную, но и формальную характеристику произведения.

Подобные рассуждения приводят к мысли, что С.Вайман сопоставляет и сравнивает разные, крайние уровни вбираемого этими категориями содержания.

В этом смысле, подобную Ваймановскую качественную характеристику целого и целостного, если отбросить их жёсткую противопоставленность, можно принять лишь с очень большой оговоркой, как их «частичную» качественную характеристику.

И действительно, в отличие от С.Ваймана, мы считаем, что:

- во-первых, «целостность» не может хотя бы не подразумевать начало, середину и конец, ибо, с одной стороны, если scomпоновать данное произведение по-другому, то это уже будет совершенно другое произведение и другая целостность; и с другой стороны, каким бы открытым конец ни был, но он – всё же конец, и любое его продолжение способно опять же не только количественно, но и качественно изменить само произведение и это уже будет другое произведение, другая целостность. И в то же время «целое», рассматриваемое как целая единица, также – безначальна и бесконечна, так как какое же у единицы начало и конец, если это единица. Нет если же начать членить единицу, тогда она уже перестаёт быть единицей, превращается в сумму единиц, которая, казалось бы, (как постулирует математика) от перестановки мест слагаемых не может измениться;

- во-вторых, в «целом» часть обретает себя, но эти части и целое – это как бы сообщающиеся сосуды, и пока часть себя не потеряет в целом, это целое само себя не обретёт, т.е. целое так же, как и целостное, представляет собой «целое без частей»;

- в-третьих, «целое», как и «целостное», столь же заземлено, зависимо от внешнего, вплоть до макрокосмоса, как и в своей абсолютной единичности суверенно и свободно в авто-бытии;

- в-четвёртых, «целое» в такой же мере – «сгусток, фокус чувственных свойств», в какой «целостное» есть «система, агрегат»;

и так далее, и так далее...

Подобные контраргументы и антидоводы можно привести ко всем постулируемым С.Вайманом сопоставительным рядам этих двух «оппозиций».

Тем, кто ссылается на Аристотеля, надо вспомнить, что древнегреческий мыслитель говорил о целом движения в трагедии, о мотивированности действия и законченности произведения, всякое дополнение и продолжение которого способно лишь разрушить его в этом своём виде и породить совершенно другое, новое произведение.

Целостность может быть лишь в целом, ибо если взять незаконченное, незавершённое по той или иной причине произведение какого-либо творца, то в нём нельзя будет найти ни целостности, ни целого. Если же попытаться усмотреть в нём целостность, то с обязательной необходимостью нужно будет усмотреть в нём и целое. То есть одного без другого в реальной действительности нет и быть не может. И целое и целостное – это качественная характеристика произведения. И если произведение по своему художественному качеству не целостно, значит оно – и не цело, не цело – именно в Аристотелевском смысле и, соответственно, в том, как его понимаем мы.

В противном случае, тогда те произведения, которые изначально и по настоящее время почитались за гениальные и за которыми по логике сторонников различия и противопоставления целого и целостного должна закрепиться такая качественная характеристика эстетического, художественности, как «целое», должны просто в силу этого попасть во второразрядные произведения по сравнению с

произведениями «нового времени», отличающимися своей «целостностью». Хотя при этом даже не слепой и не глухой, а лишь мертвец может не видеть, не слышать и не чувствовать той огромной художественной-эстетической мощи, с её катарсической силой воздействия, которая исходит от этих поистине гениальных на все времена произведений.

С.Вайман пытается преодолеть эту крайность и заговаривает уже о том, что ««целостность» - категория исторически подвижная. Вполне понятно, что по отношению к нерасчленённому, насквозь эстетическому, «натурфилософскому» восприятию и объяснению действительности в эпоху античности она – нечто иное, чем на гребне XX века. Там целостность – ещё в значительной степени и живое развитие их, химизм взаимопереходов и взаимоотражений, «наша» целостность коренится в вещах неизмеримо глубже, оттого она многоцветней и полифоничней»²¹⁹.

И, как следствие, прогресс в искусстве исследователь уже воспринимает как «эволюцию художественной целостности – движение ко все более высоким и органичным её формам. Это значит, теснее сплавиваются, чаще и свободней перекликаются через головы ближайших соседей компоненты» материала, «тематический и персонажный принципы их соединения дополняются новым, всеохватным и потому предельно авторитетным принципом»²²⁰.

Однако тут же, стремясь конкретно проследить эволюцию художественного сознания, С.Вайман увязывает её с диалектикой части целого и волей-неволей на примере художественной литературы выделяет три периода. Первый, когда часть отождествлена целому. Проявление одного исследователь усматривает ещё и в повести Бокаччо «Фьяметта». Второй период, связанный «с формированием реалистического метода» и ознаменованный «все более властной и авторитетной гегемонизацией целого»²²¹. Третий – гегемонизацией уже

²¹⁹ там же, С.82-83;

²²⁰ там же, С.83;

²²¹ там же, С.89;

«целостного, всё более осязаемым ростом удельного веса факторов интегральных, симптоматичных с точки зрения неразличимости частей, их теряния»²²².

Таким образом, исследовательская мысль С.Ваймана испытывает очень много противоречий.

Так, например, исследователь подчёркивает, что целостность, хотя и другая, но была уже в античном искусстве²²³; и тут же – даже повести Бокаччо «Фьяметта» отказывает в целостности²²⁴; а затем вновь пишет о том, что «хочет или не хочет художник, сознаёт или не сознаёт, но, ступив однажды на волшебную землю Искусства, он уже ни на минуту не перестает мучиться целостностью»²²⁵.

Так, вначале целое, как это было приведено выше, противопоставляется целостности, а потом в своём употреблении у С.Ваймана эти категории уже как бы и не различаются²²⁶: «Восприятие художественного произведения в определённом смысле не только завершается, но и начинается с восприятия целого»; и здесь же – художника в процессе творчества «ни на минуту не покидает... ощущение «всей картины»»²²⁷ – целостности художественного произведения. И далее С.Вайман уже как бы объединяет эти термины и даже заменяет их понятием «общее»²²⁸, как адекват «произведения», и понятием «всё произведение»²²⁹.

С.Вайман честно, без лукавства признаётся: «Вероятно, мы поступим благоразумно, сосредоточив усилия не на поисках дефиниций, а на живом и непосредственном усмотрении проблемы – анализе конкретных аспектов завершённой художественной целостности»²³⁰. И уже «всё произведение»,

²²² там же, С.89-90;

²²³ там же, С.82-83;

²²⁴ там же, С.89;

²²⁵ там же, С.102;

²²⁶ там же, С.102-104;

²²⁷ там же, С.102;

²²⁸ там же;

²²⁹ там же, С.103-104;

²³⁰ там же;

которое до этого отождествлялось с целым²³¹, отождествляется, хоть и косвенно, через определение, с целостным²³².

* * *

Говоря о художественной целостности, мы неизбежно будем касаться проблемы «художественной энтропии». Очень точно и ёмко на этот счёт высказывается Н.К.Гей, который подчёркивает: «Чем менее художественно творение, тем больше его художественная энтропия, внутренняя разложенность. Ослабление внутренней организованности целого ведёт к понижению его содержательности»²³³.

В этом отношении, несогласие С.И.Кормилова с абсолютизацией Н.К.Гейем закономерной взаимозависимости степени художественного творения и его «художественной энтропии, внутренней разложенности», стремление связать начало возникновения этой закономерности лишь начиная с определённого времени в истории развития мировой литературы, а именно – с «новым временем», на наш взгляд, необоснованны.

Неубедительным и до примитивности схематичным является, как нам представляется, и довод С.И.Кормилова о том, что «об энтропии текста или картины стало возможным говорить лишь с возникновением исторического миропонимания, когда действительность предстала как система несходных звеньев в едином закономерном процессе развития (начиная с романтиков)»²³⁴; довод, служащий, казалось бы, упрощению восприятия и оценки мирового художественного процесса, на самом же деле, еще более его усложняющего и запутывающего и заводящего его сторонников в догматический тупик, ибо тем самым волей-неволей всему искусству до XIX века отказывается в художественной целостности и оно начинает оцениваться с позиций художественной пропорции. Тут возникает

²³¹ там же, С.103;

²³² там же, С.104.

²³³ Гей Н.К. Художественность литературы. Поэтика. Стилль. С.227.

²³⁴ Кормилов С.И. О критериях художественности. С.66;

закономерный вопрос: А как же в таком случае быть с античным искусством, со средневековым искусством, с искусством Востока?...

Представление С.И.Кормилова об «энтропии» художественного творения, его представление о художественной целостности и художественном единстве во многом служат, казалось бы, преодолением «механистичного» по сути представления структуралистов и конструктористов о художественном произведении, но вводя в данный исследовательский контекст категорию художественной пропорции, противоположную «целостности», и оставляя в его распоряжении огромный, гигантский пласт мирового искусства, исследователь тем самым, желая или не желая этого, в определённой части солидаризируется со своими явными оппонентами.

Ошибочным, как нам представляется, является Кормиловское противопоставление и противопоставление целостности и пропорции. Это – два взаимосвязанных и взаимообусловленных качества художественного произведения, первое из которых более объёмное, а потому – вбирает в себя второе.

Даже при, казалось бы, явном отсутствии пропорции, она везде в высокохудожественном, целостном произведении подразумевается и присутствует, иначе бы целостная суммарность художественных элементов искусства «нового времени» могла перерасти в непреднамеренный, непредусмотренный гротеск.

Пропорциональность, таким образом, подразумевается и присутствует везде; просто, во-первых, различны координаты её соотнесения, а во-вторых, необходимо отличать очевидность и неочевидность её проявления.

И совершенно прав С.И.Кормилов, что «абсолютным... критерием художественности будет единство эстетического принципа, эстетическая определённость, специфическая художественная логика»²³⁵. Но если при этом подразумевать не родовую сущность, а высокую степень художественности –

²³⁵ там же, С.67;

высокохудожественность, то станет ясно, что он, конечно же, здесь не договаривает... За всем этим зачастую «полувидимым» стоит подчас совсем уже «невидимое» непосвященному, а именно – концепция миропорядка, вначале – в замысле – авторская, а затем – и воплощённая – художественного мира произведения.

С.И.Кормилов совершенно прав, что «произведение – не просто сумма. Это система»²³⁶. И в этой системе существуют многообразные, многоуровневые, асимметричные и ассоциативные и т.д. отношения разновеликих элементов и их свойств, отношения, которые действительно «всегда порождают новое качество»²³⁷, новую самостоятельную целость, цельность, целостность, новый художественный мир, в котором как бы то ни было «всё-таки в конечном счёте каждое из достоинств и недостатков усиливается или приглушается в художественном целом»²³⁸. И чем эта целостность, этот художественный мир самостоятельнее, тем произведение незаменимее, а чем произведение незаменимее, тем оно ценнее, то есть – художественнее, и значит – вступает в разряд произведений высокохудожественных, с возможной даже претензией – на гениальность.

Таким образом, фрагментарность художественного произведения – это вовсе не суммарность его. В качестве канонического примера здесь можно было бы привести священные книги, начиная с Горы, Евангелия и кончая Кораном. Ведь там тоже присутствует фрагментарность, но разве нет цельности, целостности?! Цельность, Целостность – это, скорее всего, не внешний характер композиционного сцепления событий и характеров в произведении, а нечто внутреннее, «подводное», интуитивно намечаемое и подразумеваемое. И в этом отношении необходимо каждый раз конкретно отвечать на вопрос: «Недосказанность – это недостаток или же авторский, художественный приём, подчас совершенно необходимый и закономерный для данного художественного мира?» Получается,

²³⁶ там же, С.69;

²³⁷ там же, С.68;

²³⁸ там же;

что в пустоте, в черноте, в чёрной дыре – более формального содержания и содержательной формы, чем во всём том, что их окружает. И парадокс ли это?.. По-видимому, нет...

Возможно, что подобная «фрагментарность», «недосказанность» – связана ещё и с общепринятостью и устойчивостью космологического представления о бытии, жизни, человеке. Ведь известно, что в средние века была относительно устойчивая идеология (религиозная, по своей сути) мироздания, и поэтому она часто подразумевалась и крайне косвенно присутствовала в художественном мире произведения.

В XIX веке начинается её расшатывание. И в данном случае можно провести аналогию с концом советской действительности и сложившейся в этой связи ситуацией в советском искусстве. Поиск новых идеологических, мирозданческих координат – вот это и есть основа пассионарности, в том числе, и художественная. И в этом смысле, вряд ли мы ошибёмся, если констатируем, что азербайджанская, русская и некоторые другие (бывшие советские) искусства 70-80-х годов более пассионарны, если не просто, в отличие от других, – а значит более тяготеют к мессианству, чем какие-либо другие современные им искусства мира.

И, возможно, прежде всего этим можно объяснить психологию как художественного творчества, так и эстетического восприятия конкретного художественного единства в XIX – XX веках в их отличие от предшествующих веков. То есть подняться над ограниченностью конкретно-исторического рассмотрения «художественных единств», которое обуславливает такие субъективные и высокомерные с позиций современности выводы о том, что, во-первых, «в XIX – XX вв. идеи и темы взаимосвязаны и не самоценны, главная идея – это их система, которая больше простой суммы идей и тем в результате особой актуализации их соотношения, взаимоосвещения»; а во-вторых, «до XIX в. господствовало представление о мире как о более или менее свободном агрегате людей, событий, явлений, систематизировать которые может только статичная в своём существе внешняя сила, а не логика их саморазвития»; потому художественное единство «рисовалось суммарным итогом изолированных жизненных сфер», а «отсюда

преобладание «хроникальных» сюжетов над «концентрическими» и т.п.²³⁹

Такое представление порождает ещё одно ложное, имеющее основой поверхностность, чисто внешность в рассмотрении формально-содержательной данности художественного единства, представление о том, что главное отличие произведений до XIX века и в «новое время» – в том, что если в первом случае элементы произведения «не столь отчётливо взаимосвязаны, по чаще соразмерны», то во втором – они могут быть вовсе не соразмерны, но при этом обязательно взаимосвязаны.²⁴⁰ Отсюда – и отмеченные нами выше фундаментальное несогласие С.И.Кормилова с абсолютизацией Н.К.Гейем художественной энтропии, его идея о художественной пропорции применительно к искусству до XIX века.

Таким образом, не в чисто внешне, поверхностно воспринятом формально-содержательном единстве художественного произведения надо искать основу его цельности, целостности. Это, как мы видим, может лишь необоснованно разъединять (и противопоставлять) единое общемировое искусство – на искусство «нового времени» и искусство до XIX века. Этого можно будет избежать, если опираться на извечное для всего мирового художественного процесса и изначальное для каждого индивидуального творческого процесса отношение к концепции миропорядка, когда лишь активное, деятельное обращение (возможно, и интуитивное) к поиску подобной концепции, её нахождению и усвоению – и может породить, в конечном итоге, высокохудожественное произведение, соответственно отличающееся своим художественным единством, своей художественной целостностью.

* * *

Проблему целостности В.И.Тюпа воспринимает как проблему «границ данного целого, поскольку действительная

²³⁹ там же, С.65;

²⁴⁰ там же, С.66.

целостность всегда индивидуальна, то есть отъединена», а целостность объекта – понимает как индивидуальное «совершенство», «взятое конкретно, в плане отношения существования к кажимости, а не абстрактно, не в отношении к сущности данного ряда явлений»²⁴¹.

Мы же, в отличие от В.И.Тюпы, понимаем под целостностью не индивидуальную целостность произведения, хотя, конечно, каждое произведение по своей природе – целостно, как произведение конкретного автора, а также индивидуально – совершенно, если исходить из творческой установки создатели произведения... Целостность, в нашем понимании, – это внутривидовое качество, это та рубежная линия, тот качественный уровень, отделяющий низкохудожественное произведение от высокохудожественного. То есть целостность художественного произведения – это не целостность (системность) внутрикартинной-внутриобразной системы данного художественного произведения. Мы будем отличать эти два понятия как «целостность» и «системность».

Целостность – более объемное понятие, целиком вбирающее в себя «системность». В этом смысле, не принимая тезиса В.И.Тюпы о «коренном диалектическом противоречии» и взаимодополнении друг друга этих двух фундаментальных момента действительности, следует всё же признать его достаточно полную и точную взаимоотличительную характеристику системности и целостности.

Так, например, исследователь следующим образом разграничивает суть этих двух категорий:

- «если система дискретна, то целостность континуальна»;
- «если система представляет собой упорядочивающую дифференциацию множества элементов, то целостность являет интеграцию взаимоопределяющих сторон («границ») нерасторжимого целого»;
- «если в основе системности лежат оппозиционные отношения, то в основе целостности – доминантные»;

²⁴¹ Тюпа В.И. Художественность литературного произведения: Вопросы типологии. С.20.

- «если система характеризуется управляемостью (связи и отношения между элементами подчиняются однозначно определённым системообразующим правилам), то целостность – саморазвитием и, соответственно, способностью к «мутациям» в самом широком смысле этого слова, которые системностью не предполагаются»;

- «если система принципиально воспроизводима – логически моделируема, генетически или исторически наследуема, - то целостность уникальная, принципиально единична как незаменимая «проба эволюции»»;

- «если система подвержена энтропии, самопроизвольному понижению уровня организованности, то целостность неисчерпаема и, вследствие этого, остаётся вне энтропии: либо целостность имеет место, и тогда любая её часть обладает конститутивными свойствами целого, либо она (на данном уровне организации материи) не имеет места»²⁴².

Системностью может обладать и низкохудожественное произведение, а целостностью – только высокохудожественное произведение. И критерием этому: присутствует ли в художественном произведении, если и не материально, то хотя бы идеально, если и не в целом, то хотя бы в своей доминантности, - концепция миропорядка или нет?.. То есть целостность художественного произведения «есть состояние самодостаточности, завершённости, индивидуальной полноты и избыточности»²⁴³, но лишь при ориентире на концепцию миропорядка. А предпосылкой этому является наличие этой концепции, хотя бы и в форме подсознательного, угадываемого в своих доминантах, в творческой установке самого автора художественного произведения.

Таким образом, творческий процесс, в результате которого писатель закладывает в своё произведение своё видение, свою концепцию, в той или иной степени её частности и относительности, - миропорядка, «гармонии мира»; требует обратного процесса эстетического восприятия художественного целого. То есть – «процесса», который предстаёт как

²⁴² там же, С.21;

²⁴³ там же, С.20.

«отстранённое узнавание индивидуальной целостности отдельного явления как символа целостности более высокого порядка, в глубине своей – как символа изначальной и конечной целостности бытия, целостности мира и жизни»²⁴⁴, умозрительного предела гармонии беспредельного мира.

Тем самым, художественное произведение лишь в том случае претендует на звание высокохудожественного, когда в паличествующую в пей систему вдохпуга творцом, опосредованно – через единичное, частное, составное, - являющееся доминантным и целостным для данного творения, - концепция миропорядка, концепция гармонии мира, концепция универсума.

²⁴⁴ там же;

Б. Концептуальность.

а) Кант

Чрезвычайно важным для «изящного искусства», с точки зрения И.Канта, является паличие в нём «духа», понимаемого мыслителем «как способность изображения эстетических идей»²⁴⁵. Казалось бы, именно проблему концептуальности художественного произведения затрагивает И.Кант, говоря об «эстетической идее», как о таком 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»²⁴⁶. Однако на деле мыслитель тут же впадает в противоречие...

Так, например, говоря о том, что «воображение (как продуктивная способность познания) очень сильно в созидании как бы другой природы из материала, который ему даёт действительная природа», по аналогичным будничному опыту «законам, но тем не менее и по принципам, находящимся выше, в разуме»²⁴⁷, при этом ближайший, видимый природный материал может быть «переработан в нечто совершенно другое, а именно в то, что превосходит природу»²⁴⁸, во-вторых, подчёркивая, что «такого рода представления воображения можно назвать идеями отчасти потому, что они 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

²⁴⁵ Кант И. Сочинения в шести томах. Т.5.С.329;

²⁴⁶ там же, С.330;

²⁴⁷ там же;

²⁴⁸ там же, С.331;

быть полностью адекватным никакое понятие»²⁴⁹; в-третьих, отмечая, что «если под понятие подводится такое представление воображения, которое необходимо для его изображения, но которое уже само по себе даёт повод так много думать, что это никогда нельзя выразить определённым понятием, стало быть эстетически расширяет само понятие до бесконечности»²⁵⁰; - 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 художнику в виде откровения, прозрения, через призму ли частных, проблемных, проявлений, или же – целостных, концептуальных, проявлений. И это было бы со стороны И.Канта в высшей степени гениальным шагом, ибо заявляя о том, что «одним словом, эстетическая идея есть присоединение к данному понятию представление воображения, связанного в своём свободном применении с таким 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»²⁵¹; - мыслитель имел величайшую возможность уже тогда сделать открытие того, к чему мы приходим только сейчас, а именно: выдвигению «эстетической идеи» (в нашем случае: эстетически воспринимаемые и отображаемые нравственные, экзистенциальные проблемы, концепция) в качестве предпосылки для достижения абсолютной гармонии и соответствия воображения (формы, содержательной формы) и рассудка (содержания). И к этому И.Кант, казалось бы, подходит вплотную, когда заявляет, что «богатство и оригинальность идей необходимы не столько для красоты, сколько для соответствия

²⁴⁹ там же;

²⁵⁰ там же;

²⁵¹ там же, С.333;

свободно действующего воображения с закономерностью рассудка»²⁵²... Но в действительности оказывается, что, говоря об «эстетических идеях», мыслитель ведёт речь просто о художественной выразительности, т.е. оказывается, что речь идёт о форме, о содержательной форме, о способности расширять через эстетические атрибуты предмета, через побочные представления воображения семантическую паполненность изображаемого до бесконечности...²⁵³ Более того, противоречивость и непоследовательность И.Канта доходит до того, что даже дух, который отличается от «вкуса», называется им талантом выражать при том или ином представлении неизречённое в душевном состоянии и придавать ему всеобщую сообщаемость²⁵⁴. Гений, при этом, называется И.Кантом удачным соотношением способностей: с одной стороны, «находить для данного понятия иди и, с другой стороны, подбирать для этих идей выражение, посредством которого вызванное этим субъективное расположение души как сопутствующее понятию может быть сообщено другим»²⁵⁵.

Тем самым, категории «гений», «дух», на наш взгляд, в определённой степени тавтологизируются с категориями «вкуса», «рассудка», «формы», как нельзя понижаются, «заземляются» и «очеловечиваются».

б) Гумбольдт

Одним из достоинств искусства, обязательно присущих ему на стадии высшего совершенства («гениального», - у Гумбольдта; «высокохудожественного», - в нашем понимании), является, по В.Гумбольдту, идеальное.

На самом простом уровне идеальное, по В.Гумбольдту, связано со спецификой искусства в его отличие от реальности и даже противоположности ей. Так, если «понятие реального делает излишним разыскивание зависимостей» между

²⁵² там же, С.337;

²⁵³ там же, С.332;

²⁵⁴ там же, С.334;

²⁵⁵ там же.

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 мыслить лишь при условии последовательной внутренней взаимосвязи, в самом точном и простом значении слова идеально»²⁵⁶, 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 колоссальную массу отдельных, отрывочных явлений в нерасторжимое единство и организованное целое и всего этого достичь посредством данных ему для того органов»²⁵⁷. 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, не искажённой отдельными переменчивыми обстоятельствами природы»²⁵⁸, 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.

²⁵⁶ Гумбольдт В. Язык и философия культуры. С.169;

²⁵⁷ там же, 170;

²⁵⁸ там же;

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 материально-элементовым отражением, ибо, как подчёркивает В.Гумбольдт, «идеально то, чего не может достичь действительность и чего не может исчерпать» художественное выражение²⁵⁹. При этом, действительность, как «совокупность всего, что может быть реальным для нас»²⁶⁰, 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 резкие, чёткие, у второго же хотя и определённые, но зато и бесконечные»²⁶¹. 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»²⁶².

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

²⁵⁹ там же, С.171;

²⁶⁰ там же, С.173;

²⁶¹ там же, С.171;

²⁶² там же, С.172;

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»²⁶³.

Идеальное, в понимании В.Гумбольдта, предстаёт как бы тем концептуальным началом, которое и в нашем понимании 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»²⁶⁴. Если продолжить логику мыслителя, то идеальное – это изображение идеи в облике всего художественного произведения.

в) Гегель

Основа и предпосылка «подлинного искусства» (в нашем случае: «высокохудожественного», - во-первых; «высокохудожественного» – как «гениального», - во-вторых; «гениального» – как «мессианского», - в-третьих) 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 смысле, чем искусство, может быть названа голой видимостью и жестоким обманом. Лишь по ту сторону непосредственности ощущения и внешних

²⁶³ там же;

²⁶⁴ там же, С.177;

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 действительно.

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»²⁶⁵.

Тем самым, если именно так воспринимать «подлинное искусство», 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.

И чрезвычайно важно, что, отмечая всякое принижющее искусство определение его цели утилитарно-примитивно понятыми «очищением страстей», «назиданием» и «моральным совершенствованием»²⁶⁶, Гегель изначально-всеобщую и, одновременно, конечную цель как самого художника, в его подходах к «подлинному искусству», так и самого подлинного искусства, - видит как таковую, которая «может носить лишь духовный и притом не случайный, а коренящийся в самой природе цели характер»²⁶⁷. И в этом отношении подобную цель

²⁶⁵ Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике. Т.1.С.14-15;

²⁶⁶ там же, С.55;

²⁶⁷ там же, С.56;

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»²⁶⁸.

Здесь Гегель вплотную подходит к выдвигаемой нами концепции высокохудожественного, конечным критерием которого, как мы считаем, выступает наличие единого концептуального мира, раскрывающего миропорядок мироздания, в перспективе – от его доминанты (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»²⁶⁹.

То есть «высокохудожественное» произведение, оно не даёт готового морального образца – как назидания – для подражания, а минимум – ставит 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 должен каждый раз индивидуально решать минимум – нравственную проблему – и оценивать внутренний духовно-нравственный мир художественного произведения. И именно в этом смысле, имея в виду «высокохудожественное искусство», действительно можно говорить о том, что искусство «стало первым учителем народов»²⁷⁰.

г) Юнга

Говоря о высокохудожественности искусства, о присущей высокохудожественному произведению концепции миропорядка,

²⁶⁸ там же;

²⁶⁹ там же, С.55-56;

²⁷⁰ там же, С.57.

в той или иной её доминантности, было бы интересно и важно обратиться к исследованиям «процесса художественного образотворчества» К.Г.Юнга.

Будучи психологом, Юнг заранее обговаривает свой предмет исследования, а именно процесс художественного творчества, и именно в той или иной специфичности такого процесса усматривает специфику «подлинного произведения искусства».

Если отрешиться от того вывода, к которому Юнг приходит, а именно о праобразе, об архетипе, заложенном в основе творческого процесса, который «складывается из бессознательного одухотворения архетипа, из его развёртывания и пластического оформления вплоть до завершённости произведения искусства»²⁷¹, то есть если не заикливаться на архетипе, как на некой изначальной первооснове художественного творчества, а допустить его или даже их в качестве возможных промежуточных звеньев – как неких психических стимуляторов, первотолчков к творческому процессу; то предварительные рассуждения К.Г.Юнга можно было бы принять и со многим из них даже – согласиться...

Действительно, если рассматривать произведение искусства в своей первооснове и в его конечном итоге, то вряд ли «установка на личностное, провоцируемая вопросом о личных побудительных причинах творчества» может быть адекватной подобному рассмотрению. Ибо «произведение искусства не человек, а нечто сверхличное», это – «такая вещь, у которой нет личности и для которой личностное не является поэтому критерием»²⁷².

И для нас в данной работе чрезвычайно важно то, что К.Г.Юнг усматривает «особенный смысл подлинного произведения искусства как раз в том, что ему удаётся вырваться на простор из теснин и тупиков личностной сферы, оставив

²⁷¹ Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству. С.230;

²⁷² там же, С.220;

далеко позади всю временность и недолговечность ограниченной индивидуальности»²⁷³.

д) Хайдеггер

Сущность искусства, для М.Хайдеггера, в «истине» того или иного сущего, которое приводится в художественном творении к стоянию в светлоте своего бытия, то есть в истине сущего, полагающейся в творение²⁷⁴. Стремясь в своём исследовании идти «по кругу», то есть по герменевтическому кругу истолкований (теория истолкования), Хайдеггер для достижения полной ясности категорий в своих определениях постоянно идёт от начального к крайнему и - обратно. И в данном случае определяя истину как светлоту бытия сущего в творении, он тут же идёт как бы от конца, подчёркивая, что в творении творится раскрытие сущего в его бытии, то есть творится совершение истины.²⁷⁵

Действительность творения исследователь усматривает не в его вещиности, а в бытии сущего, раскрываемом художественным творением присущим ему способом. «В творении совершается это раскрытие – обнаружение, то есть истина сущего»²⁷⁶.

В большом искусстве (в высокохудожественной литературе – в нашем случае) завершённое творение, благодаря раскрываемой истине сущего, как бы отпускается художником «в своё чистое самостояние», как бы высвобождается, чтобы «покоиться самому по себе и для себя»²⁷⁷. И лишь в этом объективно самодостаточном и самодовлеющем смысле понимаем мы тезис Хайдеггера о том, что «в творении творится совершение истины»²⁷⁸.

Специфика творения (высокохудожественного, - в нашем понимании), по Хайдеггеру, заключена в восстановлении

²⁷³ там же.

²⁷⁴ Хайдеггер М. Исток художественного творения. С.278;

²⁷⁵ там же, 280;

²⁷⁶ там же;

²⁷⁷ там же, С.281;

²⁷⁸ там же, 282;

творением своего мира (художественной концепции мира, миропорядка. – Г.О.), который при возможной ограниченности бытийствующего в творении сущего растворяет через себя объективный «мир и удерживает этот мир во владычественной правоте пребывания», в правоте – как «правила, или меры, в качестве которой правит всё существенное»²⁷⁹.

Хайдеггер в своих рассуждениях стремится глубоко и выпукло описать и представить понятие мира, протяжённого, недискретного, объединяющего в себе через «истину», «правило» или «меру» мир творения (художественную концепцию миропорядка, гармонии мира) и мир всего (миропорядок, гармония мира). Как отмечает мыслитель: «Мир не простое скопление наличествующих счётных и несчётных, знакомых и незнакомых вещей. Но мир – это и не воображаемая рамка, добавляемая к сумме всего наличествующего. Мир бытийствует, и в своём бытийствовании он бытийнее всего того осязаемого и внятного, что мы принимаем за родное себе. Мир не бывает предметом – он есть та непредметность, которой мы подвластны, доколе круговращения рождения и смерти, благословения и проклятия отторгают нас вовнутрь бытия. Где выносятся сущностные решения нашего исторического совершения, где мы следуем или перестаём следовать им, где мы не осознаём их и вновь их испрашиваем – везде, всюду бытийствует мир...

Творение, будучи творением, даёт место просторам этой вместительности. Давать место просторам вместительности – значит здесь выпустить на волю вольность развёрстых просторов и эту вольность устроить в её сочленённости. Такое строение бытийствует на основе названного выше правого воздвижения. Творение, будучи творением, восставляет свой мир. Творение в своей развёрстости содержит развёрстость мира»²⁸⁰.

Но если в нашем случае подобный космоцентризм творения уравнивается, заземляется эгоцентризмом (в его экстра- и интровертном отношениях), то Хайдеггер в качестве подобного противовеса выдвигает геоцентризм.

²⁷⁹ там же, С.284;

²⁸⁰ там же, С.284-285;

Творение, будучи вещным, составлено из вещества, земного вещества, а значит – из земли. Из земли выходи и в землю возвращается. В творении мир и земля уравновешаны: «Творение воссоставляет свой мир и составляет землю... Творение выдвигает землю в развёрстые просторы своего мира и удерживает землю в них. Творение даёт земле быть землёю», - такова позиция Хайдеггера.

В нашей концепции художественного творения человек в его внутри- и внеличных отношениях является микрокосмом, замкнутым и, одновременно, разомкнутым в макрокосм, единокласным с ним, вбирающим его и, одновременно, вливающимся в него. Но при этом наша концепция – монистична, ибо человек, его ближайшая среда (в том числе такой её уровень, как Земля) – это всё же составная часть миропорядка, во многом, если не во всём, ему подчинённая. У Хайдеггера, не различающего, как мы уже выше отмечали общеродовые и межвидовые качества художественности, само это обстоятельство, когда необходимо объяснить и обосновать вешность творения и её гармоничность в нём и для него, как бы «понуждает» исследователя быть дуалистом в своей концепции и постулировать то, что «восстановление, выдвигание мира и составление земли суть две сущностные черты бытия творения творением»²⁸¹.

Как подчёркивает Хайдеггер: «Все земные вещи, сама земля в целом вливаются в одно текучее и переменчивое единокласие. Но, вливаясь, они не сливаются. Здесь течёт покойный в самом себе поток разграничения – всё пребывающее он вводит в пределы его пребывания. И так в каждой из замыкающихся вещей заключено одно и то же неведение себя. Земля есть земля сущностно замыкающаяся. Составлять землю – значит приводить её в просторы развёрстого как самозамкнутость.

Творение и осуществляет такое составление земли, возвращаясь назад вовнутрь земли. Но самозамыкание земли – это не однообразная и недвижимая занавешанность её;

²⁸¹ там же, С.287;

самозамкнутость земли развёртывается в неисчерпаемую полноту простых способов и простых обликов»²⁸².

И далее: «Мир есть разверзающая развёрстость широких путей простых и сущностных решений в судьбе народа в его историческом совершении. Земля есть выход на свет постоянно замыкающегося, тем самым укрывающего и прячущего себя, того, что ни к чему не испытывает напора. Мир и земля сущностно отличны друг от друга, однако, пикогда не разделены. Мир основывает себя на земле, а земля пронизывает мир своим воздыманием в нём. Но сопряжённость мира и земли отнюдь не прозябает в пустом единстве противоположностей, которым нет дела друг до друга. Мир, возлежа на земле, стремится вывести её из её пределов. Как мир разверзающийся, он не терпит ничего затворённого. А земля, будучи землёй укрывающей, склонна к тому, чтобы вбирать в себя и удерживать в себе мир»²⁸³.

Хайдеггер берёт мир и землю в их противостоянии, называя его «спором» между ними, который является залогом и побудителем их взаимопроникновения. «И чем сильнее разжигается спор, стремясь превзойти самого себя, тем непримиримее спорящие силы в своём буйствовании устремляются к проникновенности своей простой приверженности друг другу. Земля не обходится без развёрстых просторов мира, иначе сама же она не сможет явиться как земля в высвобождённом напоре своей затворяющейся замкнутости. И мир тоже не может отлететь прочь от земли, иначе сам же он не сможет, будучи правящим простором и кругом всего того, что суждено в существенном основываться на некой предрешённости»²⁸⁴.

Именно этот «спор» и учреждает творение, «восставляя мир и составляя землю», и благодаря этому «спору» и приобретает оно свои качества художественности, целостности. «...Такое учреждение спора совершается не затем, чтобы творение сразу же подавляло и умирало спор видимостью согласия, а затем, чтобы спор и впредь оставался спором. Творение, восставляя мир

²⁸² там же, С.286-287;

²⁸³ там же, С.287-288;

²⁸⁴ там же, С.288;

и составляя землю, вершит этот спор. А поскольку спор этот до предела разгорается в цельности проникновенно спорящих сил, по мере ведения спора совершается целокупное единство творения. Ведение спора есть постоянно разжигающееся и бьющее через край сосредоточение подвижности творения. В проникновенности спора обретает свою сущность покой покоящегося в себе самом творения»²⁸⁵.

Но подобный концептуальный взгляд на сущность искусства («высокохудожественного», – в нашем случае) с необходимостью требует определения границ возможного проникновения творцом в окружающее бытие и его отображения в своём творении. И то, как эта задача решается у Хайдеггера, во многом схоже с нашим пониманием художественной концептуальности миропорядка, его доминанты, гармонии мира. «Всё сущее – в этом бытии. И через всё бытие проходит тайная занавесь, разделяющая, как сужденная им доля, всё божеское и всё противное богам. Многим, что есть среди сущего, не может овладеть человек. И лишь немного познаётся им. Всё известное остаётся известным приблизительно, всякое владение – владение непрочным. И сущее никогда не бывает, как может показаться, нашей поделкой или тем более нашим представлением. Если всё это целое мы помыслим в его целокупности, тогда, как кажется, мы постигаем всё, что только есть, сколь бы грубо мы ни постигали»²⁸⁶.

Опираясь на специфику искусства, художественного произведения, которая предполагает в рамках макроструктуры некую микроструктуру – микрокосм («земля», - у Хайдеггера; «человеческое «я»», - у нас), исследователь очень тонко выявляет значимость искусства, его общеродовую особенность в отличие от не-искусства, преимущества художественного познания – от не-художественного (в нашем случае: высокохудожественного искусства – от не-высокохудожественного, и высокохудожественного познания – от не-высокохудожественного). «Один из способов, которым совершается истина, есть бытие творения творением. Творение,

²⁸⁵ там же;

²⁸⁶ там же, С.290-291;

восстанавливая мир и составляя землю, ведёт спор за несокрытость сущего в целом. ...Красота есть способ, каким бытийствует истина – несокрытость»²⁸⁷.

При этом, истина представляет собой неистину «поскольку, поскольку ей принадлежит область ещё не раскрытого – неоткровенного»²⁸⁸.

В своих рассуждениях, во многом схожих с математическими доказательствами, идя всё время от конца, от обратного, Хайдеггер стремится выявить всестороннюю взаимную связь творения и истины. «Поскольку сущности истины принадлежит устройство вовнутрь сущего и только так истина становится истиной, в сущности истины заключено влечение к творению как выдающейся возможности стать истиной, сущей среди сущего»²⁸⁹.

Отсюда исследователь и выводит уникальность и самоценность, как в межродовых, так и внутриродовых рамках, каждого настоящего («высокохудожественного», - у нас) творения: «Устройство вовнутрь творения есть произведение на свет такого сущего, какого до сих пор еще не было и какого никогда не будет впредь. Это производимое сущее таким образом ставится в просторы развёрстого, что только это самое производимое – подлежащее изведению – и просветляет развёрстость просторов развёрстого, в которое оно входит. Когда такое производимое, сущее само по себе, есть изведение развёрстости сущего, истины, произведение бывает творением. Так производить – значит созидать, творить»²⁹⁰.

В отличие от творения «творения» – «изготовление изделия, напротив, никогда не бывает непосредственно действием, которое вело бы к совершению истины»²⁹¹. Поэтому только применительно к художественному творению, и прежде всего к высокохудожественному, если не единственно, как целостного

²⁸⁷ там же, С.292-293;

²⁸⁸ там же, С.296;

²⁸⁹ там же, С.297;

²⁹⁰ там же, С.298;

²⁹¹ там же, С.299;

произведения искусства, можно употреблять такие категории, как «красота» и «прекрасное».

Как отмечает Хайдеггер, выявляющий «своеобразный параллелизм красоты и истины»: «Прекрасное не встречается наряду с истиной и помимо неё. Когда истина полагает себя вовнутрь творения, она является. Такое явление как бытие истины внутри творения и как творческое бытие истины есть красота. Прекрасное принадлежит событию разверзания истины. Прекрасное не просто соотносится с удовольствием, оно не бывает исключительно предметом удовольствия. Правда, прекрасное покоится в форме, но только потому, что некогда форма высветилась из бытия как существенности сущего»²⁹².

И хотя в постулировании «истины» Хайдеггер, на наш взгляд, переживает определённые противоречия, ибо, с одной стороны, из его рассуждений о том, что истине принадлежит устройство её в творении и что «до этого истина не наличествует где-то как таковая, - скажем на небесах, - чтобы потом только разместиться ещё где-нибудь среди сущего»²⁹³, единственным выводом напрашивается тот, что истина возможна лишь в творении; а с другой стороны – направленная вовнутрь творения и бытийствующая «только как спор между просветлением и затворением в противонаправленности мира и земли» истина – «это спор за единство мира и земли»²⁹⁴; «за единство» – спор о котором бессмысленен в рамках миропорядка, потому что само это «единство», гармония всего, и есть истина...

Но при всём этом в данной взаимообусловленности высокохудожественного творения и истины, для человеческой цивилизации, и заложена, на наш взгляд, возможность не только пассионарности, но именно мессианской пассионарности высокохудожественного искусства. В высокохудожественном творении «мир, разверзаясь, предоставляет человечеству в его историческом совершении решать, изберёт ли оно победу или поражение, благословение или проклятие, господство или рабство. Мир, распускаясь – расцветая, выводит на свет всё

²⁹² там же, С.311-312;

²⁹³ там же, С.297;

²⁹⁴ там же, С.298;

нерешённое и безмерное и тем разверзает затворённую необходимость меры и решимости»²⁹⁵.

е) современные исследователи

Создание художником художественного целого, которое при всём своём сходстве и уподоблении с объектом изображения пикоим образом не есть целое этого объекта; одновременно, по Н.Гейю, предполагает и обуславливает создание им художественной концепции мира²⁹⁶.

Несмотря на категорию «синтез», «художественный синтез», употребляемую Н.Гейем относительно внутренней структуры образа, исследователь однако, видимо, не будучи свободным от ограниченности современной ему «реалистической» искусствоведческой традиции, всё же остаётся в сетях неизбежного схематизма и рационализма. «Синтез», который, по Н.Гейю, «и есть художественный мир или художественная концепция мира»²⁹⁷; - это синтез трёх пластов, органически взаимодействующих и объединяющихся²⁹⁸: первый пласт уходит корнями «в объективную действительность»²⁹⁹; второй – «в сферу человеческого мышления»³⁰⁰; третий – это собственно «художественно многомерное, образное содержание, несущее в себе нечто совсем новое и очень существенное – «неуловимое словами»»³⁰¹, содержание которого «больше смыслового и конкретного содержания словесного ряда как такового»³⁰². То есть, по сути дела, третий пласт и есть Гейевский «художественный синтез» – «художественная концепция мира». И в этом – одно из противоречий

²⁹⁵ там же.

²⁹⁶ Гей Н.К. Художественность литературы. Поэтика. Стиль. С.320;

²⁹⁷ там же, С.181;

²⁹⁸ там же;

²⁹⁹ там же, С.180;

³⁰⁰ там же;

³⁰¹ там же, С.179;

³⁰² там же, С.180;

искусствоведческой концепции Н.Гейя, приобретающей благодаря этому и другим противоречиям как бы компилятивный характер.

И хотя Н.Гей оговаривает, что первый и второй пласты существуют не «как самостоятельные и чужеродные эстетическому элементу»³⁰³, а «в «снятом виде» в качестве внутренних стихий образа, который в их взаимодействии и взаимном отношении паходит своё собственное содержание, свой собственный смысл»³⁰⁴; - то есть фактически существуют в третьем пласте, однако «синтез» исследователя всё же тяготеет к внутреннему распаду и представляет из себя более разнородную структуру, дифференцированную систему, нежели то «неуловимое» и «необъяснимое» – художественную концепцию мира, - то «невыразимое» – «ни в каких иных средствах информации или логического моделирования»³⁰⁵, в результате которого и «возникает метаязык искусства»³⁰⁶.

Подобный схематизм и рационализм естественно и закономерно простирается и на анализ «художественного синтеза» не только вглубь (в идеальное), но и вширь (в материальное), когда Н.Гей закону и механизму «прямых и обратных отношений»³⁰⁷ подчиняет каждый элемент, каждую деталь и каждый фрагмент, весь материал художественного произведения. В результате действия этого закона и механизма «возникает постепенно ёмкая художественная концепция, которая неизмеримо содержательнее, объёмнее, чем образующий её» элементный материал³⁰⁸. Однако, как подчёркивает Н.Гей, «в этом нет ничего ни мистического, ни иррационального. Это процесс кристаллизации образа, создания произведения, творческий процесс его организации и самоорганизации»³⁰⁹.

³⁰³ там же;

³⁰⁴ там же, С.180-181;

³⁰⁵ там же, С.180;

³⁰⁶ там же, С.181;

³⁰⁷ там же, С.198-199;

³⁰⁸ там же, С.199;

³⁰⁹ там же.

* * *

Говоря о степени художественности произведения, С.И.Кормилов совершенно справедливо увязывает её с мерой «проявления в нём общечеловеческой сущности художественного мира произведения, и в качестве содержания эстетического в высокохудожественном произведении называет «общечеловеческое»³¹⁰.

Во многом это перекликается и даже косвенно как бы предвосхищает нашу позицию выявления степеней художественности. Изначально в основе нашей позиции лежало осознание того, что до сих пор многие предшествующие и наличествующие критерии высокохудожественности («народность», виртуозность или каноничность «формы», «прогрессивность», «новаторство» и т.д.) носили конкретно-исторический, временно-преходящий характер и потому со временем, как правило, опровергались, предавались забвению, теряли свою актуальность и из рабочих, оперируемых категорий превращались в историко-познавательные понятия и термины. В этих условиях необходимо было найти по-настоящему универсальные, вечные критерии высокохудожественности, и такими, на наш взгляд, явились: духовно-нравственные (общечеловеческие, гуманистические) проблемы, концепция миропорядка, гармонии мира.

Однако в художественном тексте это «общечеловеческое» не имеет ничего общего с узко-хронотопно связанными «значительностью идей» произведения, «с его философичностью»³¹¹ и даже с их чисто внешними, поверхностными проявлениями, при отсутствии конкретно-исторической тенденциозности.

Если брать в качестве примера художественную литературу, то А.С.Пушкин, на наш взгляд, не менее, а, быть может, и более философичнее, чем Ф.М.Достоевский³¹², по том-то всё и дело, что его «философичность» – она растворена в

³¹⁰ Кормилов С.И. О критериях художественности. С.51;

³¹¹ там же, С.57;

³¹² там же;

художественной ткани произведения, она – в той «бездонности» которая заложена в художественном мире произведения. В этом смысле, действительно, «важна не только глубина, но и широта, полнота приятия жизни, иногда даже лёгкость, непринуждённость»³¹³, которые только и могут быть порождены «бездонным», «бесконечным», во все стороны, художественным миром, созданным высокоталантливым, а подчас и гениальным автором.

³¹³ там же.

В. Синтез.

а) Гумбольдт

Первым, кто непосредственно и наиболее близко подошёл к вычленитию 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 В.Гумбольдту; «высокого таланта» - по-нашему) непосредственно восхищает своей безыскусной простотой описываемого предмета, силой и глубиной производимого ею воздействия³¹⁴. «Лишь художественному гению, да и то лишь в минуту счастливого настроения», как отмечает мыслитель, удастся 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»³¹⁵.

В.Гумбольдт наряду с «самым первым, непосредственным предназначением»³¹⁶ художника, занимающегося художественным творчеством, а именно: с помощью воображения и фантазии «превращать действительно в образ»³¹⁷; - и в качестве его возможного закономерного продолжения – выделяет «прекрасное», «самое высшее» предназначение художника, которое состоит в том, чтобы, «пользуясь отдельными образами фантазии, поднимать дух на такую высоту,

³¹⁴ Гумбольдт В. Язык и философия культуры. С.165;

³¹⁵ там же, С.166;

³¹⁶ там же, С.167;

³¹⁷ там же, С.168;

откуда перед ним открывается широкий обзор: производить посредством последовательного ограничения материала безграничное и бесконечное воздействие, удовлетворять идею, изображая отдельную личность и открывая с определённой точки зрения целый мир явлений»³¹⁸, то есть «возвыситься до идеалов и достичь известной всеохватности»³¹⁹.

В этом тезисе как бы представлены образующие синтез два достоинства искусства, обязательно присущие ему на стадии высшего совершенства («гениального», - у Гумбольдта, «высокохудожественного», - в нашем понимании): «идеальное» и «целостность»; и, одновременно, представлен распадающийся, чисто условно, на «идеальное» и «целостность» – некий гармоничный синтез, являющийся третьим обязательным достоинством, и в определённой степени – выразителем, «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» художественного 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»³²⁰.

Однако надо отметить, что Гумбольдт, в отличие от И.Канта, более глубоко рассматривает высокохудожественность произведения. При этом, 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.

³¹⁸ там же, С.167;

³¹⁹ там же;

³²⁰ там же, С.190;

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

Это отличие «гениального» прежде всего касается большей степени его объективности по сравнению с не-гениальным. Если в первом случае художник «схватывает свой предмет, от этого предмета идёт его вдохновение, 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 «не может прерваться, пока не закончит, а закончит он тогда, когда нанесёт кистью последний мазок. Как он сам, так и слушатель: взор слушателя прикован к предмету, его интерес пробуждается лишь постепенно, но с каждым мгновением теплота чувств нарастает, пока не достигнет величайшей проникновенности. Слушателю кажется, что он живёт лишь за пределами своего мира, лишь в самом предмете и только в последний момент он с удивлением замечает, что благодаря предмету в нём самом произошли огромные перемены, что душа его потрясена в самих своих основаниях, что она возвышена, что она вся перестроена в духе идеала»³²¹.

То, напротив, во втором случае 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 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 конец 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»³²².

³²¹ там же, С.201-202;

³²² там же, С.202;

Большая объективность, в свою очередь, требует более строгую «закономерность». Ведь, если художник «придерживается предмета, ему надлежит довершить дело, - тот же, кто следует лишь внутреннему настроению, доводит до конца игру. Последний детерминирован внутренней необходимостью как бы помимо воли и сознания, а первому приходится так упорядочивать и обрабатывать свои материалы, как будто ему придали форму рассудка и холодное размышление. А этого может добиться лишь гений – тот самый, который породил этот материал, и, следовательно, та закономерность, с помощью которой воображение придаёт столь совершенную естественность и жизнеподобие своим идеалам, должна быть изначально укоренена в глубине воображения, чтобы все порождения её сами собою, непосредственно несли на себе печать закономерности. Благодаря такой закономерности последний из двух» художников сможет «глубже и благотворнее воздействовать на души и настой ума, тогда как первый своей светлой и приятной легкостью сможет воздействовать на душевное настроение и темперамент людей»³²³.

При этом, читатель 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»³²⁴. Воздействие такого воображения, творческая сила которой «действует вольно» и «занято одним предметом», Гумбольдт называет «пластическим»³²⁵.

К первому, выше отмеченному свойству гениального – чистой и законченной объективности, Гумбольдт добавляет «ещё и иное – безыскусную простоту и естественную правду»³²⁶.

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

³²³ там же;

³²⁴ там же, С.203;

³²⁵ там же;

³²⁶ там же;

правде, во всей определённости её форм, в прочности и взаимосвязи целого»³²⁷; 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.

Кто пребывает в таком настроении, тот 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 слит с природой, и особенно тогда, когда человек выступает как род, а не как индивид с своим решительно выраженным своеобразием. Простота материала станет свойством самого описания. Он никогда не отойдёт от тона спокойного изображения; сочленя 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»³²⁸.

Произведение, несущее на себе отпечаток подобной истины и простоты, повсюду будет представлять нам «лишь дело», самую «суть, причём в своём правдивом, неприукрашенном обличье». При чём, ещё более, нежели в элементах и в интонации, «такая простота обращает на себя внимание в характерах и мыслях персонажей»³²⁹.

При этом, для того, чтобы подобная «простота» стала по-настоящему великой, «необходим особый взгляд на вещи», необходима художественная «обработка, чтобы представить простое как природу в её истинности, реальности, взаимосвязи, присущих ей»³³⁰.

³²⁷ там же, С.203-204;

³²⁸ там же, С.204;

³²⁹ там же;

³³⁰ там же, С.205;

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»³³¹.

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, оп с присущей одному ему проникновенностью приближает свой материал к нашему сердцу. Он проникает в самые заветные мысли и чувства, а открывая тайны нашего сердца и словно сопровождая нас в нашей обыденной жизни с её ограниченным кругом, он всегда пребывает на положенной» художественной высоте³³².

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

Особенность реципиентского соприкосновения с «гениальным» произведением, его восприятием заключена в том, что, казалось бы, «мы ведь 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» художественной фантазии³³³.

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 «естественном сочленении всех частей в целое, где, как в самом органическом создании, каждая часть свободно и притом

³³¹ там же;

³³² там же, С.206;

³³³ там же;

необходимо вытекает из других»³³⁴; во-вторых, чистоты и полноты «природы, выступающей во всех действующих характерах и в духе целого»; в-третьих, в уверенности рисунка, когда одного элемента, одной детали «нередко бывает довольно для того, чтобы завершить целую картину»³³⁵.

Лишь в подобном произведении будут «повсюду зримы, повсюду деятельны уверенная сила, основанная на спокойном наблюдении и продуманном, рассудительном упорядочении материала, и внутреннее тепло, которое проявляется лишь тогда, когда затронуто сердце»³³⁶.

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, не только именно в этом настроении, но и понимаем, каков он вообще, и можем следить за его развитием, можем оценить его успехи»³³⁷.

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

³³⁴ там же;

³³⁵ там же, С.207;

³³⁶ там же;

³³⁷ там же, С.216;

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»³³⁸.

Изображаемые 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...

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»³³⁹.

В отличие от не-гениального художника, вечным спутником которого является «немудрёная истина, легко опускающаяся до» простого изображения, и «проникновенность чувства, которая слишком сильно затрагивает наши действительные чувства, чтобы подниматься отсюда до чувства идеального и художественного»³⁴⁰; 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, вмещая в него всё; не удаляясь от природы, он удерживает свой предмет в сфере воображения, но лишь тем, что постигает его в природе», природу же художник «постигает в её подлинном и изначальном облике»³⁴¹.

³³⁸ там же;

³³⁹ там же, С.217-218;

³⁴⁰ там же, С.218;

³⁴¹ там же, С.218-219;

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 достигнуть в этом мире»³⁴². Единственное, что при этом может отличать не-постоящего художника от постоянного, это мотивированность отображаемого внутреннего движения ума и сердца. То есть «у мысли один облик, когда она рождается размышлением, не поддержанным 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»³⁴³.

Если первые способны лишь на то, чтобы живописать «страсть» и обладать «бурным пламенем», то вторые достигают в живописании – искомой «души» и в обладании, соответственно, – «проницательности» и «теплоты»³⁴⁴.

³⁴² там же, С.219;

³⁴³ там же, С.219;

³⁴⁴ там же.

Глава 4. Теория гениальности – Теория мессианской пассионарности

а) Шеллинг

Художественные поиски изначальной гармонии Ф.Шеллинг, 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», - той роли, которую мы обозначаем как «мессианская пассионарность» искусства; а во-вторых, побуждает высказать гениальную мысль о «пределе» окончательного художественного постижения мироздания.

Шеллинг усматривает историко-генетическую обусловленность художественного созерцания универсума в каждую конкретную эпоху. При этом постижении универсума великими художниками происходит божественное «откровение», приобщение к нему, но лишь «откровение одной стороны мирового духа в её целом»³⁴⁵. В результате этого художник способен создать величайшее произведение своего времени, в котором бы он смог «весь материал своего времени» художественно «подчинить себе и переварить его», при чём так, чтобы «это время в качестве настоящего включало бы в себя в свою очередь и прошлое»³⁴⁶.

Таким образом, всякий художник, превращающий «в нечто целое открывшуюся ему часть мира и из его материала создать собственную мифологию», по Шеллингу, это – «великий» художник, гений, которого мы, в свою очередь, можем назвать «художественным пассионарием» и даже – «художественным мессией», но мессия этот, если следовать логике мыслителя, был бы всё же не абсолютным, а как бы в ряду других «мессий», ибо

³⁴⁵ Шеллинг Ф. Философия искусства. С.146;

³⁴⁶ там же;

«мир этот (мифологический мир) находится в становлении», и современная художнику «эпоха может открыть ему лишь часть этого мира»³⁴⁷.

Однако, по этой же самой логике Шеллинга, «абсолютный художественный мессия» или «абсолютное художественное мессианство» – возможны, ибо «становление» мифологического мира не беспредельно, продолжаться оно «будет вплоть до той лежащей в неопределённой дали точки, когда мировой дух сам закончит им самим задуманную великую поэму и превратит в одновременность последовательную смену явлений нового мира»³⁴⁸.

Этот «новый мир», для Шеллинга, начал уже своё поступательное развитие, и в качестве его первых «пророков» мыслитель называет Данте, Шекспира, Сервантеса, Гёте.³⁴⁹ И характерной особенностью этого «нового мира», который в общем Шеллинг обозначает «миром индивидуумов», в его отличие от предшествующего ему «античного мира», называемого «миром рода», является следующее.. Если в античном мире «общее есть особенное, род есть индивидуум; поэтому он всё же есть мир рода, хотя в нём господствует особенное. В новом мире особенное только обозначает общее, и новый мир является миром индивидуумов, миром распада именно потому, что в нём господствует общее. Там всё вечно, устойчиво, неизменно, число как бы не имеет силы, так как общее понятие рода и индивидуума совпадает. Здесь, 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»³⁵⁰.

б) Гегель

Гегель отводит «подлинному искусству» очень «высокое место» в деле обнаружения и раскрытия господствующей в

³⁴⁷ там же, С.147;

³⁴⁸ там же, С.147-148;

³⁴⁹ там же, С.148.

³⁵⁰ там же, С.146-147.

бытии всеобщей силы – «сущее в себе и для себя, субстанциональное начало природы и духа»³⁵¹. Более того, он подчёркивает, что «бог прославляет 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 посит 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»³⁵².

Однако, оставаясь заложником аналитического характера своих исследований и выдвинутой им системы знаний, - характера преимущественной аналитичности, который непосредственно был связан с современным мыслителю, ограниченным по сравнению с нынешним, этапом развития научного мышления; - Гегель отказывает искусству, и по его форме и по его содержанию, в составлении «высшего и абсолютного способа осознания духом своих истинных интересов»³⁵³.

Ограниченность, по Гегелю, формы искусства порождает также и ограниченность его содержания. Как подчёркивает мыслитель, «лишь определённый круг и определённая ступень истины могут найти своё воплощение в форме художественного произведения»³⁵⁴. В качестве исключения из данного правила Гегель приводит древнегреческую литературу, которая через изображение греческих богов, вбирающих в себя адекватно переходящие друг в друга определённости и чувственности,

³⁵¹ Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике. Т.1. С.14;

³⁵² там же, С.36;

³⁵³ там же, С.15-16;

³⁵⁴ там же, С.16;

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»³⁵⁵.

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 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»³⁵⁶.

Таким образом, отличия три царства абсолютного духа (искусство, религию, философию) «друг от друга лишь формами, в которых они осознают свой объект, абсолютное», а именно: в первом случае, «пепосредственное и потому чувственное знание, знание в форме и образе самого чувственного и объективного элемента, в котором абсолютное становится предметом

³⁵⁵ там же;

³⁵⁶ там же, С.16-17;

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»³⁵⁷, Гегель с неизбежностью подходит к следующему... Он выстраивает древнегреческую мифологию и искусство (как абсолют того круга и ступени истины, который может постичь искусство вообще), дух христианской религии, дух современного мыслителя, философского – по своему характеру – мира, - эти три ступени человеческого духовного развития в восходящую вертикальную цепочку.

При этом происходит то, что, на наш взгляд, обедняет и ограничивает воззрения Гегеля, а именно – то, что в нём великий философ XIX века берёт верх над великим мыслителем человечества. И этим обусловлено то, что он чрезвычайно далёк от осознания непреклонной для нас истины того, что эти перечисленные три ступени на самом деле есть – равнозначные узловые периоды в развитии человеческого духа и мысли, способствующие появлению каждый раз мессиански пассионарного 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 относящиеся к современной ему действительности слова Гегеля о том, что «можно, правда, питать надежду, что искусство и дальше будет расти и совершенствоваться, но его форма перестала быть высшей потребностью духа»³⁵⁸.

в) Хайдеггер

Касаясь вопросов пассионарности, мессианства, мессианской пассионарности творений искусства, необходимо отметить некоторые, чрезвычайно интересные, как нам

³⁵⁷ там же, С.109;

³⁵⁸ там же, С.111.

представляется, догадки, хотя бы и в зародышевом состоянии, принадлежащие М.Хайдеггеру.

Так, творящаяся в творении истина, будучи по своей природе сверх- и внеличной, по мнению Хайдеггера, «расталкивает небывалую огромность и вместе с тем опрокидывает всякую «бывалость» и всё, что принимается за таковую. Истину, разверзающуюся в творении, никогда нельзя поверить бывшим ранее, никогда не вывести из бывалого. Всё, что было прежде, опровергается творением в своих притязаниях на исключительную действительность. А потому то, что учреждает искусство, не может быть возмещено и оспорено ничем наличным, ничем находящимся в распоряжении»³⁵⁹. В этом смысле, в силу «прозорливости» искусства и одновременной «инертности» человеческого познания и восприятия, так получается, что «истина в творении скорее пробрасывается её грядущим охранителям – человечеству в его историческом совершении»³⁶⁰.

Высокохудожественное произведение, а у М.Хайдеггера – «подлинный поэтический набросок – это раскрытие того самого, вовнутрь чего искони брошено исторически – совершающееся здесь – бытие»³⁶¹. Под «этим самым» в конечном итоге предстаёт миропорядок, гармония мира, макрокосмос. А потому соотносить и поверять раскрываемое творением с «утилитарным» историческим и настоящим, значит впадать в заблуждение. В этом смысле, «поэтический набросок идёт из ничего в том отношении, что никогда не заимствует свои дары в привычном и бывалом. Но он отнюдь не идёт из ничего, поскольку всё, что бросает он нам, есть лишь утаённое предназначение самого же исторического совершающегося здесь-бытия»³⁶².

Чрезвычайно важны мысли Хайдеггера о «начале» и периодичности «появления» подлинного, «основополагающего» искусства (высокохудожественных творений искусства в их

³⁵⁹ Хайдеггер М. Исток художественного творения. С.307;

³⁶⁰ там же;

³⁶¹ там же;

³⁶² там же;

мессианско-пассионарной направленности, - в нашем понимании).

Подобные высокохудожественные творения, подобное искусство, будучи началом («скачком») некоего откровения, озарения, не является однако началом абсолютным, ибо при всей своей непосредственности, во-первых, имея единую основу в макроструктуре со всем тем, что было, оно, на наш взгляд, не может не иметь каких-то переключек, хотя бы в очень малом, с этим «бывалым», а во-вторых, вряд ли подлежит какому бы то ни было сомнению тот факт, что «непосредственность начала, своеобразие скачка изнутри всего непосредуемого, не исключает, а, напротив, включает в себя крайнюю длительность и неприметность, с которой готовится начало. Подлинное начало, как скачок, всегда есть вместе с тем за-скок вперёд, а в таком за-скоке начало уже перескочило через грядущее, пусть и скрытое в тумане. Начало скрыто содержит в себе конец»³⁶³.

В этом смысле, как это ни парадоксально, данное начало обладает вместе с тем качеством абсолюта, ибо представляет в себе выявление истины абсолюта. И в этом – сущностное отличие высокохудожественного искусства, поднявшегося на уровень мессианской пассионарности, от искусства низкохудожественного, которое, даже претендуя на некое начало, всё равно в своём начинании будет оставаться «примитивным». Как подчёркивает Хайдеггер, «в подлинном начале никогда не бывает примитивности начинающего. У примитивного нет будущего, поскольку в нём нет приносящего дары и полагающего основу скачка и заскока вперёд. Примитивное не способно дать вовне ничего, кроме того, в плену чего находится оно само, ибо оно не содержит ничего иного»³⁶⁴.

Высокохудожественность искусства, в его стремлении к мессианской пассионарности, в том и проявляется, что данный конкретный срез художественных творений искусства, в отличие от низкохудожественного искусства, «содержит в себе

³⁶³ там же;

³⁶⁴ там же, С.308;

неизведанную полноту небывалой огромности – спора со всем «бывалым»»³⁶⁵.

Замыкаясь в рамках лишь искусства и лишь в этих рамках рассуждая о периодичности прихода подлинного искусства «к своей исторической сущности как искусство основополагающее»³⁶⁶ (в нашем случае: к пассионарности высокохудожественного искусства), М.Хайдеггер не дотягивает, па паш взгляд, лишь чуть-чуть до постижения мессианства высокохудожественного искусства, мессианство, которое разрывает в общих рамках всеобщего человеческого познания, всеобщей культуры какие-либо межродовые границы и препоны.

В заявленной рамке исследователь выявляет три «начала» основополагающего искусства, совершённые «впервые на Западе... в Греции», когда всё бытие, как задающее меру, «было положено ...вовнутрь творения»; затем – в Средние века, когда бытие, сущее в целом было «преобразовано в сущее в смысле сотворённости»; и, наконец, на рубеже и в продолжение Нового времени, когда бытие, «сущее стало исчислимым и через исчисление овладеваемым и насквозь про-зрачным предметом»³⁶⁷.

При этом, общая суть этих периодов, позволяющая представить их в качестве начала, заключается в том, что «каждый раз разражался новый, существенный мир. Каждый раз устраивалась развёрстость сущего способом упрочения истины вовнутрь устойчивого облика, вовнутрь самого сущего. Каждый раз совершалась несокрытость сущего»³⁶⁸. И зеркальным отражением и обусловлением этих начал, этих «совершенных искусства», является то, что всегда «в череду совершенных – в историю – входит первотолчок побуждения, и история начинается или же начинается заново»³⁶⁹.

Здесь необходимо отметить, что при всём том, что М.Хайдеггер верно подмечает особенности этих периодов, начал,

³⁶⁵ там же;

³⁶⁶ там же;

³⁶⁷ там же;

³⁶⁸ там же;

³⁶⁹ там же, С.308-309.

однако без рассмотрения этих периодов в рамках общечеловеческой культуры невозможно понять, на наш взгляд, значимость нынешней мессианской пассионарности искусства. Только при таком рассмотрении мы, естественно, будем иметь начала, которые в самых общих чертах можно было бы обозначить как «язычество», «монотеизм» и, соответственно, для нынешнего периода, «гармония мира» (натурфилософия, или космофизм).

Таким образом, исток искусства – в истине, а сама истина, в свою очередь, - исходит через искусство, то есть в качестве своего истока имеет высокохудожественное творение. Именно в этом смысле мы понимаем слова М.Хайдеггера о том, что «искусство в своей сущности есть исток – выдающий «способ становления истины», становящейся благодаря искусству сущей, а потому и совершительно-исторической»³⁷⁰. – Слова, которые во многом, хотя бы и косвенно, в виде некой догадки, предвосхищают нашу концепцию мессианской пассионарности высокохудожественного искусства.

³⁷⁰ Там же, С.....

Глава 5. Типология художественно-творческой одарённости.

а) Кант

Как мы уже отмечали выше, касаясь высокохудожественности («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»³⁷¹.

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 придти 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 именно тот, кто по своему духовному естеству – существо природное, кто по своему мировосприятию, являющемуся, по И.Канту, следствием природного дарования, способен проникать в суть природы, её правила и закономерности, только тот 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»³⁷². Таких людей И.Кант называет гениями. «Гений – 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

³⁷¹ Кант И. Сочинения... Т.5.С.322;

³⁷² там же;

прирождённые задатки души (*ingenium*), через которые природа даёт искусству правило³⁷³.

Таким образом, как подчёркивает И.Кант, «изящные искусства должно рассматривать как искусства гения»; и далее еще более определённое: «изящное искусство возможно только как произведение гения»³⁷⁴, 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? 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 1) есть 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. 2) 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. мерилom или правилом оценки. 3) 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,

³⁷³ там же, С.322-323;

³⁷⁴ там же, С.323;

охраняющего его и руководящего им духа, от внушений которого и возникают эти оригинальные идеи.) 4) Природа предписывает через гения правило не науке, а искусству, и то лишь в том случае, если оно должно быть изящным искусством»³⁷⁵.

Как ни странно это может показаться, но данная дефиниция гения касается именно искомого «правила природы». То есть природное правило, по И.Канту, как явствует из этой дефиниции, - это само неразложимое произведение изящного искусства: оно оригинально, ни на что не похоже; оно показательно, мерило оценки других; оно никем не объяснимо, даже наукой. То есть сколько произведений изящного искусства, столько и правил, которые природа даёт изящному искусству через гения. То есть, 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: по Канту, - вкус без гения, рассудок без воображения. Ибо научиться создавать законченную гармоническую картину, мерилom которой является чувство «единства в изложении»³⁷⁶, нельзя. Это правило даётся избранным природой.

Таким образом, это правило – совершенно иного порядка, чем механическое. А также – научное правило. От последнего оно «отличается специфически»³⁷⁷.

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

³⁷⁵ там же, С.323-324;

³⁷⁶ там же, С.336;

³⁷⁷ там же, С.325;

примера, чтобы дать осознанному в себе таланту проявить себя подобным же образом»³⁷⁸.

Но, на наш взгляд, эта «ущербность» гения, 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 которую распространяется художественное изображение того или иного предмета, дающее «повод так много думать, что это никогда нельзя выразить определённым понятием»³⁷⁹.

При этом, воображение, как созидающее, так и воспринимающее, «действует творчески и 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»³⁸⁰.

Этой своей особенностью «изящное искусство» как творение гения не только стоит выше любого творения учёного, но и, будучи одарением «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»³⁸¹, однако идеи, порождённые художественными образцами гения – другие.

Таким образом, правило природы – адекватно тождественно, соответственно художественному образцу гения и без него, автономно от него, не существует. Как подчёркивает И.Кант, «образцы изящного искусства служат поэтому единственными средствами передачи этих идей потомству»³⁸².

³⁷⁸ там же;

³⁷⁹ там же, С.331;

³⁸⁰ там же;

³⁸¹ там же, С.325;

³⁸² там же, С.326;

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. И.Кант указывает: «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»³⁸³.

То есть без этой как бы самодисциплины гения, когда «оригинальность» ложно понимается как свобода от всех и вся, как некое парение фантазии и воображения, произведение может превратиться просто в непрочитаемое 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 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»³⁸⁴.

При этом необходимо отметить, что подобное связывание «цели», «причины», «совершенства» вещи – со «школьными», «механическими» правилами, присущими изящному искусству, в дальнейшем – с понятийной, рассудочной стороной творения³⁸⁵, - которые, на наш взгляд, никак не могут быть ни причиной, ни целью художественного произведения и носят при всей обязательности скорее промежуточный, вспомогательный характер; а не с целым произведением искусства и прежде всего – с порождающим его свыше. Подчас через подсознание, духом и, в свою очередь, вбираемой им духовностью, часто невидимой

³⁸³ там же;

³⁸⁴ там же, С.327;

³⁸⁵ там же, С.334-335;

для поверхностного взгляда, скрывающейся в художественной толще целого и уходящей своими корнями и связями в бесконечность, - крайне ограничивает и обедняет И.Канта в его рассуждениях и неминуемо подводит его к ложным и противоречивым тезисам и дефинициям.

Тут И.Кант с необходимостью подходит к определению категории «вкус» и её соотношению с «гением». Но и здесь мыслитель опять же впадает в противоречие, когда поначалу сопоставляет, казалось бы, разнопорядковые 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»³⁸⁶); а вторая – к процессу творческого созидания; впоследствии же – 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: «Для суждения о прекрасных предметах, как таковых, нужен вкус, а для самого изящного искусства; т.е. для создания таких предметов, требуется гений»³⁸⁷, - и тем самым отдаёт в этом «споре» преимущество гению; то при завершении этих своих рассуждений мыслитель, его

³⁸⁶ там же, С.329;

³⁸⁷ там же, С.327;

предпочтения уже – на стороне вкуса. И «если, следовательно, при столкновении этих двух свойств в каком-либо произведении надо чем-нибудь пожертвовать, то жертва, скорее, должна быть принесена со стороны гения»³⁸⁸.

А далее – более того: по И.Канту, для изящного искусства (возможного, казалось бы, только как произведение гения), «требуется воображение, рассудок, дух и вкус», и при этом «три первые способности может объединить только четвёртая»³⁸⁹, то есть – вкус... Хотя в своих предыдущих рассуждениях И.Кант понятие духа, как «оживляющий принцип в душе»³⁹⁰, напрямую связывает с гением, так же, как и связывает с гением такие составляющие его (в определённом соотношении) способности души, как воображение и рассудок³⁹¹.

Безусловно, нельзя не согласиться с И.Кантом, что творцу изящного искусства, как искусства высокохудожественного, неизбежно необходим высокий художественный вкус, как залог, основа его высокохудожественного мастерства и будущей высокохудожественной формы. Но, в нашем представлении, гений, как дух, по своему зарождению – первичен. Вкус же, как предположение и выражение формы произведения изящного искусства, 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, и нельзя воспринять дилемму мыслителя. Вкус и гений, на наш взгляд, недопустимо противопоставлять – это всё же равноуровневые ипостаси, а тем более отдавать предпочтение вкусу перед гением.

Преодолевая вышеотмеченные Кантовские противоречия «вкуса» и «гения» и рассматривая данные категории под одним углом зрения, мы должны сказать, что огромная теоретическая

³⁸⁸ там же, С.337;

³⁸⁹ там же;

³⁹⁰ там же, С.330;

³⁹¹ там же, С.338;

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 – взаимообуславливает и взаимосвязывает их, 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»³⁹². 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 неминуемый, возникающий здесь вопрос о том, что если всё изящное искусство рассматривать как искусство гения, то не будем ли мы, во-первых, приписывать «гения», а во-вторых, наоборот, чересчур превозносить до высот гения огромный пласт художественной литературы, который, с одной стороны, нельзя отнести к механическому или

³⁹² там же, С.330;

прекрасному искусства, но который и не дотягивает до божественного откровения и художественной идеальности, - с другой. 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.

На наш взгляд, теория И.Канта более склонна к первому. Так, давая гению такие дефиниции, как «оригинальность», «показательность», «необъяснимость», «природная одарённость правилом изящного искусства», мыслитель тем самым вольно или невольно 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»³⁹³, подражательному, объяснимому, в своих истоках не природному, а опирающемуся на «человеческие правила»; а с другой – некоего «абсолютного» высокохудожественного, «божественного» искусства, которое, как нам кажется, только и можно называть гениальным, являющимся продуктом гения.

Возвращаясь к вышеприведённой 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 вся беда 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 жесткую взаимозависимость и взаимообусловленность. А это, в свою очередь, способно превратить явление «гения» в гипотетическое, абстрактное, присущее всем и каждому, хотя И.Кант и подчёркивает, что

³⁹³ там же, С.323;

«гений – баловень природы и его следует рассматривать лишь как редкое явление»³⁹⁴.

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 неотожествляемым 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, соотносённости и соответственности 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; что гений «предполагает определённое понятие о произведении как цели, стало быть рассудок, но также (хотя и неопределённое) представление о материале, т.е. о созерцании, для изображения этого понятия, стало быть, (предполагает) отношение воображения к рассудку»; 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 понятия»; гений, как выразитель природного правила, предполагает такое соотношение и настрой воображения с закономерностью рассудка, которое, порождая их свободное соответствие, и является, одновременно, отражением и

³⁹⁴ там же, С.335;

выражением непринужденной, непреднамеренной субъективной целесообразности»³⁹⁵.

Резюмируя сказанное, И.Кант констатирует: «гений есть образцовая оригинальность природного дарования субъекта в свободном применении своих познавательных способностей»³⁹⁶.

Однако подобная попытка ещё более усугубляет противоречивость Кантовских рассуждений о «гении», ибо остаётся лишь фрагментом, который в своей неопознанности 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»³⁹⁷, противоречивость которых выше нами достаточно полно раскрыта.

Таким образом, и 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»³⁹⁸; «для изящного искусства требуются воображение, рассудок, дух и вкус»³⁹⁹). А, наоборот, присутствие в одной и той же дефиниции этих разных типологических критериев может свидетельствовать только об одном – об эмпирическом характере теоретических (часто чрезвычайно проницательных) суждений И.Канта, и отсутствие чёткой системно-структурированной теории изящного искусства.

³⁹⁵ там же, С.334-335;

³⁹⁶ там же, С.335;

³⁹⁷ там же, С.336-337;

³⁹⁸ там же, С.333;

³⁹⁹ там же, С.337.

б) Жан-Поль Рихтер

Говоря о высокохудожественности как о высшем, по сравнению с низкохудожественностью, качестве художественности, её второй ступени, мы с неизбежностью должны были бы подойти к рассмотрению её вершинного проявления, называемого гениальностью.

При этом, под «гениальностью» мы понимаем ту высокохудожественность, которая отличается наиболее приближающейся, по своему охвату и по своей ёмкости, - к абсолюту концепцией миропорядка.

Категория «гениальность», в свою очередь, с необходимостью подводит нас к определению в своём исследовании категорий «талант» и «гений» и выявлению их отличий и взаимосвязей, пересечений и тождеств.

Будучи непосредственно связан и взаимозависим с категорией «художественности» – талант в своём анализе, в рамках данного «рода», неминуемо должен претерпеть те же прослеживаемые нами градации, то есть низкохудожественное и высокохудожественное, высокохудожественное и гениальное.

И талант, и гений можно и нужно понимать в двух смыслах.

С одной стороны, как величины постоянные, изначально-родовые, генетические, которые способны, во-первых, реализоваться или не реализоваться, а во-вторых, будучи реализованными, обладать в своей реализованности разными силами и качествами.

А с другой стороны, как величины переменные, жёстко связанные с конкретным проявлением субъекта, для области искусства – с конкретным художественным произведением, они в своём определении зависят целиком и полностью от качества этого конкретного художественного произведения.

На наш взгляд, эстетика-искусствовед данные категории прежде всего, если не – только, должны интересоваться в своём втором смысле. То есть исследователя-теоретика искусства должна интересоваться, прежде всего, именно талантливость и гениальность конкретного художественного произведения, а не

его творец, в его отнесённости к художественному таланту, в том или ином его качестве, или к художественному гению.

Именно опираясь на этот «второй смысл» понимания категорий «талант» и «гений», мы и предлагаем схему, в которой намечаем следующие соответствия:

1) «односторонний талант» - «низкохудожественное» произведение;

2) «всесторонний талант» - «высокохудожественное» произведение;

3) «божественный (мессианско-пассионарный) талант» - «гениальное» произведение.

Таким образом, художественное произведение не может быть создано бесталанным человеком, но несмотря на то, что потенциально каждый человек безгранично талантлив и гениален, то или иное качество таланта он как бы приобретает каждый раз заново, благодаря созданному, сотворённому им конкретному художественному произведению, то есть в зависимости от того, смог ли он сознательно или подсознательно, в той или иной степени удачно реализовать этот потенциал, который изначально и в конечном итоге – больше вне его «я», чем в его «я», или же – нет...

В низкохудожественном произведении талант «односторонне» самореализовался. В высокохудожественном произведении – талант «всесторонне» реализовался. В гениальном произведении – талант реализовался «божественно-мессиански», то есть реализовал некое божественное откровение, ту искорку, то озарение, которое было ниспослано ему Всевышним.

Раздельное рассмотрение двух смыслов, двух подходов, в одном случае, в опоре на изначально-родовое, генетическое в человеке, а в другом – на конечный конкретный результат – художественное произведение, в отношении категорий «талант» и «гений», позволяет нам избежать некой однолинейности в их анализе.

Многомерность их рассмотрения, во-первых, является, на наш взгляд, потребностью и отражением многомерности, многообразия человеческого бытия, и в частности искусства; а во-вторых, позволяет исследователю подняться на чрезвычайно

важную, необходимую вневременную и внепространственную высоту, и именно с этой «высоты» определять координаты данных категорий, и в частности очень сильно поднять планку «гения – гениального», сделав его высшим проявлением высокохудожественного, «всестороннего таланта».

В отличие от Жан-Поля, который 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»⁴⁰⁰; - наша точка зрения такова, что подобное разграничение - целесообразно и закономерно было бы проводить в рамках таланта. Это позволяет избежать как догматизма, абсолютизации в определении содержания данных категорий, так и их возможного отождествления. Ведь, по большому счёту, условно говоря – отдельное слово, отдельный образ, отдельная художественная мысль, представленные как некое законченное единичное целое тоже могут отражать или выражать «гениальное» и «гения»...

В нашем случае, именно в рамках таланта можно отличить «одностороннее» от «многостороннего-целого», как проявление и выражение, соответственно, низкохудожественного и высокохудожественного, в их взаимном отличии.

И именно в этом смысле - многое из того, что сказано традиционной, Жан-Полевской эстетикой в отношении таланта и гения, можно, соответственно, принять применительно к «одностороннему» и «всестороннему» таланту.

И действительно, односторонний талант может содействовать «своими отдельными силами, образами, огнём, насыщенностью, отдельными прелестями»; он может достичь почти всего из того, что подвластно всестороннему 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

⁴⁰⁰ Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. – М.: Искусство, 1981, С.82 и др. стр.;

дано быть оригинальными, единственными в своём проявлении, подобно всесторонним 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 друга»⁴⁰¹, не говоря уже об их тленности и временности в историческом плане.

Если односторонний талант «созерцанию может представить лишь части света и мировые тела, по не мировой дух», то первым и последним признаком всестороннего таланта является художественное «созерцание Универсума»⁴⁰², именно – художественное, подчас завуалированно-опосредованное, «созерцание».

Но подобное созерцание, по своей наполненности, глубине и проникновенности может различаться. И именно в этом мы усматриваем возможность выделения из «всестороннего таланта» – «божественного, мессианско-пассионарного таланта», выявления «гения» и «гениального». То есть гений, гениальный художник – в данном конкретном художественном произведении – проявляется, реализуется таковым в силу своего, наиболее приближающегося к абсолютной проникновенности, имеющей для человека-Землянина мессианскую суть, мессианский смысл, наполненного, глубокого художественного созерцания Универсума.

Тем самым, подобное созерцание, говоря словами Жан-Поля, выделяющего безошибочную приметку гениального сердца, всегда будет представлять в своём реципиентском восприятии «новое созерцание жизни и мира»⁴⁰³.

В этом смысле, гений – это уже не просто пассионарий, как всесторонний талант, а он, как бы поднимаясь выше него, вдобавок к своей пассионарности приобретает качество мессианства, становится уже мессией. Такова наша точка зрения на истинного, реализовавшегося гения, в отличие от возможного, чаще бытующего «пассивного гения», «неполного» гения и т.д.

⁴⁰¹ там же, С.82;

⁴⁰² там же, С.83-84;

⁴⁰³ там же, С.93;

Вслед за Жан-Полем, односторонний талант мы можем уподобить струне клавира, которая от удара молоточка «даёт один тон» а всесторонний талант - «Эоловой арфе: одна и та же струна разыгрывается многообразием звучаний от многообразия дуновений ветра»; у всестороннего таланта «все силы цветут одновременно»⁴⁰⁴.

Многое, если не всё, из того, что сказано Жан-Полем о «гениальности», можно отнести, в нашем случае, к «высокохудожественности», которая является основой, фундаментом для «гениальности» – в нашем понимании этого слова. И в этом смысле, Жан-Полевское «гениальное» как бы перекрывает в основании и во многом совмещает в себе наше «высокохудожественное» и «гениальное». Поэтому, говоря ниже о Жан-Полевском гениальном, мы подразумеваем именно – «высокохудожественное».

Жан-Полевское «гениальное» («высокохудожественность», - у нас) 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»⁴⁰⁵.

Первым таким феноменом является, по Жан-Поллю, «высшая рассудительность», которая раздваивает внутренний мир и противопоставляет, а точнее уравнивает 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 взаимозаменяемости, а лишь – приведение в движение другого начала и, наоборот, его успокоение.

Для того, чтобы создать высокохудожественное произведение, всесторонний талант («подлинный гений», - по Жан-Поллю) должен в себе обрести покой, умиротворить «себя, начиная с души». В этом и проявится его высшая, божественная рассудительность, которая позволит художнику всевидящим оком творца и философа узреть истину и суть бытия, ибо «не

⁴⁰⁴ там же, С.86-87;

⁴⁰⁵ там же, С.87;

бушующие, вздымающиеся к небу тяжёлые волны – гладь глубины отражает мир»⁴⁰⁶.

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»⁴⁰⁷.

При этом, «ссылка на рассудительность как на аргумент против» художественного «энтузиазма – недоразумение и предрассудок; ибо даже в самом малом создании» художник «должен одновременно изрыгать пламя и измерять температуру пламени... Лишь целое порождается вдохновением, но части покорствуют покою»⁴⁰⁸.

Вторым феноменом Жан-Полевского «гениального» является «бессознательное», инстинкт у человека, как «то самое могучее» в художнике, которое «вдыхает в творения его добрую и злую душу», как то «неясное, тёмное в нашей душе»⁴⁰⁹, как неосознанное и непостижимое в человеке, которое ему неподвластно, ибо над ними власть Творца - Всевышнего.

Если для определения отнесённости произведения к первой или ко второй ступени художественности (низкохудожественное или высокохудожественное) обязательно необходимо рассматривать его через призму органичной, гармоничной взаимосвязи и взаимообусловленности этих двух феноменов; то для выявления среди высокохудожественных произведений – гениального, видимо, преимущественным становится фокус «бессознательного», «глубина и открытость его для художника в его творении и через его творение», насколько этот «инстинкт, или влечение», как «чувство грядущего»⁴¹⁰, 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

⁴⁰⁶ там же, С.88;

⁴⁰⁷ там же;

⁴⁰⁸ там же, С.89;

⁴⁰⁹ там же, С.90;

⁴¹⁰ там же;

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...»⁴¹¹

Возможность такого инстинктивного проникновения в абсолютное, в той или иной степени её количественного, хромотопического 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»⁴¹².

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, поплывёт в ней, кружась и сверкая»⁴¹³. А потому так и получается, что односторонний «талант, который вечно принижает мир богов, назначая ему роль то планеты-спутника, то в лучшем случае кольца Сатурна в своём земном и землистом мире, никогда не добьётся идеальной завершенности, закруглённости, и никогда не возместит частью целого – и не сотворит через часть Всё». Когда «ветхие» художники, «окаменев и наполнившись землёй наподобие стариков, рисуют нам нищету, борьбу индивида с мещанским бытием и победы, одерживаемые в этой борьбе, как же тоскливо и тревожно становится у нас на душе от подобных зрелищ, - словно мы сами вынуждены испытывать все такие беды и несчастья; и ведь по-настоящему переживаешь все эти картины и чувствуешь их воздействие на себя, и так всегда – боли, изображаемой у них, всегда недостаёт неба, которое распахивалось бы над нею, и

⁴¹¹ там же, С.92;

⁴¹² там же, С.91;

⁴¹³ там же, С.95;

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» своего творчества «они внесут новую заразу в старую рану», - их художественные «творения вызывают потребность в подлисных ранах, только чтобы забыть о мнимых и ложных»⁴¹⁴.

Всесторонний же талант, являющийся основой гения и гениального, вкупе с божественным талантом – тем и отличаются, что в их душе «явственнее раздаётся голос божественного инстинкта», который учит их «созерцать земное (вместо того чтобы земное учило их созерцать, как бывает у других)», и который «дарует человеку целостный вид бытия и над ним царит», а «тогда гармония и красота, отражаясь лучами сразу от обоих миров, превратят их в единое целое, ибо перед богом есть только Одно и нет противоречия частей»⁴¹⁵.

И когда подобный всесторонний 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 развешивающимися знамёнами»; и рядом с подобным талантом «скудость жизни обретает черты Аркадии, словно перед влюблённой парой. Жизнь – свободна, смерть – прекрасна, когда касается их» всесторонний талант; «стремящиеся вперёд паруса показываются на его мировой сфере прежде самого тяжеловесного судна. И так он, словно Любовь и Юность, примеряет – и даже соединяет брачными узлами – 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»⁴¹⁶.

Но не каждый голос божественного инстинкта в индивидуальной душе всестороннего таланта может быть

⁴¹⁴ там же, С.96;

⁴¹⁵ там же, С.95;

⁴¹⁶ там же, С.96.

сопровождает божественным откровением и озарением, превращающим пассионария в мессию. Повышая планку гения и гениальности, мы тем самым делаем их бытие достаточно редким. Но всё дело в том, что субъектом гения и гениальности может быть. В нашем представлении, не только и далеко не только творец-индивид, но и эпохальное сообщество творцов-индивидов, которые именно в рамках определённой художественной эпохи подсознательно, независимо от них самих, взаимно дополняя друг друга, способны как единое целое подняться до уровня гения и гениальности, то есть от высокохудожественности - к мессианской пассионарности.

в) Шеллинг

Касаясь категории «гений», Ф.Шеллинг, с одной стороны, непосредственно связывает его с «богом» (с идеей, вечным понятием человека в боге), 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»⁴¹⁷, - порождается обитающим в человеке божественным, т.е. гением, который, в свою очередь, представляет собой «вечное понятие человека в боге»⁴¹⁸. Если же исходить, по Шеллингу, из первопричины созидания произведения искусства, то она связана с богом, или, иначе говоря, с пребывающим в боге вечным понятием самого человека, т.е. его «сущностью» или же его «по-себе-бытиём»⁴¹⁹, которое, продуцируясь в человеке, т.е. объективируясь в его душе и теле, соединяясь с его душой, представляет собой «гений» художника.

Но художник, по Шеллингу, это не просто передатчик «божественного». Каждый художник – это личностное «я», субъект, который «может продуцировать не более того, что

⁴¹⁷ Шеллинг Ф. Философия искусства. С.160;

⁴¹⁸ там же, С.162;

⁴¹⁹ там же, С.161;

связано с вечным понятием его собственного существа в боге. 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»⁴²⁰. То есть Шеллинг неизбежно подходит к осознанию и утверждению двух соотносимых и взаимосвязанных сторон гения, который порождает гениальные произведения, каждый раз оригинальные, и в каждом художнике проявляется необычно, по-своему.

Мыслитель выделяет (а) «реальную сторону гения, или то единство, которое представляет собой облечение бесконечного в конечное»; и (b) «идеальную... сторону, или то единство, которое оказывается облечением конечного в бесконечное»⁴²¹.

Если «в инвекции гений распространяется или изливается в особенное; в форме он возвращает особенное в бесконечное. 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 облачает в конечное; через это они обретают жизнь в себе самих, и лишь поскольку они в себе абсолютны, они пребывают в абсолютном»⁴²².

Таким образом, Шеллинг даёт всестороннюю характеристику гения, гениального художника и гениального художественного произведения, в их соотнесённости и обусловленности.

г) Гегель

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

⁴²⁰ там же, С.162;

⁴²¹ там же, С.163;

⁴²² там же.

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, надо начать с того, что мыслитель почти что не различает гения от таланта. И то и другое для него это – «продуктивная деятельность фантазии, посредством которой художник внутри себя самого вырабатывает как сокровенное своё творение реальный образ для разумного в себе и для себя содержания»⁴²³.

Во-вторых, крайне невразумительны и неубедительны попытки Гегеля 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»⁴²⁴; - страдает примитивной тавтологичностью: когда одно неизвестное объясняется, называется и определяется через другое неизвестное. Точно по такому же принципу можно определить обратно и само «подлинное художественное произведение» – 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

⁴²³ Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике. Т.4. С.294;

⁴²⁴ там же, С.294;

художественное произведение»⁴²⁵. И всякое последующее разъяснение этого различия (ко всему прочему ещё и после такой оговорки об «их тождестве») тем, что «искусство, поскольку оно должно предстать индивидуализированным и дать реальное воплощение своим произведениям, требует для особых видов этого осуществления также и различных особых способностей»; что если «такую особую способность можно назвать талантом; папример, говорят, что один обладает талантом к игре на скрипке, другой – к пению и т.д.»⁴²⁶, то «с одним лишь талантом можно достигнуть успехов только в некоторой совершенно изолированной области искусства, и для своего полного завершения в самом себе талант требует той общей способности к искусству, того одушевления, которое составляет отличительную черту одного лишь гения»⁴²⁷; ибо «талант без гения не намного возвышается над уровнем голой виртуозности»⁴²⁸; - 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, инстинктообразную деятельность как большую врождённую «природную способность к образному формированию»⁴²⁹; с другой стороны, духовную, самосознательную, интеллектуальную деятельность как продумывание существенного и истинного содержания – «выбранного им определённого предмета»⁴³⁰ - «во всём его объёме и всей его глубине» до осознания его «в себе и для себя сущей истины и разумности действительного»⁴³¹.

⁴²⁵ там же;

⁴²⁶ там же;

⁴²⁷ там же, С.294-295;

⁴²⁸ там же, С.295;

⁴²⁹ там же, С.47;

⁴³⁰ там же, С.293;

⁴³¹ там же;

То есть творческий процесс для Гегеля – это процесс «слияния разумного содержания и реального облика»⁴³², в котором «художник должен призвать себе на помощь, с одной стороны, трезвую осмотрительность рассудка, а с другой стороны, всю глубину чувств и душевных переживаний»⁴³³.

Тем самым Гегель отдаляет «гения» от «божественного». «Гений» у него – это не «полубог», как у И.Канта, у В.Гумбольдта и других, не пророк, не мессия, а – человек, с природными задатками и развитым умом, и он прекрасно осознаёт то, что творит. «Без обдумывания, отбора, разграничения художник не в состоянии овладеть материалом, который он должен формировать, и глупо полагать, что настоящий художник не знает, что он делает»⁴³⁴.

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»⁴³⁵.

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, на наш взгляд, исключительно важной художественно-эстетической категории.

⁴³² там же;

⁴³³ там же;

⁴³⁴ там же, С.293;

⁴³⁵ там же, С.302;

Вместо заключения. Методология выявления высокохудожественного и гениального

Достаточно очевидной и бесспорной, для нас, является лживость и ошибочность традиционной, зачастую – и по настоящее время, методологии определения и выявления высокохудожественного и на его базе – гениального, при которой исследователь ставит перед собой задачу расчленить на составные части (и проанализировать каждую в отдельности) образ-картину целого художественного произведения. Хотя, при этом, необходимо отметить, что подобными составляющими являются самые разновеликие и разноуровневые элементы органического целого. Здесь: и элемент-образ, и деталь-образ, и фрагмент-образ, и интонация, и темп, и хронотоп, и ритм, и композиция, и т.д. и т.д.

Как подчёркивал С.Бернштейн, «художественное произведение обладает признаком целостности в такой мере, что не допускает реального расчленения на части или элементы. Какую бы систему эстетических понятий мы ни установили, всегда окажется, что соответствующие им материальные феномены не могут быть отделены друг от друга как элементы, из которых слагается художественное целое...»⁴³⁶

Стремясь преодолеть ограниченность подобной методологии, некоторые исследователи предлагают «свою» методологию, которая, на поверку, зачастую ещё более отдаляет нас от цели безошибочного выявления высокохудожественного произведения.

Так, например, С.Бернштейн предлагал принять за основу, что в художественном произведении мы «имеем дело не с элементами, а с факторами, и каждая частица использованной в нём материи сосредоточивает на себе их взаимодействие»⁴³⁷.

⁴³⁶ Бернштейн С. Эстетические предпосылки теории декламации. – Поэтика, Ш.Л., 1927, С.27;

⁴³⁷ там же;

Такими тремя основными факторами, которые «не могут быть выделены путём механического рассечения», а устанавливаются через вызываемые данным художественным произведением «точки зрения», исследователь называл «материал», «композицию» (или «форму») и «эмоциональную окраску»⁴³⁸.

Или же, например, Тюпа В.И., опираясь на феноменологическую тенденцию (Гартман, Ингарден, Фрай) вычлечения многоуровневых моделей художественного произведения, считает, что «в целом художественная реальность» художественного, и в частности литературного, произведения «должна быть рассмотрена на следующих шести уровнях: ... ситуация; сюжет; деталь; голос; композиция; ритм...»

При всём различии в формах своего знаково-текстового воплощения, каждая из этих уровней, как подчёркивает исследователь, «охватывает так или иначе текст на всём его протяжении, а не представлен лишь в какой-либо его части. Все они пронизаны единым содержанием, единой концепцией личности, сплавливающей в одно целое столь разнокачественные духовно-коммуникативные образования»⁴³⁹.

Эти «единое содержание», «единую концепцию личности» В.И. Тюпа определяет как «модус», - ««модус» целостного духовного самоопределения», как эстетическую установку «на то или иное соотношение личного с «инфраличным» и «ультраличным»»⁴⁴⁰.

Эти же модусы исследователь априори ставит в жёсткую взаимозависимость с такими «эстетическими модальностями», как героическое, трагическое, комическое, ироническое, идиллическое, элегически-драматическое, юмористическое, романтическое и сарказмическое; а те, одновременно, опять же априори – связывает с категорией «художественности», которая, по мнению В.И.Тюпы, «имеет место не абстрактно, не как художественность «вообще», а только в своих конкретных

⁴³⁸ там же, С.28-29;

⁴³⁹ Тюпа В.И. Художественность литературного произведения: Вопросы типологии. С.75;

⁴⁴⁰ там же, С.90;

модификациях, типологически определённых состояниях: героическом, трагическом, комическом и т.п.»⁴⁴¹

При этом, абсолютно не понятно, во-первых, что из чего выводится: то ли «модус» – из «модификаций художественности», то ли «художественность» – из «модификаций модуса» – посредством «эстетических модальностей»?.. Их связь исследователем просто-напросто постулируется... А во-вторых, почему именно такие абстрактные эстетические категории, как героическое, трагическое, комическое и другие, оказались в жёсткой увязке с «художественностью» и с «модусами», хотя имеют традиционное обозначение «пафоса» художественного произведения?.. И если «модус художественности», как считает В.И.Тюпа, это и есть пафос, но «не как пафос утверждения или отрицания того или иного характера...», а как пафос самоактуализации, пафос целостного духовного самоопределения личности»⁴⁴², - то становится совершенно очевидным, что подобный «пафос самоактуализации» в качестве общего, символа, отождествляемого с целым произведением и его художественностью обозначен абсолютно произвольно, необоснованно и бездоказательно.

«Своя», насквозь проникнутая противоречивостью, методология анализа художественного произведения, художественное целое которого, как подчёркивает исследователь, может быть одновременно и неразложимым и дифференцированным, присуща и Н.К.Гейю⁴⁴³.

Так, с одной стороны, исследователь утверждает, что «произведение предполагает организацию, не доступную произвольному членению и не сводимую к совокупности полученных элементов»⁴⁴⁴; а с другой – настаивает: «чтобы

⁴⁴¹ там же;

⁴⁴² там же;

⁴⁴³ Гей Н.К. Художественность литературы. Поэтика. Стилль. С.162;

⁴⁴⁴ там же, С.165;

исчерпать содержание и идею даже небольшого стихотворения, надо повторить это стихотворение, как оно есть»⁴⁴⁵.

С одной стороны, по Н.Гейю, «анализ позволяет проникнуть в содержательную структуру, высвободить поэтическое, которое подобно облаку сжатого газа, «вырывается» из прочной конструкции, чтобы обнаружить невидимую траекторию движения целого, но далеко не исчерпывая содержания этого целого, которое безгранично и многообразно, как безгранична и многообразна сама жизнь»⁴⁴⁶; а с другой, - разложив «произведение на дискретное сочленение элементов»⁴⁴⁷, «разъяв неразделимое, поставив на место принципа художественного синтеза принцип атомарного членения»⁴⁴⁸, мы, тем самым, вывели произведение «из сферы искусства, мы перестали к нему относиться как к предмету искусства и сделали его предметом научного рассмотрения»⁴⁴⁹, установили «мёртвое тождество между наукой и искусством, понятийно-логической структурой и художественно-образной»⁴⁵⁰.

Тем самым, стремясь определить истинную методологию анализа художественного произведения, в аспекте его поэтической художественности, т.е. высокохудожественности, Н.К. Гей заводит себя в безвыходный тупик, обесмысливающий и сводящий на нет значение всех его, казалось бы, очень верных теоретических построений.

Таким образом, при выявлении высокохудожественности вряд ли нужно идти от частных, 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.

Хотя подобные исследовательские задачи и могут иметь место и право на существование... Но, во-первых, это в каждом

⁴⁴⁵ там же, С.291;

⁴⁴⁶ там же;

⁴⁴⁷ там же, С.461;

⁴⁴⁸ там же, С.459;

⁴⁴⁹ там же, С.461;

⁴⁵⁰ там же, С.459;

случае – отдельная проблема, или даже – отдельные проблемы, и не одного, а целого комплекса исследований.

Во-вторых, как отмечает Е.В.Волкова, относительно описания сложных систем, каковым является и художественное произведение, подобное «описание» – «строится не на выявлении всех компонентов и связей между ними (это и практически невозможно), а на вычленении определённого числа наиболее существенных компонентов, взаимозависимостей и свойств, характерных для целостного объекта»⁴⁵¹.

В-третьих, сумма этих элементов – абсолютно не равна органическому целому художественного произведения, которое обнаруживает одно из важнейших свойств и закономерностей целостных системных объектов, предполагающих появление в них «новых свойств и закономерностей, не присущих отдельным компонентам и частям в их разобщённости, но возникающих в результате взаимоотношений, взаимосвязей и взаимозависимостей компонентов и частей в определённом системном единстве». Хотя, конечно, подобные художественные компоненты и части, по-видимому, – изначально в потенции, «содержат в какой-то степени, как в зародыше, свойства, которые затем наиболее полно раскрываются, развиваются, обогащаются в целостном произведении»⁴⁵².

В-четвёртых, даже абсолютное совершенство каждого в отдельности элемента (если таковое возможно) ещё вовсе не является залогом или гарантией совершенства целого произведения.

В-пятых, невозможно говорить о низком качестве разработанности того или иного первоэлемента без учёта его места и значения в общем целом, ибо данная «низкость качества» на поверку может оказаться заданной, специальной, функциональной, единственно возможной и приемлемой для данной конкретной «органики» и порождаемой ею концепцией.

В-шестых, внутризлементное разнообразие и их сочетание в каждом конкретном художественном целом на межэлементном

⁴⁵¹ Волкова Е.В. Произведение искусства – предмет эстетического анализа. – М.: Изд. МГУ, 1976, С.228;

⁴⁵² там же, С.227;

уровне (в зависимости и от включенных в творческую орбиту элементов, и от их вида и типа, и от качества их разработанности, и т.д.) настолько бесконечно многовариантно, что «элементарный подход» в определении высокохудожественности произведения способен не только увести нас в сторону от истины, но и завести в тупик, бесплодный, безвыходный, по своей сути.

В этом смысле, совершенно прав Н.К.Гей, когда пишет: «В подлинных произведениях искусства нельзя найти «скелет» живого или упрекнуть их в ничтожно малом разнообразии. Но даже «ничтожно малое» в каждом из них обязательно содержательно и значительно настолько, что общее оказывается прочно соединенным с художественно-неповторимым. В искусстве общее выступает в индивидуальном, неповторимо конкретном выражении»⁴⁵³.

Ставя перед собой задачу выявления неких высокого и на его основе вершинного художественных явлений (реально возможных и фактически наличествующих), мы тем самым приходим к осознанию той закономерности, 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).

Как подчёркивает Ю.М.Лотман, каждое художественное произведение «может рассматриваться с двух точек зрения: как отдельный художественный мир, обладающий имманентной организацией, и как явление более общее, часть определённой культуры, некоторой структурной общности более высокого порядка. Создаваемый автором мир определённым образом моделирует мир внетекстовой реальности. Однако сама эта

⁴⁵³ Гей Н.К. Художественность литературы. Поэтика. Стиль. С.14.

внетекстовая реальность – сложное структурное целое...»⁴⁵⁴
Наша же позиция такова, что эти «точки зрения» должны как бы совместиться и слиться в одну, с которой - раскрываемый наличествующий художественный мир произведения тысячами нитей связан с реальным мирозданием.

Косвенно закладывая основы собственной исследовательской методологии выявления «высокохудожественности», К.Г.Юнг следующим образом определяет тайну воздействия искусства («высокохудожественного», - в нашем понимании): «Говорящий праобразами (образом миропорядка, гармонии мира. - Г.О.) говорит как бы тысячью голосов, он пленяет и покоряет, он поднимает описываемое им из однократности и временности в сферу вечносущего, он возвышает личную судьбу до судьбы человечества и таким путём высвобождает в нас все те спасательные силы, что извечно помогали человечеству избавляться от любых опасностей и превозмогать даже самую долгую ночь»⁴⁵⁵.

Во многом наши подходы к методологии выявления высокохудожественного произведения перекликаются с методологиями, декларируемым и на практике исповедуемыми Гумбольдтом и Шеллингом.

Так, В.Гумбольдт как бы преодолевает противоречия, свойственные методологическим подходам И.Канта, как прародителя «философской критики» искусства. Если у Кантовской «философской критики» – «двоякая 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 споспешествует закономерности нашей деятельности, в другом – создаёт в душе настроение,

⁴⁵⁴ Лотман Ю.М. О Хлестакове // Труды по русской и славянской филологии. XXIV. Литературоведение. Учёные записи Тартусского гос. ун-та. – Тарту, 1975, С.20.

⁴⁵⁵ Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству. С.230.

благоприятствующее таковой»⁴⁵⁶. 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», на искусство и природу художника вообще⁴⁵⁷ - в их единстве и органическом целом.

В этом преодолении разрыва между искусством и природой художника, 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»⁴⁵⁸.

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 самостоятельными силами и тем самым привести Я и природу во всеобщее, живое и гармоничное отношение взаимодействия»⁴⁵⁹.

При этом, отбрасывая, по своей сути, преходящий, а потому, по большому счёту, ложный антропологизм В.Гумбольдта, нельзя не согласиться с его замечанием, что «если

⁴⁵⁶ Гумбольдт В. Язык и философия культуры. С.161;

⁴⁵⁷ там же;

⁴⁵⁸ там же;

⁴⁵⁹ там же, С.161-162;

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»⁴⁶⁰.

Ещё более близки наши подходы к исследованию высокохудожественного произведения искусства с аналогичными подходами Шеллинга. И в этом смысле, нашу методологию исследования и саму систему представлений можно вслед за Шеллингом назвать «философией искусства».

Правда, 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. Вряд ли можно абсолютную форму «общей противоположности реального и идеального»⁴⁶¹, имеющую место в универсуме, отождествлять, вслед за Шеллингом, с соотношением «между философией и искусством», как соотношением «прообраза» и «отображения». Ибо, как нам представляется, если первое соотносимо и отождествимо только с идеальным в универсуме, то второе – уже с целым универсумом, с его целокупностью идеального и реального.

Такую универсальность искусства Шеллинг, и в этом его противоречивость, признаёт. Однако опять же остаётся при своём. Как подчёркивает мыслитель, искусство «хотя и всецело абсолютно, будучи совершенным воссоединением реального и идеального, всё же относится к философии как реальное к идеальному»⁴⁶².

Однако рациональным, для нас, 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 пропикнуть

⁴⁶⁰ там же, С.162.

⁴⁶¹ Шеллинг Ф.В. Философия искусства. С.51;

⁴⁶² там же;

никакое другое и что философ яснее видит саму сущность искусства, чем даже сам художник»⁴⁶³.

Если первая мысль подводит нас 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 – обуславливает обратную лемму, а именно: искусство, будучи «философским», в смысле своей абсолютной или близкой к абсолюту отождествлённости и соотнесённости с «идеальным» в универсуме, тем самым – находится «на своей последней вершине»⁴⁶⁴, 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 этому нашему утверждению, во многом идущему в русле представлений Шеллинга, мы находим подтверждение в его третьей, выделенной нами, мысли о том, что «помимо философии и иначе, чем через философию, об искусстве вообще ничего нельзя знать абсолютным образом»⁴⁶⁵.

При этом, если Шеллинг отказывает «философии искусства», которая, «вообще говоря, есть изображение абсолютного мира в форме искусства»⁴⁶⁶; в умении искусно 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 стороне» искусства и –

⁴⁶³ там же;

⁴⁶⁴ там же;

⁴⁶⁵ там же, С.52;

⁴⁶⁶ там же, С.53;

«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...»⁴⁶⁷

То наши представления, в этом отношении, в отличие от представлений Шеллинга, 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»⁴⁶⁸; - может быть воспринята как непосредственное указание на совершенное «техническое выполнение», на совершенное достижение и, одновременно, отображение «абсолютной красоты» в данном конкретном художественном произведении.

И именно этим объясняется и обуславливается философский аспект нашей искусствоведческой методологии. И именно в этом смысле мы можем 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 отказала природа, не потому, что она неизменным образом выражает в идеях то, что истинный художественный вкус созерцает в конкретном и чем определяется подлинная оценка»⁴⁶⁹.

И именно в силу этого мы в исследовании искусства конструируем «вначале не искусство как искусство, как данный

⁴⁶⁷ там же;

⁴⁶⁸ там же;

⁴⁶⁹ там же, С.59-60;

особенный предмет, но универсум в образе искусства»⁴⁷⁰. И по большому счёту, соответственно нашему представлению, искусствоведение, подобно Шеллинговской «философии искусства», - и «есть наука о Всём в форме или потенции искусства»⁴⁷¹.

И здесь мы согласны 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»⁴⁷².

Вслед за Шеллингом, мы также можем утверждать, что в исследовании искусства, т.е. в «философии искусства», необходимо «исходить исключительно из принципа бесконечного», должно «раскрыть бесконечное в качестве безусловного принципа искусства»⁴⁷³. 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»⁴⁷⁴, которое, в первом случае, будет «первообразом истины», а во втором – «первообразом красоты».

Таким образом, главное, по Шеллингу, что ведёт к пониманию «искусства, это, несомненно, выяснение её сущности, ибо форма вытекает только из последней»⁴⁷⁵; а сущность эта, т.е. «по-себе-бытие ... всякого искусства, - это изображение абсолютного, или универсума, в некотором особенном»⁴⁷⁶.

Тем самым, если признаётся и утверждается, а в этом мы с Шеллингом абсолютно едины, - что «вообще ничто не может

⁴⁷⁰ там же, С.67;

⁴⁷¹ там же;

⁴⁷² там же;

⁴⁷³ там же, С.68;

⁴⁷⁴ там же;

⁴⁷⁵ там же, С.339;

⁴⁷⁶ там же;

быть произведением искусства, если оно косвенно или непосредственно не есть отражение бесконечного»⁴⁷⁷, - при этом, имеется в виду, 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. А это, в свою очередь, и является искомым подтверждением и обоснованием истинности и объективности нашей методологии исследования искусства, в плане выявления его высокохудожественности, гениальности, мессианской пассионарности.

Правильные ориентиры в теории художественности позволят нам понять, что к нахождению основ интуитивно ощущенного «настоящего произведения» вряд ли надо идти от «инструментальных» частных 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 придти через синтетическое, общее, концептуальное рассмотрение произведения как некоего художественного мира, выделяющегося своей определённой 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?»

Поскольку в художественной литературе могут быть произведения, в которых отсутствует из вышеназванных - и одно и другое, или же лишь только кажущееся какое-нибудь одно, при паличии лишь только кажущегося другого, то, говоря о высокохудожественном произведении, мы имеем в виду единственно тот пласт искусства, в котором «одно» и «другое» взаимопорождено, взаимообусловлено. Ибо, по сути,

⁴⁷⁷ там же, С.340;

существование одной из этих ипостасей высокохудожественного произведения не может быть без другого, и – наоборот. Они или есть, или их нет, - в произведении, которое, соответственно, или высокохудожественно, или же низкохудожественно, если вообще – не «не-художественно».

И всё же при всём том из двух равноправных ипостасей: концептуальности и целостности, - высокохудожественного произведения главным, как нам представляется, в методологии выявления и определения высокохудожественности произведения, изначальным и, одновременно, как бы лежащим на поверхности является концептуальность. Хотя бы даже психологически: как в процессе зарождения художественного замысла и в его конечном воплощении, так и при обыденном восприятии законченного целого, - первичным является концептуальность произведения.

Концепция мироздания, гармонии мира, т.е. законов миропорядка, - и своим порождением и своей целью непосредственно связана с жизнедеятельностью человека и человечества. Самое общее же, что объединяет всех людей в человечество, и, наоборот, самое частное, что делает человека субъектом мироздания, - это духовность-нравственность, законы духовности-нравственности. Отсюда следует, что, во-первых, законы духовности-нравственности не могут не быть соотнесены с законами миропорядка, а во-вторых, законы мироздания не могут не вбирать в себя законов духовности-нравственности.

То есть в идеале, с одной стороны, концепция мироздания в художественном произведении так или иначе непосредственно должна вбирать и отражать в себе концепцию духовности-нравственности, представленной в полной, или частичной совокупности, или даже в доминантной выделенности составляющих её духовно-нравственных проблем; а с другой стороны, в самой частной, единственной, на первый взгляд, обособленной духовно-нравственной проблеме, не говоря уже о концепции духовности-нравственности, в той или иной её форме, должна чётко и ясно просматриваться уходящая в хронологическую бесконечность, но не прерывающая свою связь с человеком – концепция мироздания данного художника и данного художественного творения.

Таким образом, духовность-нравственность непосредственно связана с тем или иным восприятием мироздания и его законов. Это касается как «обыденного сознания», так и «художественного сознания». То есть постановка, в качестве доминантной в данном конкретном художественном произведении, духовно-нравственной проблемы так или иначе создаёт художественный концептуальный мир произведения, который представляет собой художественную концепцию всего мироздания, присущую именно данному автору.

Очень точно первичность концептуальности, и в частности духовно-нравственного мира и духовно-нравственных проблем, для методологии выявления и определения высокохудожественных произведений подметил, благодаря свосму тонкому художническому чутью, Л.Н.Толстой, подчёркивая, что «люди, мало чуткие к искусству, думают часто, что художественное произведение составляет одно целое, потому что в нём действуют одни и те же лица, потому что всё построено на одной завязке или описывается жизнь одного человека. Это несправедливо. Это только так кажется поверхностному наблюдателю: цемент, который связывает всякое художественное произведение в одно целое и оттого производит иллюзию отражения жизни, есть не единство лиц и положений, а единство самобытного нравственного отношения автора к предмету»⁴⁷⁸.

Из всего вышеизложенного следует, что самым элементарным подходом к выявлению высокохудожественности является следующая схематическая ось: духовно-нравственная проблема – духовно-нравственный мир – концепция мироздания, - т.е. тот самый инструмент, который мы назвали «концептуальностью». Но, при этом, необходимо отметить, что не каждая духовно-нравственная проблема создаёт целостный духовно-нравственный мир художественного произведения, и, в свою очередь, не каждый целостный духовно-нравственный мир художественного произведения так или иначе выводит нас на

⁴⁷⁸ Толстой Л.Н. Предисловие к сочинениям Гюи де Мопассана // Собр. Соч.: В 20-ти т. Т.15. – М., 1964, С.264.

мироздание, т.е. предполагает и входит в более объёмную концепцию миропорядка художественного произведения... Если в произведении нет такой последовательности, нет всех этих, условно говоря, звеньев, а более точнее – совмещаемых диффузных пластов, то, во-первых, всякая приписываемая ему концептуальность – ложная, всякая приписываемая ему высокохудожественность – мнимая; а во-вторых, такому произведению, без всякого на то сомнения, можно и нужно отказать в какой-либо «высокохудожественности», и, соответственно, автоматически записать его в «низкохудожественные» и уж только тогда, при необходимости, пытаться ответить на вопросы: «почему поставленные проблемы или даже присутствующая концепция – не дотягивают до высшей концепции; почему произведение рассыпается на отдельные эпизоды; почему кажущаяся глубина – на самом деле есть мелочная глубина; почему произведение так и остаётся фрагментом частной жизни, так и не выведшей нас к более общему и абсолютно общему; почему его восприятие так нас и не задает, не говоря уже о том, чтобы потрясти, очистить и т.д.?...»

Поскольку высокохудожественность – это слав концептуальности и целостности, в котором каждое из них взаимопорождено и взаимообусловлено другим, и поскольку выделить концептуальность (доминантную духовно-нравственную проблему – духовно-нравственный мир – концепцию миропорядка) намного легче, чем саму художественную целостность, с её многоуровневыми элементами и микроэлементами, а тем более – в целом саму высокохудожественность, то поэтому изначальным и первичным в нашей методологии выявления и определения высокохудожественности будет стоять – выявление концептуальности данного конкретного художественного произведения.

То есть, если представить это в самом упрощенном виде, выглядеть оно будет следующим образом: исследователь «высокохудожественного» путём аналитического исследования художественного произведения – то есть через выделение доминантной духовно-нравственной проблемы или же

совокупности духовно-нравственных проблем – пытается выявить духовно-нравственный мир этого творения; если он наличествует и если он в своём наличие порождает и, одновременно, порождён авторской, художнической концепцией миропорядка, т.е. если самое «частное» и, на первый взгляд, «мелкое» возвышается – до «вечного» и «всеобщего», - то данное художественное произведение, во-первых, не может не быть художественно «целостным», во-вторых, не может не быть по своей художественности – «высоким», а значит остаётся тогда одно – признать это произведение «высокохудожественным». Ибо именно благодаря «высокой художественности» (при всей её кажущейся простоте и традиционности) в данном конкретном произведении может быть создан в своей экзистенциально-метафизической увязанности данный духовно-нравственный мир, данная духовно-нравственная проблема, которые так сильно затрагивают душу читателя, волнуют его мысли. Такому произведению исключительно чужды отстраненность и умозрительность сюжета. Общий смысл и звучание подобного произведения должно быть проникнуто вечностью, выходить за границы «видимого» и вливаться в объём человеческого бытия, а через него – во всё мироздание.

Художник и через него сверхъестественное - творят произведение, в некую форму вдыхают концепцию миропорядка, от её некой доминанты – до её бесконечной всеобщности. Художественный мир подобного высокохудожественного творения – это система, исчерпывающаяся, законченная для продолжения, но – открывая для додумывания, ассоциаций и открытий. В этом смысле, для художественности подобных произведений искусства, как мы считаем – в противоположность таким исследователям как В.И.Тюпа, реципиент безразличен, их художественность – абсолютна, хотя и может быть неисчерпаема («бесконечная всеобщность»).

Таким образом, несмотря на то, что в нашем исследовательском подходе общее эстетическое впечатление должно будет исходить – отражаться от органического сплава совершенного, целостного художественного мира с концепцией миропорядка, часто – посредством её доминанты, всё же в качестве первичного возбудителя такого впечатления, а значит

первичного инструмента нашей исследовательской методологии должна быть концептуальность произведения, которая и является «прасигналом» и, одновременно, «опорным сигналом» такого «органического сплава».

Рекомендуемая литература:

- Вайман С.Т. Бальзаковский парадокс. – М.: Советский писатель, 1981.
- Гей Н.К. Художественность литературы. – М.: Наука, 1975.
- Гиршман М.М. Литературное произведение: теория и практика анализа. – М.: Высшая школа, 1991.
- 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.
- Поспелов Г.Н. Искусство и эстетика. – М.: Искусство, 1984.
- Теория литературы: В 3-х т. – М.: Изд. АН СССР, 1962-1965.
- Тюпа В.И. Художественность литературного произведения: Вопросы типологии. – Красноярск: Изд. КГУ, 1987.

ОГЛАВЛЕНИЕ:

Введение.....	3
РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ. ОБЩЕРОДОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ	
Введение.....	10
Глава 1. Искусство и другие области познания.....	13
Глава 2. Особенности художественной фантазии.....	25
Глава 3. Образ и образность.....	27
Глава 4. Художественность как общеродовое понятие.....	39
РАЗДЕЛ ВТОРОЙ. ВНУТРИРОДОВЫЕ ОТЛИЧИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ	
Введение.....	43
Глава 1. Типология художественности.....	46
Глава 2. Теория низкохудожественности.....	56
Глава 3. Теория высокохудожественности.....	60
А. Целостность.....	69
Б. Концептуальность.....	94
В. Синтез.....	114
Глава 4. Теория гениальности – теория мессианской пассионарности.....	123
Глава 5. Типология художественно-творческой одарённости.....	132
Вместо заключения. Методология выявления высокохудожественного и гениального.....	156
Рекомендуемая литература.....	173

**HƏMİDOV Oqtay Məhəmməd Musa
oğlu**

BƏDİİLİYİN TIPOLOGİYASI

(rus dilində)

**Azərbaycan Respublikası Təhsil Nazirinin
«Qrif verilməsi barədə» 494 sayılı
13.07.1998-çi il tarixli Əmrə əsasən nəşr edilir**

Capa imzalanmışdı: 13.09.1999
Formatı: 60x84 1/16
Kağız əla növ.
Sifariş N 28 Tiraj 500 ekz.
Qiyməti müqavilə ilə.

Kitab «Ankor» printer mərkəzində yığılıb və çap olunub

© Həmidov O.M., 1999