

В. ГУМБОЛЬДТ О ТЕОРИИ И ТИПОЛОГИИ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ

О.М.ГАМИДОВ

Азербайджанский государственный университет культуры и искусств

Вильгельм Гумбольдт (22.06.1767 – 08.04.1835) - эстетик, языковед, философ, государственный деятель и дипломат, один из основателей Берлинского университета (1810) - родился в Потсдаме (1767), умер в Тегеле (1835). Главным произведением мыслителя по проблемам эстетики является труд «Эстетические опыты. Первая часть. О «Германе и Доротее» Гёте» (1798).

Гениальный немецкий мыслитель Вильгельм Гумбольдт внес немалый вклад в становление и развитие эстетики как науки и в частности в разработку теории и типологии художественности.

Первоначально, говоря о специфике искусства, В.Гумбольдт неизбежно подходит к выделению значимости художественного воображения. Так, он подчёркивает, что тайна художника заключается в том, чтобы силой своего воображения, воплощённого в художественном произведении, «зажечь силу воображения» воспринимающего реципиента. Отсюда же В.Гумбольдт выводит и само определение искусства, которое представляет собой «закономерное умение наделять продуктивностью силу воображения» (1. с. 169). То есть именно в способности художника реализовывать своё воображение, по В.Гумбольдту, и заключается первичное и самое высшее понятие искусства.

Касаясь того, как же возможна художественная реализация воображения и тем самым - рождение искусства, мыслитель выявляет значимость образа и образности. Так, существо искусства вообще, по В.Гумбольдту, «заключается в решении одной задачи – задачи претворения действительности в образ» (1. с. 222). Тем самым, мыслитель, с одной стороны, подчёркивает определяющий характер «образа» для искусства, а с другой стороны, чрезвычайно расширяет рамки художественного образа - до целого художественного произведения.

Следуя такому представлению мыслителя, можно подчеркнуть, что образ применительно к художественному произведению нельзя понимать как некую единицу из ряда, системы образов. Образ предстаёт как синтез содержания и формы всего произведения, у которого свой, индивидуальный, только ему присущий «образ», равный по смыслу современному общепринятому понятию «художественный мир». Ибо именно благодаря слиянности, взаимопереходу формы и содержания и создаётся художественный мир произведения в своей всеохватности. В противном случае – произведение не представляет собой

художественный мир (в его качественной оценочности), а есть некий «цикл», некий подбор художественных миров = фрагментов = набросков = эскизов.

В.Гумбольдт, касаясь проблемы типологии художественности, старается выявить и выделить два типа художественности: «гениальное» (высокохудожественное) и «не-гениальное» (низкохудожественное) (1. с. 165-228).

При этом, именно наличие и гармоническая обусловленность в произведении «идеального» и «целостности», как единственный настоящий критерий подлинной эстетической ценности художественного творения, и является, по мнению мыслителя, свидетельством того, что художник достиг вершины искусства, то есть создал «высокий и подлинный стиль» (высокохудожественное произведение), которое необходимо отличать от псевдостилия (низкохудожественного).

«Псевдостиль» (низкохудожественное), по мнению В.Гумбольдта, возможен тогда, когда искусство «изменяет своей подлинной, высшей природе», проявляющейся в искомой гармонии «целостности» и «идеальности», «покоя» и «содрогания сердца», и стремится «то очаровать нас живописными картинами, то удивлять и потрясать блестящими и трогательными сентенциями, и, постепенно снижаясь, из порождения гения превращается в труд таланта. Правда, и в этом случае она ещё способна производить известное воздействие – в руках больших мастеров (которых и тут нельзя недооценить), - даже весьма значительное воздействие: она может приводить в движение силу воображения и одновременно овладевать духом и сердцем, может изумлять и трогать сверкающими вспышками гения, - но никогда не будет тут ровного света и тепла, а по недостатку внутреннего вдохновения, высокого и гармоничного покоя всегда будет заметно отсутствие подлинного искусства» (1. с. 182). Покой для В.Гумбольдта, это такое состояние реципиента, порождённое восприятием гениального произведения искусства, когда созданный художественный мир произведения вбирая его в себя, заставляет позабыть о себе, о той реальности в которой он живёт, и прожить как бы на одном дыхании некую новую, прежде незамечаемую или вовсе неизвестную «реальную» жизнь. То есть такой художественный покой равносителен покою прекрасного сна, в котором никакие тревожения, страсти и невзгоды, неспособны напомнить человеку о самом себе и пробудить его от этого «спокойного» погружённого в восприятие состояния. Но это возможно лишь в том случае, когда в произведении не нарушены закономерность и плавность протекания событий, когда присутствует гармония и неразличение части и целого, формы и содержания, когда представлено в слиянном состоянии – как некий новый «реальный», в действительности же – «художественный», мир.

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

а не непосредственно отдельными его чертами – так это чище и лучше» (1. с. 189).

Только так, представив всем своим произведением «один предмет», когда: «сколько бы предметов ни различало воображение, оно всё сводит в один образ, и тут материал преодолен до мельчайших деталей, тут всё – форма, эта форма – одна, и она проходит сквозь всё целое» (1. с. 195); - 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» (1. с. 195).

В.Гумбольдт выделяет два достоинства искусства, которые обязательно присущи ему на стадии высшего совершенства - «гениального»: «идеальное» и «целостность». При этом, оба эти «достоинства» ставятся мыслителем в прямую и жёсткую взаимную зависимость. Так, при отсутствии идеальности, независимо от того, выставляет ли художник в своём произведении «одну-единственную фигуру» или же соединяет «подобное с подобным» и даже связывает «посредующими звеньями несходное», он может произвести «лишь многообразие, а не целостность» (1. с. 1779). В свою очередь, точно так же и идеальность, для которой, по В.Гумбольдту, целостность представляет собой основополагающее начало; невозможна без искомой целостности.

Основой же достижения подобной целостности, как для художественного целого, так и для «всех фигур, какие может являть нам поэт», в качестве единиц этого целого; - является «их сопряжённость с человеческой природой» (1. с. 178). То есть художественная целостность, лежащая в основе художественной идеальности должна соотноситься с той целостностью и идеальностью, которые в гармонии присутствуют в- и вне-бытии. Позиция подобного «сопряжения» – и есть та точка, из которой художник «может двигать любыми фигурами, царить над всеми», добиваться и достигать такой настроенности воображения и такой разработанности предмета (когда «первое не застывает ни на какой отдельной точке, а второй не заставляет его застывать»), - при которых только и возможно возникновение «совершенной целостности» (1. с. 178), а значит и самой искомой идеальности.

При такой «целостности», опирающейся на идеальность, художественное произведение, в своей потенции, своём воздействии и восприятии приобретает качество, очень важное для гумбольдтовского «гениального творения», когда «одно состояние всегда влечёт за собой все прочие», ибо «лишь в общности таких может существовать и отдельный человек и всё человечество» (1. с. 179).

Чрезвычайно важным и значимым при этом является то, что подобное, отражённое в материале, «художественно настроенное воображение как раз и доставляет моральному человеку тот огромный выигрыш, который учит его как бы соединять все жизненные эпохи, продолжая протекшую и зачиная грядущую,

причём нимало не отнимая его у эпохи настоящего, какой он принадлежит» (1. с. 179). Тем самым, В.Гумбольдт волей неволей подводит к осознанию того неосценимого значения гениального произведения искусства, той его огромной роли в жизни человека, суть которых заключена в том, что оно даёт возможность не просто познания, а прежде всего и главным образом – оценочного, духовно-нравственного, познания бытия.

Являющиеся безусловными ипостасями «больших произведений искусства вообще» идеальность и целостность излучают «гармонию и совершенство», которые вливаются в читателей, заявляя о себе покоем и трогая наше сердце» (1. с. 180). Состояние покоя, вселяемое в читателя подобным «гениальным» произведением, устраняет в его восприятии «какие-либо помехи и диссонансы», а содрогания сердца, его тоскливые сжатия позволяют и обуславливают заглядывание читателя «в глубь природы или человеческой натуры» (1. с. 180).

Чрезвычайно важным для общего понимания высокохудожественности являются слова В.Гумбольдта о том, что «главное воздействие художественного произведения основано на взаимосвязи его облика и его характера», и что «в этой связи и заключено невыразимое и неизъяснимое, ибо связь зависит от простейшей мысли, которую художник непостижимым образом запечатлевает в своём творении, а притом переносит её и на нас» (1. с. 220). То есть, с одной стороны, только благодаря «слиянности» формы и содержания, целостности и идеальности, художник способен выразить в своём произведении некую «простейшую» экзистенциальную идею, а с другой – только в наличии такой простейшей идеи и отражена как для самого художника, так и для самого реципиента свершённость подобной слиянности.

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

Чрезвычайно важной также для понимания того, насколько взаимосвязаны и взаимообусловлены в «высокохудожественном» внешнее – объективное, целостное, формальное; и внутреннее – истинное, идеальное, содержательное; - являются слова мыслителя о пребывающих в человеческой душе двух состояниях, называемых «всеобщим созерцанием и определённым ощущением» (1. с. 227). То есть гармонии формы и содержания, целостности и идеальности – заложена в самой природе индивида. И в этом смысле, соответствие природе – это, одновременно, соответствие самому человеку. Ибо между этими экзистенциальными ипостасями изначально нет никакого противоречия.

Эти два человеческих «состояния, предельно расходящихся между собой как в отношении предмета, так и в отношении изменений, какие происходят в нас благодаря им», охватывают «все прочие состояния, в каких способна находиться наша душа» (1. с. 227). И именно этим определяется воздействие на человека гениального произведения в отличие от всех других.

Если в первом состоянии, обозначаемом В.Гумбольдтом как «созерцание», «царит объект», то во втором, обозначаемом как «ощущение» – уже царит «субъект». Если первое, созерцательное состояние, «взятое во всём своём

совершенство, 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». То второе, состояние ощущения «проистекает из совместной деятельности чувств и желаний, и тогда любые объекты сопрягаются с потребностью или склонностью субъекта». При этом, «первое состояние – если это касается предмета – отличается объёмом и целостностью, если же это касается внутреннего настроения – покоем; находящийся в таком состоянии, ограничивая одни объекты другими, стремится выделить в их множестве индивидуальную форму каждого, а в их соединениях отыскивает взаимосвязь, в их же соотношениях – взаимодействие, в их сущности и бытии – действительность, а в прочности их связей – по крайней мере ограниченную необходимость». Второе же состояние, в отличие от первого - «всегда исходящее из определённой связи цели с желанием, избегает ограничений, знает только один свой предмет, которому должны уступать все прочие, стремиться к одностороннему удовлетворению, живёт в мире возможностей, а ищет одно – только действительность» (1. с. 227-228).

Таким образом, первое состояние – «созерцание» отличается тем, что в нём «само собой заложено нечто всеобщее и идеальное, поскольку в нём деятельна главным образом наша интеллектуальная природа, которая и не и может устремиться к иной цели». Второе же состояние – «ощущение» особенно тем, что «даже и тогда, когда оно совершенно очищено практическим разумом или силой воображения, продолжает хранить по меньшей мере форму своего изначального характера, потому что, как бы его ни преобразовывали, сопряжённость с субъектом остаётся в нём по-прежнему» (1. с. 228).

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

В этом случае, одновременно будут вдохнуты: в первое состояние – «живая чувственность», то есть устранена «прозаичность деталей, вытекающих из наблюдения, вполне лишённых фантазии, и сухость интеллектуального взгляда»; а во второе – «идеальная легкокрылость фантазии», то есть устранена «своекорыстная соотнесённость с реальностью обладания и возникающее вследствие этого ограничение самого предмета» (1. с. 228).

Одним из двух достоинств, которые обязательно присущи искусству, по В.Гумбольдту, 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, первозданным формам природы, к той реальной, объективной

действительности, свободной от всего мелочного, наносного, которая в своей непосредственности делает излишней, бессмысленной какое-либо додумывание и фантазирование (1. с. 166-167). 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» (1. с. 174). То есть проникая в одну ипостась окружающего мира, художник одновременно обязательно должен будет проникнуть во все остальные его ипостаси, и это – вовсе не потому, что так нужно, а потому, что по-другому просто невозможно; это – неизбежно, потому что любая отдельная частность мира является неразрывной частью этого целого – мира и указывает на него.

В качестве непревзойдённого образца искомой целостности Гумбольдт приводит творения древних поэтов, у которых «не только в целой поэме – в каждой из песен, почти в любом месте поэмы перед нами целостность жизни, так что душа вдруг начинает уверенно и незатруднённо решать, что такое мы сами, на что мы способны, почему страдаем и чем наслаждаемся, в чём правы и в чём виноваты» (1. с. 175).

При этом, важным и определяющим для «целостности» произведения художника является вовсе не количественный показатель - «не число объектов, какие включает он в свой замысел», вовсе не вечность или актуальность затрагиваемых тем - «не близость их к самым великим интересам человечества», ибо «и то и другое способно усилить воздействие его работы, но безразлично для её художественной ценности». Для достижения искомой целостности главное, что художник должен сделать - «это поставить своего читателя в средоточие, из которого во все стороны, в бесконечность, расходятся лучи, из которого именно поэтому он может обозревать все великие и незамысловатые формы природы, которые обнаруживаются, стоит только совлечь с реальных предметов черты их случайного своеобразия» (1. с. 175). То есть здесь вовсе дело даже не в типизации, как это может показаться на самый незамысловатый, поверхностный взгляд, а речь идёт о проникновении художником и способности отобразить эту проникновенность в своём произведении – в глубинную суть природы и стоящего за ней мироздания, т.е. проникновение в стоящий за каждой частностью – миропорядок. И для этого вовсе нет нужды, как подчёркивает В.Гумбольдт, «реально показать всё – это невозможно – или хотя бы многое», дело художника заключается «исключительно в том, чтобы привести нас в такое состояние, в котором мы увидели бы всё» (1. с. 175). Для этого, как продолжает мыслитель, «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» (1. с. 175-176), обладающий соединяющимися в нём «единством и целостностью» (1. с. 176). То есть каждая вещь, каждый предмет, каждая деталь должна быть пропущена художником через призму миропорядка, но так ненарочито, так искусно, чтобы воспринимающих их реципиент независимо от своей воли

неизбежно и очень естественно выходил через них на эту абсолютную целостность – миропорядок.

При этом, целостность, будучи как бы обратной стороной идеальности, а лучше – его (души) плотью, соответственно, схожа, как подчёркивает Гумбольдт, с последней способом своего достижения. Как предлагает мыслитель: «Пусть поэт вознесёт нас над ограничениями действительности – это он и обязан делать прежде всего по своему призванию поэта, - и мы сами собой окажемся в такой сфере, где всякая точка – это центр целого, а потому это последнее безгранично и бесконечно. Абсолютная целостность – непрменная отличительная черта всего идеального, как обратное ей – непрменная отличительная черта действительности. Следовательно, как только поэту удается подавить в нас настроение, направленное на знание действительности и подчинить все занятые этим силы духа одной силе воображения, так он достигнет своей цели. Потому что теперь царит уже одно только воображение, теперь оно связывает 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» (1. с. 176).

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

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

На самом простом уровне идеальное, в своём отличие от реальной действительности и даже противоположности ей, по В.Гумбольдту, связано со спецификой искусства. Так, например, если «понятие реального делает излишним разыскивание зависимостей» между явлениями, любое из которых в действительности «существует отдельно, само по себе», и «не зависит от другого, как основание или следствие»; то в области возможного, чистого воображения, как – следствия стремления разума человека повсюду, куда бы ни был направлен его взор, устанавливать «законы взаимозависимости, внутренней организации», - «ничто не существует иначе, как через свою зависимость от иного, а потому всё, что можно мыслить лишь при условии последовательной внутренней взаимосвязи, в самом точном и простом значении слова идеально» (1. с. 169), 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, сравнить 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» (1. с. 170). 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» (1. с. 170), а значит, о чём, к сожалению, не говорит, но к чему волей-неволей подводит В.Гумбольдт, художник, осознанно или неосознанно, в той или иной степени объективности, - воспринимая концепцию природы, в свою очередь, пропустив через себя, выражает её в своём произведении через форму и единство формы.

Лишь подразумевая эту концептуальность произведения искусства, можно принять тезис мыслителя о том, что природа украшается и облагораживается искусством; о превосходстве идеального как над действительностью, так и над её словесно-понятийным отражением, ибо, как подчёркивает В.Гумбольдт, «идеально то, чего не может достичь действительность и чего не может исчерпать словесное выражение» (1. с. 171). При этом, действительность. Как «совокупность всего, что может быть реальным для нас» (1. с. 173), 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» (1. с. 171). 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» (1. с. 172).

Таким образом, по В.Гумбольдту, «получается, что искусство всегда погружает нас вовнутрь души, тогда как действительность заставляет нас выходить вовне, пробуждает в нас желание пользоваться этой действительностью, побуждает нас действовать. Произведение же искусства слишком благородно для того, чтобы пользоваться им, оно слишком возбуждает скрытые в человеке внутренние силы, вдруг и внезапно приводя их в действие, оно самым прекрасным и возвышенным образом вдохновляет нас на великие подвиги, но, лишь возвращая человеку его самого, оно отдаёт его снова миру. Искусство вообще не обращается к той части человеческого существа, которой он принадлежит миру» (1. с. 172).

Идеальное, в понимании В.Гумбольдта, предстаёт как бы тем концептуальным началом, которое в действительности и обуславливает высокохудожественность произведения. То есть «идеальное», будучи общим ответом на вопрос «что?», в отличие от гумбольдтовской «целостности», которая в конечном итоге является ответом на общий вопрос «как?», - это и есть концепция целостного художественного образа-картины. Не случайно В.Гумбольдт называет идеалом «воображение идеи в облике индивида» (1. с. 177). Если продолжить логику мыслителя, то идеальное – это изображение идеи в облике всего художественного произведения.

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

Произведение «гения», по Гумбольдту, непосредственно восхищает своей безыскусной простотой описываемого предмета, силой и глубиной производимого ею воздействия. (1. с. 165) «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» (1. с. 166).

В.Гумбольдт наряду с «самым первым, непосредственным предназначением» (1. с. 167) поэта, занимающегося художественным творчеством, а именно: с помощью воображения и фантазии «превращать действительно в образ» (1. с. 168); - и в качестве его возможного закономерного продолжения – выделяет «прекрасное», «самое высшее» предназначение поэта, которое состоит в том, чтобы, «пользуясь отдельными образами фантазии, поднимать дух на такую высоту, откуда 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» (1. с. 167), то есть «возвыситься до идеалов и достичь известной всеохватности» (1. с. 167).

В этом тезисе как бы представлены образующие синтез два достоинства искусства, обязательно присущие ему на стадии высшего совершенства - гумбольдтовского «гениального»: «идеальное» и «целостность»; и, одновременно, представлен распадающийся, чисто условно, на «идеальное» и «целостность» – некий гармоничный синтез, являющийся третьим обязательным достоинством, и в определённой степени – 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 поэтического создания, - всё это должно заключаться в фантазии, сюжете, лицах, изображении и тоне как целом, всё это должно быть результатом живого описания в должном образом настроенной душе» (1. с. 190).

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

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

Это отличие «гениального» прежде всего касается большей степени его объективности по сравнению с не-гениальным. В первом случае, когда речь идёт о «гениальном», художник так «схватывает свой предмет», что «от этого предмета идёт его вдохновение», которое свидетельствует о том, что «он занят им одним, он стремится лишь к тому, чтобы нарисовать его таким, каков он в природе или каким он должен был бы быть, если бы принадлежал природе»; художник весь как бы пребывает в этом вдохновенном воспроизведении, он «не может прерваться, пока не закончит, а закончит он тогда, когда нанесёт кистью последний мазок». В результате, такая авторская поглощённость неминуемо должна заражать восприятие и самого реципиента, чей «интерес пробуждается лишь постепенно, но с каждым мгновением теплота чувств нарастает, пока не достигнет величайшей проникновенности». При этом, реципиенту «кажется, что он живёт лишь за пределами своего мира, лишь в самом предмете и только в последний момент он с удивлением замечает, что благодаря 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» (1. с. 201-202).

Напротив же, во втором случае, когда разговор касается «не-гениального», художник «чувствует, что его фантазия пребывает в беспокойном движении, эта подвижность пробуждает в нём вдохновение, он ищет, он находит для себя предмет, развивая его, он следует путями внутреннего 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» (1. с. 202).

Искомая высшая художественная объективность, свойственная «гениальному», в свою очередь, требует более строгой «закономерности».

Объясняет это В.Гумбольдт тем, что в том случае если художник «придерживается предмета, ему надлежит довершить дело, - тот же, кто следует лишь внутреннему настроению, доводит до конца игру». То есть, если «гениальное» в своей объективной близости к природе столь же «естественно», как и сама природа, то «не-гениальное» – это скорее нечто искусственно навязываемое. В этом смысле, если «не-гениальное», по В.Гумбольдту, «детерминировано внутренней необходимостью как бы помимо воли и сознания», то в отношении «гениального» художнику «приходится так упорядочивать и обрабатывать свои материалы, как будто ему придали форму рассудка и холодное размышление». И этого, как подчёркивает мыслитель, «может добиться лишь гений – тот самый, который породил этот материал». И становится это возможным лишь благодаря тому, что «закономерность, с помощью которой воображение придаёт столь совершенную естественность и жизнеподобие своим идеалам», таким образом, изначально укореняются «в глубине воображения» гения, «чтобы все порождения её сами собою, непосредственно несли на себе печать закономерности». Лишь благодаря такой закономерности гениальный художник «будет глубже и благотворнее воздействовать на души и настрой ума». Уделом же не-гениального художника будет – в лучшем случае воздействие «своей светлой и приятной легкостью... на душевное настроение и темперамент людей» (1. с. 202).

При этом, в первом случае, в отличие от второго, реципиент будет не столь ощущать «быстрый огонь, какой обыкновенно разжигает фантазия», сколь сознавать «живую ясность», когда «душа освещена чистым и глубоким взглядом, проникающим в жизнь, в сущность человеческого» (1. с. 203). Воздействие такого гениального воображения, творческая сила которой «действует вольно» и «занято одним предметом», Гумбольдт называет «пластическим» (1. с. 203).

К первому, выше отмеченному свойству гениального – чистой и законченной объективности, Гумбольдт добавляет «ещё и иное – безыскусную простоту и естественную правду» (1. с. 203).

Оба этих свойства родственны между собой. Первому свойству, являющемуся отражением внешнего чувства и основанному «на чистом наблюдении и определённости пластического чувства, на способности постигать природу в её правде, во всей определённости её форм, в прочности и взаимосвязи целого» (1. с. 203-204); 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» (1. с. 204), свидетельствующих о нём как о природном существе.

Художник, исходящий из такой творческой установки, «будет в любом случае живописать одну природу – её одну, - её внутренний характер и её внешний облик. И человека он предпочтёт рассматривать с той стороны, с какой он всецело 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» (1. с. 204).

Произведение, несущее на себе отпечаток подобной истины и простоты, повсюду будет представлять нам процесс бытия, или, как отмечает В.Гумбольдт, «лишь дело», самую суть происходящего, «причём в своём правдивом, неприукрашенном обличье», а именно: «ещё более, нежели в языке и в интонации, такая простота обращает на себя внимание в характерах и мыслях персонажей» (1. с. 204).

При этом, для того, чтобы подобная «простота» стала по-настоящему великой, «необходим особый взгляд на вещи, необходима поэтическая обработка, чтобы представить простое как природу в её истинности, реальности, взаимосвязи, присущих ей» (1. 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» (1. с. 205).

Только художник, занятый именно этим, может быть назван «гениальным», по Гумбольдту, ибо он «ясно и открыто представляет нам человеческую душу, умонастроения человека и достигает при этом истинности и простоты, он с присущей одному ему проникновенностью приближает свой материал к нашему сердцу. Он проникает в самые заветные мысли и чувства, а открывая тайны нашего сердца и словно сопровождая нас в нашей обыденной жизни с её ограниченным кругом, он всегда пребывает на положенной поэтической высоте» (1. с. 206).

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

Особенность реципиентского соприкосновения с «гениальным» произведением, его восприятием заключена в том, что при всём том, что мы, казалось бы, по-прежнему «как были, так и остаёмся в привычном нам жизненном кругу, но вместе со всей этой жизнью возносимся на непривычную высоту: действительность вокруг едва ли в чём изменяется, но она и перестаёт быть действительностью; она – чистое произведение поэтической фантазии» (1. с. 206).

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 необходимо вытекает из других» (1. с. 206); во-вторых, чистоты и полноты «природы, выступающей во всех действующих

характерах и в духе целого»; в-третьих, в уверенности «рисунка, когда одного эпитета нередко бывает довольно для того, чтобы завершить целую картину» (1. с. 207).

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 затронута сердце» (1. с. 207).

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» (1. с. 216).

При этом, однако, необходимо отметить, что художник никогда «не останавливается на одном характере, но проецирует его на бесконечную плоскость, а сам помещает себя в её центре, где невольно сойдётся и соединится всё, что имеет хотя бы какое-то отношение к человеческой сущности. Благодаря этому индивидуальность, сколь необычной ни была бы она сама по себе, становится в его описании подлинной природой: она не выступает ни как плод мгновенного напряжения силы воображения, преувеличенного чувства, ни как следствие взлёта духа на такую высоту, на какой нельзя было бы удержаться, - индивидуальность выступает здесь как истинный результат чистого взаимодействия всех сил души» (1. с. 216).

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

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» (1. с. 217-218).

В отличие от не-гениального художника, вечным спутником которого является «немудрёная истина, легко опускающаяся до простой прозы» (в смысле – «чтива»), и «проникновенность чувства, которая слишком сильно затрагивает наши действительные чувства, чтобы подниматься отсюда до чувства идеального и художественного» (1. с. 218); сила гениального художника

заклучена 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 поэт постигает в её подлинном и изначальном облике» (1. 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» (1. с. 219). Единственное, что при этом может отличать не-настоящего художника от настоящего, 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» (1. с. 219).

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

В.Гумбольдт как бы преодолевает противоречия, свойственные методологическим подходам И.Канта, как прародителя «философской критики» искусства. Если у кантовской «философской критики» – «двокая 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 способствует закономерности нашей деятельности, в другом – создаёт в душе настроение, благоприятствующее таковой» (1. с. 161). То в отличие от подобной, наиболее ярко воплотившейся в анализе «изящного искусства», кантовской методологии, метод В.Гумбольдта заключается в следующем: «оставаясь при своём предмете, постоянно направлять свой взор на нечто более общее, то есть поэзию и природу поэта вообще» (1. с. 161) - в их единстве и органическом целом.

В этом преодолении разрыва между поэзией и природой поэта, свойственной «философской критике», В.Гумбольдт опирается в качестве оптимального критерия и образца на человека, а именно – на «целое» его «интеллектуального и морального организма», проявляющееся в том, что «в человеческой душе задатки любой силы родственны, и отдельная сила развивается тем свободнее и совершеннее, чем более поддерживают её своим пропорциональным развитием все прочие силы» (1. с. 161).

Более того, В.Гумбольдт подчёркивает, что при любом разборе отдельной частности, той или иной величины и степени, и даже – совокупности подобных частей, 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» (1. с. 161-162).

При этом, отбрасывая, по своей сути, преходящий, а потому, по большому счёту, ложный антропологизм В.Гумбольдта, нельзя не согласиться с его замечанием, что «если выбрать такую высшую позицию, то отдельный предмет сопрягается со всеобщим средоточием, лежащим вне его, и работа производится в более или менее значительной части обширного и возвышенного здания» (1. с. 162).

ЛИТЕРАТУРА

1. Гумбольдт В. Язык и философия культуры. – М.: Прогресс, 1985.
2. История эстетической мысли. В 6-ти т. Т. 3. — М.: Искусство, 1986.
3. Гилберт К.Э., Кун Г. История эстетики. — СПб.: Алетейя, 2000.
4. Гулыга А.В. Немецкая классическая философия. - М.: Мысль, 1986.

V.HUMBOLDT BƏDİİLİYİN NƏZƏRİYYƏSİ VƏ TİPOLOGİYASI HAQQINDA

O.M.HƏMİDOV
XÜLASƏ

Məqalədə görkəmli alman estetik V.Humboldtun elmi əsərləri əsasında bədiiliyin nəzəriyyəsi və tipologiyasına dair yanaşmaları tədqiq edilir. İlk öncə bədiiliyin ümumi nəzəriyyəsi və ümumnöv xüsusiyyətləri haqqında deyilir və burada bədii təxəyyül və surət, surətlik problemlərinə toxunulur. Daha sonra bədiiliyin növdaxili fərqləri tədqiq edilir və burada mütəfəkkir iki bədiilik tipinin: «dahilik» və «qeyri-dahilik» növlərinin fərqləndirilməsini təklif edir. Mütəfəkkirə görə «dahiliyin» yaradılmasının zəmini «ideallıq» və «bütövlük»dür. Bunun əsasında V.Humboldt həm ümumiyyətlə bədiiliyin, həm onun tiplərinin aşkarlanmasının metodologiyasını qurur.

V.HUMBOLDT ABOUT THEORIES AND TYPOLOGIES TO ARTISTIC VALUES

O.M.HAMIDOV
SUMMARY

In article on base of the study of the scientific works of the prominent german aesthetics. V.Humboldt, are revealed his beliefs about theories and typologies to artistic values. Is it in the beginning spoken about the general theory and general generic particularity to artistic values, where are touched problems to value of the artistic imagination and image, figurativeness. Then they are researched inwardly generic of the difference to artistic values, where thinker offers to distinguish two types to artistic values: "genius" and "not-genius". The Premises to creation "genius" thinker sees such forming as "ideal" and "holistic". Its methodology of the discovery builds on this V. Humboldt as a whole artistic values, so and her types.