

КАТЕГОРИЯ ЦЕЛОСТНОСТИ В КЛАССИЧЕСКОЙ НЕМЕЦКОЙ ЭСТЕТИКЕ

Современное понимание категории целостности во многом базируется на достижениях классической немецкой эстетики.

Глубокие мысли о природе художественного целого мы находим уже у "крестного отца" эстетики — Александра Баумгартена. Современный исследователь отмечает "расширенное толкование" последним принципа подражания природе: "Произведение искусства подражает природе в том смысле, что оно, как и сама природа, есть результат творческой деятельности и строится по тем же законам, по которым сотворена вселенная"¹. Каждое истинное художественное произведение, по мысли Баумгартена, представляет собой "м и р, создаваемый в качестве гетерокосмического вымысла"². При этом "гетерокосмический вымысел", как и "поэтическая фантазия", с помощью которой и создается этот особый рода космос, все-таки имеют закономерности особого рода, хотя "поэтическая фантазия" и "многим вообще ... будет казаться подобием лжи"³. Поэтому, хотя мир, изображенный в произведении, в реальности не существует / "не может иметь место в нашей вселенной" / — и этот момент самостоятельности, самозначимости художественного мира резко отличает данную концепцию от актичных трактовок целостности, — тем не менее сам Баумгартен более склонен все-таки говорить об "истине" в отношении этого вымышленного мира, но не "истине ... в самом строгом смысле", а об истине "гетерокосмической"⁴. Таким образом, "истина" в произведении "поэтической фантазии" все же есть, но она существует — но отлична от истины реального мира.

Но все это вовсе не означает, что автору лобного "гетерокосмоса" вполне допустимо создавать произведение без всякой оглядки на последующее читательское восприятие. "Другой" мир следует творить "эстетически считаясь с будущими слушателями, которым предстоит войти в предмет"⁵. Непременным же условием возникающей у читателей иллюзии действительного существования "второго" мира является как раз его целостность: чтобы "нравиться и слыхать достаточное количество похвал", произведению "следовало бы иметь значительное внутреннее правдоподобие, отменный порядок связанных элементов, гармонизацию их последовательности, соответствие, поразжающее глаза вместе с ярким светом, приметное единство и вообще — во всех отношениях отменное изящество"⁶. На первом месте здесь стоит не определенная последовательность компонентов, а "значительное внутреннее правдоподобие"

кусством, философ, по сути дела, напечатает два уровня исследования произведения. Во-первых, непосредственно читательская деятельность, когда высокохудожественное произведение в силу своего целостного характера пока кажется "продуктом самой природы", далеким от "всякой принудительности произвольных правил". Во-вторых, последующая рефлективная позиция, когда субъект восприятия осознает "что это искусство, а не природа". Сами же "правила" /которым подчиняется создание произведения/, не замеченные вначале, и выявляются своего рода "инструментом" для возникновения эффекта "природности", "непроизвольности" творчества¹³.

Строго говоря, для философа два уровня осмысления произведения слиты воедино, и именно единство этих как будто абсолютно противоположных взглядов на произведение и рождает эстетическое удовольствие при его восприятии. Однако доминирующим началом является, с точки зрения Канта, не техническая выстроенность частей, а "дух", заключенный в произведении: "Стихотворение может быть очень мыльным и изыданным, но лишеным духа". В свою очередь "дух", без которого невозможно существование истинного произведения искусства, понимается как "способность изображения эстетических идей"¹⁴, то есть вплотную связывается с понятием художественного пафоса.

Именно в трактовке "эстетической идеи" обнаруживается созвучие взглядов Канта современным представлениям о принципиальной неисчерпаемости художественных произведений. Эстетическая идея - это такое "представление воображения, которое дает повод много думать, причем, однако, никакая определенная мысль, то есть никакое понятие, не может быть адекватной ему"¹⁵. Непотомственность эстетической идеи и понятия - это не что иное, как несводимость всего богатства содержания произведения в его целостности к определенной логической концепции. Философу удалось сформулировать то объективное противоречие между категориальным аппаратом эстетики и целостностью самих художественных произведений, между научными понятиями и художественными образами, которое до сих пор является предметом жарких дискуссий. Так, Кантом предвосхищается многократно обсуждаемая затем опасность "умертвления" произведения его научным изучением: "Если об объектах судят только по понятиям, теряется всякое представление о красоте"¹⁶.

Открытая Кантом неадекватность самого произведения и его восприятия в сознании при том или ином прочтении - не означает полного провала последних. Хотя эстетическое суждение о произведении является, по мысли философа, "суждением вкуса"¹⁷, однако, при всем его субъективной непостоянности - в отличие от понятийного умозаключа-

ние", то есть доминирующим фактором создания целостности произведения, по Баумгартену, является внутреннее закономерности самого поэтического мира. Именно его законами /а не проецированием "частей" реального универсума на отдельные компоненты произведения/ определяются и порядок элементов "внешнего произведения" /М.М.Бахтин/, и их соответствие, гармония.

Кант в своей эстетической системе использовал, как и многие другие, античное сравнение произведения искусства с "продуктом самой природы"⁷. Для философа данная аналогия означала, прежде всего, равную представительность этих образований дискретным агрегатам. Принципиальная новизна такого подхода остро чувствовалась уже современными как философа, например, по мнению Шеллинга, до Канта в одних научных сочинениях "чужда искусства ... сводили на нет пространными объяснениями; другие трактаты по эстетике - это своего рода поваренные книги"⁸. Поэтому с точки зрения Канта, художник может создавать "прекрасное представление" и о тех "вещах", которые "в природе безобразны или отвратительны"⁹. Таким образом, акцент переносится на творческую свободу создающего субъекта в его отношении к "материалу" создания. Как отмечал В.Ф.Аскус, "отношение искусства и природы, которое античная эстетика рассматривала как отношение подражания или воспроизведения, у Канта перевернуто. Искусство, по Канту, не подражание природе, а идея образца"¹⁰. Вместе с тем, с нашей точки зрения, из этого еще нельзя делать вывода, что "природа становится для искусства ... только оружием"¹¹. Дело обстоит сложнее. Ведь хотя Кант и утверждает, что "природа прекрасна, если она ... походит на искусство", но тут же добавляет: "искусство может быть названо прекрасным только в том случае, если мы сознаем, что оно искусство и тем не менее кажется нам природой"¹². Тем самым происходит не столько прогностическое, но, скорее, отрицательное переосмысление иерархии природы и искусства, но, скорее, отрицательное переосмысление зависимости между ними выступают место отстоянием взаимодополнительности. Искусство, с точки зрения Канта, является прекрасным уже не потому, что оно искусство, а в силу того, что оно "кажется нам природой", не будучи по своей сути такой.

Даже из этого примера понятно, какое большое значение имело для Канта понятие "качества". Вособое художественное произведение интесует его прежде всего вgnoseологическом отношении. Именно здесь Канту удалось выработать ряд глубоких положений, не утраченных своей актуальностью и сегодня.

Так, казавшая мысль о сложных отношениях между природой и ис-

чекля - оно все же объективно объединяет людей. Именно в этом смысле философ указывает на "субъективную общезначимость" эстетических суждений¹⁶. Его основой является "общее чувство", которое, требуя "всеобщего согласия", не подавляет при этом субъективности отдельной личности. Кант утверждает "необходимость слияния чувства всех с особым чувством каждого"¹⁹. В другом месте философ отмечает: "общечуждливость должна основываться не на сообрании голосов и не на опровержении других относительно того, как они ощущают, а как бы на автономии субъекта ... то есть покоиться на его собственном вкусе"²⁰.

Дальнейшим развитием этих мыслей Канта об "общем чувстве" является, как мы увидим ниже, разработка Гегелем теории пафоса, как бы "центрующего" единство произведения. В частности, Гегель был убежден, что "пафос затрагивает струну, находящую отклик в каждом человеческом сердце"²¹.

У Гете, как и у Канта, мы находим целый ряд высказываний о целостности и ее постижении²², которые встречаются в различных его работах: "Искусство и ремесло", "О правде и противоположи в произведениях искусства", "Тростное подражание природе, манера, стиль", "Введение в Прополис" и другие. Возвращая Дидро, у которого Гете находил "склонность к тому, чтобы смешивать природу и искусство, полностью сплачивать их", он стремится "раздельно представить воздействия того и другого"²³. Хотя это стремление и не приводит Гете к отказу от взгляда на художественное произведение как на "живую целостность" /"Внешний облик сосуда ... живая целостность ... - вот погрязе, определенное художнику"²⁴/, но это, с его точки зрения и в целом и заключается, чтобы "соревнуясь с природой, творить нечто духовно органическое"²⁵. В одном из своих разговоров с Эккерманом Гете утверждал: "художник являет миру целое. Но это целое не заготовлено для него природой, оно плод собственного его духа"²⁶. В соответствии с этим и сами критерии совершенства этой "духовно органической" целостности будут особенными. Можно говорить не об абсолютном, но лишь относительном совершенстве, которое, однако, вполне достаточно для существования этого "плода духа" автора. Художник создает "новое, второе природу ... совершенную и о ч е л о в е ч е с к и"²⁷.

Эта особенность художественных произведений для Гете глубоко конкретна и ее следует постоянно иметь в виду и в тех случаях, когда он, казалось бы, уподобляет искусство и природу. Скажем, Гете утверждает неисчерпаемость художественного произведения и доказательстве этой мысли ищет - в противоположность традиции, илудей от антич-

ности, как раз в аналогии с природным образованием: "Подлинное произведение искусства, подобно произведению природы, всегда остается для нашего разума чем-то бесконечным"²⁸. Но примерно ли на этом основании говорить, что для Гете неисчерпаемость искусства и неисчерпаемость природы являются однородными по своей сущности? Вовсе нет. Поскольку "как раз то, что несведущий человек в произведении искусства принимает за природу, есть не природа /с внешней стороны/, а человек /природа изнутри/²⁹. В другом сочинении Гете высказывает эту мысль еще определеннее: "Почему же ... совершенное произведение искусства кажется произведением природы?.. Совершенное произведение искусства - это произведение человеческого духа и в этом смысле произведение природы"³⁰. Духовная органичность произведения оказывается подобной целостности личности: в неисчерпаемости художественного произведения находит свое выражение принципиальная неисчерпаемость человеческой личности /ближайшим образом - творца произведения/.

Если созерцатель природы "необходимо самому заранее прилагать /творениям природы - И.Е./ значимость, чувство, мысль, выразительность, воздействие на душу", то восприимчивый художественное произведение "способен найти и действительно находит все это уже на личном"³¹. В этом разграничении чрезвычайно актуальными представляются два положения. Во-первых, неисчерпаемость эстетических свойств творений природы непосредственно связывается с различием подходов к ним наблюдателей, которые "заранее" обращаются к природе с различными намерениями, но всегда специфическими человеческими ожиданиями. Третьим, - замечает Гете, - создает живое безразличное /к человеческим устремлениям на него - И.Е./ существо. Художник, напротив, мертвое, но значимое"³². Во-вторых, наличие эстетических свойств в самом произведении, их "заданность" а, значит, и известная определенность, существенно ограничивает читательскую бесконтрольность, вовсе не означает, как мы уже убедились выше, их исчерпаемости. Таким образом, хотя зорения искусства и произведения природы и представляли собой нечто бесконечность, но сущность ее у тех и других глубоко различна.

Говоря о соотношении между позициями художника и ученого, Гете указывает на их противоположное отношение к целому. Если художник создает целостное произведение искусства "соревнуясь с природой", то "совсем другим путем идет исследователь природы. Он должен расчленивать целостность, разрушить красоту"³³. Гете принадлежит верная и глубокая мысль о различном соотношении между художественными произведениями и искусством с одной стороны, и, с другой стороны, между науч-

ными трудами и наукой. "Определяет разницу / между наукой и искусством - И.Е./ ... преимущественно то, что искусство завершается в своих единичных созданиях, наука ж. представляется беспредельной"³⁴. Насколько в этом вопросе Гете опередил свой эпоху, можно судить по сознучности его мысли взгляду ученого ХХ века: "ни в одной области идеологического творчества, кроме искусства, нет завершения в собственном смысле слова. Всякое завершение, всякий конец здесь условен, поверхностен и чаще всего определяется внешними причинами, а не внутренней завершенностью и истерпанностью самого объекта. Такой характер носит окончание научной работы. В сущности, научная работа никогда не кончается; где кончил один, продолжает другой ... Наука не распадается на ряд завершенных и самоповелевших произведений ... В литературе же именно в этом сумественном ... завершении все дело ..." ³⁵

Шеллинг, Шиллер, В.Гумбольдт при всем различии их концепций искусства сходятся в признании целостности как едва ли не важнейшего критерия совершенства художественного создания.

В.Гумбольдт, уделяя исключительное внимание целостности произведения в труде "О Термаре и Лоретее" Гете, видел "самое высокое ... предназначение" поэты как раз в том, чтобы "возникнуть до идеального и достиг известной всеохватности"³⁶. Поэт, - писал ученый, - добивается целостности; при этом мы пользовались словом "мир", и это слово не должно было остаться простой метафорой"³⁷. Как результат этого стремления и рождается художественный мир произведения, целостность при этом становится существеннейшим условием возникновения "мира идей". Но справедливо и обратное: чтобы произведение стало целостным, автору необходимо "перенести с собой в эту страну идей всю природу ... иными словами, сравнить материал своего опыта с объемом всего мира; превратить колоссальную массу отдельных, отрывочных явлений в неразсторжимое единство и организованное целое"³⁸.

Бесконечность художественного мира, по мнению ученого, противостоят конечности мира природы. Будучи убежденным, как и Гете, что "произведение художника и произведение природы принадлежат разным сферам, и к ним не приложима одна мера"³⁹, Гумбольдт считал, что целостность поэтического мира и есть то свойство произведений искусства, которое выводит их из области природных образований. За метим, что под "природой" ученый понимал "совокупность всего, что может быть реальным для нас"⁴⁰. Добиваясь целостности идеального

ра, поэт "своим волевым решением прерывает ограниченное и раздельное бытие действительности"⁴¹. Чуть далее ученый прямо утверждает, что совершенство и безграничность чужды природе⁴².

Что же в таком случае является своего рода "образцом" для художественного целого? Это, по мнению Гумбольдта, потенциальная неисчерпаемость, богатство человеческой личности, реализующей себя в безграничном "дарстве фантазии" художественного произведения. Искусство поэта и заключается в создании возможности для каждого читателя в целостном мире произведения омутить целостность собственной личности: "дело ... исключительно в том, чтобы привести нас в такое состояние, в котором мы увидели бы все. Итак, художнику достаточно собрать наше собственное "я" в одну точку и перенести ее во внешний предмет / изображаемый в произведении искусства - И.Е./". Полагая "мир" произведения, читатель оказывается "в такой сфере, где всякая точка - это центр целого, а потому это последнее безгранично и бесконечно"; "все, что он /автор - И.Е./ может сделать, - это поставить своего читателя в средоточие, из которого во все стороны, в бесконечность расходятся лучи"⁴³.

Анализируя поэму Гете, В.Гумбольдт указывал: "поэт стремится к одному: представлять... целого человека в его внутреннем облике и его внутренней сущности"⁴⁴. "Целый человек", изображенный в истинно художественном произведении, и есть, по нашему мнению, то "средоточие" поэтического мира, его фактический центр, заставитель, читатель ощущает бесконечность этого вымышленного универсума, а вместе с тем и целостность собственной личности. Именно из-за антропоцентризма искусства оказывается возможным его воздействие на читателя. "Поэт настраивает душу, - справедливо рассуждает ученый, - больше же не может входить в его намерения, которые вообще не должны распространяться за пределы субъекта; поэт никогда не описывает предмет иначе, нежели для того, чтобы представить в них человека"⁴⁵. Сам же автор-демуры находится не внутри, а вне созданного им "парства фантазии": "пытать целым миром" возможно лишь тогда "найденная точка за его пределами, куда можно встать твердой стопой"⁴⁶.

В.Гумбольдт развивает намеченное Кантом выделение двух уровней изучения произведения. Этому посвящена отдельная глава рассматриваемой работы ученого. На первом этапе "философской критики" произведений "определяется подлинная художественная ценность предмета, его подлинно художественная ценность, его отношение к идеалу". Именно здесь произведение должно быть понято как "самостоятельный индивид". "живое целое", которое "воздействует определенным

образом" на читателя, поскольку обладает своим внутренним миром. Такой "вид ... критического рассматривания" ученый называет "эстетическим"⁴⁷. Согласно другому подходу, который Гумбольдт именует "техническим"⁴⁸, основное внимание уделяется внешнеи организации произведения. По мнению ученого, необходимо соединение этих подходов, поскольку "помимо того, что всякое поэтическое произведение наделено внутренней природой, оно по своему внешнему строению принадлежит к особому роду художественных произведений, а потому; объясню удовлетворять особенным требованиям и следовать, особенным правилам"⁴⁹. Если при первом подходе актуализируется близость произведения различным родам искусства, то при втором — их различие, в том числе и различие их жанров⁵⁰.

Идея Шеллинга во многом перекликается с концепцией В. Гумбольдта. "Богкий великий поэт, — писал Шеллинг, — призван превратить в нечто целое открывшуюся ему часть мира"⁵¹. Философ, как видим, считал создание целостности важнейшей задачей автора произведения, акцентируя при этом его творческую свободу. Однако, какой представляется Шеллингу суть этой целостности? Он отличает ее от целостности природной, причем это разграничение присутствует в обеих главных работах философа. В "Системе трансцендентального идеализма" читаем: "от органического произведения природы творение искусства отличается преимущественно тем, что ... в органическом сумевшие мы встречаем неразрывность того, что в эстетическом произведении встречается уже после раздельности, хотя и в форме единства"; в "Философии искусства": "органическое произведение природы представляет в еще неразделенном виде ту же неразличимость, которую произведение искусства изображает после разделения, но опять-таки как неразличимость"⁵².

Современный ученый видит несхожимость противопоставления позиций Шеллинга и Канта на том основании, что если последний "сравнивал природный организм с органической структурой художественного произведения", то, по Шеллингу, "организм рождается целостным: художник видит целое, но творить его может по частям, создавая из них нечто путем уже нераздельное"⁵³. Однако можно заметить, что у Шеллинга речь идет не о различии внутренней структуры художественного произведения и организма, а об их различном возникновении, различных способах создания сходных по сути своей целостностей.

К тому же, Шеллинг был убежден, что "идея целого" должна производиться созданием частей художественного произведения. Там, где "целое ... создается по частям, словно путем механического прила-

живания друг к другу этих частей", с точки зрения философа, "нет места" для гениальности, "наличие" которой совершенно необходимо для создания произведений искусства. Вся сложность творческого процесса и заключается в том, что "идея целого может быть показана лишь путем своего раскрытия в частях, а с другой стороны, отдельные части возможны лишь благодаря идее целого"⁵⁴. Здесь Шеллинг видит такое противоречие, разрешить которое означает "совершить невозможное". Преодолеет его, с точки зрения философа, можно только в произведении искусства и только при "наличии гениальности" у его автора⁵⁵.

Говоря же о внутреннем строении художественного целого, Шеллинг как раз склонен к отожествлению его со строением, к примеру, растения. Сами художественные произведения осмысляются при этом именно как организмы, лишь "гораздо более организованнее": "Если для нас представляет интерес проследить возможно основательнее строение внутреннего строя, соотношение и ткань растения или вообще какого-нибудь органического существа, насколько больше должно было бы нас занимать обнаружение этой же самой ткани и соотношения у тех гораздо более высокоразвитых и замкнутых в себе организмов, которые именуются произведениями искусства"⁵⁶. Именно в силу этого отожествления Шеллинг формулирует заключение, затем многократно повторяемое в истории эстетики: "в истинном произведении искусства красота нет — прекрасно лишь целое"⁵⁷. Действительно, если видеть в художественном произведении некий высокоразвитый организм, то в нем отдельных красивых частей в отрыве от гармонии целого нет и не может быть.

Разумеется, для Шеллинга /как и для его современников/ данное отождествление внутреннего строения организма и произведения искусства, часто признаваемые "несконечности" последнего. Произведение искусства, по убеждению философа, таит в себе "неисчерпаемый смысл". Путь к нему этого он видит в том, что "художник вкладывает в свое произведение помимо того, что явно входило в его замысел ... некую бесконечность какого конечного расулка"⁵⁸. Именно поэтому лесое из полных произведений искусства, с точки зрения Шеллинга, "допускает бесконечное количество толкований"⁵⁹.

Шеллер, написавший свои основные эстетические сочинения чуть ранее Шеллинга и не менее его убежденный, что для художника существовала "внутренняя необходимость целого"⁶⁰, связывал понятие целостности уже не столько с самим художественным произведением, сколько с восприниманием его читателем. "Именно потому, что я стремлюсь

представить ... целостность я уже пишу ее в себе. Великое, стало быть, не вне меня, а во мне"⁶¹. В другой работе, говоря о различии в состоянии читателя "наивной" и "сентиментальной" поэзии, Шиллер утверждает, что в первом случае "ему нет нужды ни в чем, он сам в себе закончен"⁶², во втором читатель "стремится создать в себе ту же гармонию ... с д л а т ь с е б я Ц е л о с т н ы м"⁶³.

Целостность тесно связана у Шиллера с понятием красоты: "Только представленные красоты делают человека цельным"⁶⁴. Но внимание Шиллера привлекает не красота как таковая, как "объект" исследования, а красота как средство для пробуждения целостности человека, который, по его выражению, "становится образком" в связи со всеобщим усложнением жизни⁶⁵. Кудожественные произведения и являются источником восстановления изначальной целостности человека⁶⁶. Понимание того или иного "строга чувства" в читателе должен предшествовать сходным импульсу у автора произведения. Поэтому так существенна для последнего "внутренняя необходимость целого". Меню вниманием к составным воспринятому произведению читателя можно объяснить и специфическую терминологию Шиллера / "характер восприятия", "строй чувства". "Господствующее переживание", сознательно противопоставляемую им реальным, находящимся внутри произведения⁶⁷. В.Ф. Асмус убедительно показал, что "первое центра тяжести с исследования эстетического предмета на исследование сознания об эстетическом предмете", являясь кантовским по духу и происхождения, признаывает, в сущности все эстетике Шиллера⁶⁸. Как мы старались показать, указанная особенность воззрений Шиллера ярко проявляется, в частности, в понимании им целостности художественного произведения.

Последним го времени крупным мыслителем, так сказать, догегелевского периода, который с предельной четкостью сформулировал понимание художественной целостности, явился Шлегельмахер. Строго говоря, его "Лекции по эстетике" вышли лишь позже, / в 1819 году /, нежели о аналогичные лекции Гегеля / 1828-1845 /, но именно соединяется у Шлегельмахера понятие целого логически завершает линия мысли Шиллера в осмыслении этого понятия. "Совершенство произведения искусства как целостности, — с точки зрения Шлегельмахера, — состоит прежде всего в том, что художественное произведение есть нечто в себе совершенно замкнутое"⁶⁹. Но мысль Шлегельмахера не останавливается лишь на конкретности этого факта. Он видит "двоякий момент" в этой замкнутости. Во-первых, "дело, если оно существует, не создает возможности замкнуться то, чего недостает"; во-вторых, "в чем ничего не может быть то-

го, что не принадлежит ему по сущности"⁶⁹. Из того факта, что художественное произведение "не создает возможности заметить то, чего недостает", еще далеко не следует признание его за своего рода абсолютное совершенство. Произведение как таковое может иметь и лишние и недостающие части, но, тем не менее, обладать целостностью, если указанные недостатки останутся незамеченными, оказались за порогом читательского восприятия.

Автору художественного произведения, по выражению Шлегельмахера, "исключается с известной необходимостью из самого произведения" / то есть его нет ни в одной отдельно взятой части /, "однако находит в художественном произведении, выступавшем как целостность, свое умиротворение"⁷⁰. Таким образом, о замысле автора, реализовавшемся в его творении, можно судить не иначе как исходя из целого произведение: "мы не можем определить органическое совершенство какого-нибудь произведения, если будем исходить из отдельных частей; наоборот, они должны определяться из целого"⁷¹.

Итак, гегельставители рассмотренной тенденции органичность отчетливо противопоставляют искусственности. Взгляд на художественное произведение как на органическое целое означает здесь как теснейшую взаимосвязь всех его частей, несоизмеримую с соподчиненностью частей механического агрегата, так и идею его бесконечности, неисчерпаемости. Отсюда совершенно закономерно предостерегается гегелевое уточнение аналогии произведения и организма: художественное целое как д у х о и а я органичность, подобная личности. Это целостность сама о п р е д е л е н и я автора-творца, создающего особый "внутренний мир" произведения, а не дорефлективная целостность организма. "Внутренний мир" произведения бесконечен, как и реальный мир, но это уже особая неисчерпаемость, аналогичная неисчерпаемости "внутреннего мира" человеческого личносту.

Заслуга Гегеля в разработке проблемы художественной целостности огромна и, какется, до сих пор еще не вполне оценена⁷². Гегель впервые в эстетике рассмотрел диалектическое единство части и целого в художественном произведении, впервые показал различие в характере целостности произведений различных видов искусства и родов художественной литературы.

Хотя с итоговыми выводами мыслителя — "каждое по-своему поэтическое произведение есть бесконечный внутри себя организм"⁷³ — мы согласиться никак не можем, однако движение мысли Гегеля, диалектика его метода и в этом случае заслуживают внимательного изучения.

Прежде всего, для Гегеля кажется несомненным, что "поэтическое

произведении искусства вообще... должно быть развито и завершено в качестве органической целостности⁷⁴. Уже в этой первоначальной постановке можно отметить то новое, чем Гегель обогатил теорию художественной целостности: он говорит не только о замкнутости, но и о р а з в и ж и м о с т и в художественном произведении. В другом месте эта мысль выражена еще определеннее: "завершенность и замкнутость в поэзии мы должны понимать одновременно и как развитие, членение"⁷⁵. Возникает уже новое единство противоположностей, имеющих место в художественном произведении: завершенность-развитие; замкнутость-членение. Особенно замечательно, что Гегель здесь избегает как метафизического противоборствования какого-либо члена этих оппозиций, так и абсолютизации одного из них. Между тем, на наш взгляд, в последующем развитии науки о литературе нередко абсолютизировалась то члененность / в работах структуралистов/, то замкнутость / в полемике П.В.Палиевского с представителями этой тенденции/, то завершенность / в западной филологии, но замечанию М.М.Гришманя, специфика произведенной зачастую отожествлялась с "эстетической автономией"⁷⁶.

Чрезвычайно плодотворными и во многом предвосхищающими современные исследования являются мысли Гегеля о соотношении частей и целого в художественном произведении. Е.В.Волкова полагает, что здесь Гегель "в какой-то мере предугадывает принцип, который впоследствии был квалифицирован как принцип неэкономии или относительной немотивированности в искусстве"⁷⁷. Прежде всего, он ставит вопрос о своего рода центристском начале, благодаря которому и можно говорить о той или иной целостности. Скажем, в "Илиаде", по мнению Гегеля, "центральный момент всего целого" составляет "гнев Ахилла"⁷⁸. Как замечает современная исследовательница, для Гегеля "целостность художественного произведения создается единством его с о д е р ж а н и я / действия, события, чувства, страсти/, его и а ф о с о м и принципом выявления всеобщего через индивидуальное"⁷⁹. Вместе с тем, пронизанность всего художественного произведения каким-либо единым началом не означает механической подчиненности всех частей произведению этому началу. Различные отклонения части-целое во многом определяет, с точки зрения Гегеля, сложная поэзия-проза, которая в свою очередь возникает из желания "проявить границу между художественным и нехудожественным"⁸⁰.

В "прозаическом" произведении / в этот ряд входит и "сфера обычного и специального научного знания"⁸¹ / облик цель это мыслится как "отвлечение" / них / частей - И.Е. / всякое свободное существование"; здесь "соединение" выступает только как средство для определенной цели, оно не имеет... никакой своеобразной значимости и жизни само по себе. Напро-

тив, оно должно... показывать всем своим существованием, что находится здесь ради чего-то другого". Таким образом, и в этом случае мы имеем дело с единством, но "иного рода"⁸².

В "поэтическом" же / то есть художественном / произведении "любая часть, любой момент должны быть интересны и жизненны сами по себе"; "все отдельные части художественного произведения становятся самостоятельными"⁸³. Из-за этой видимой "разnorodности" отдельных частей единство художественного произведения обнаруживается сложнее, чем, скажем, единство научного трактата, где каждая часть хотя и тоже отнюдь не "лишняя", но существует именно "ради чего-то другого", то есть ради общей цели сочинения. Поскольку единство художественного произведения обычно не самоочевидно, Гегель предпочитает называть его "внутренним": "единство... должно быть только внутренней нитью, связывающей все части с видимой непреднамеренностью"; "присутствие... единства не выдвигается явно искусством, а остается внутренним, существующим в себе"; части "скрыто согласованы друг с другом"⁸⁴. Таким образом, художественное произведение, во-первых, "более тесно связывается отдельные части", а во-вторых, "не уменьшает единства целого, представляет каждую единичную деталь право самостоятельно запечатлеть свой облик"⁸⁵.

Если на первый момент, характеризующий целостность, обращали внимание, как мы уже увиделись, и до Гегеля, то идея о самоназначности, незаменимости частей отдельного художественного произведения весьма актуальна и согласуется с современными высказываниями теоретиков литературы⁸⁶.

Гегель, насколько нам известно, принадлежит и первая в истории эстетики попытка разграничения художественного целого как для произведения разных видов искусств, так и для разных родов искусства слова. Он же сделал попытку исторически рассмотреть некоторые типы целого.

О сложности поставленных Гегелем задач может говорить тот факт, что до сих пор нет на одной специальной работе, посвященной анализу различных форм целостности в различных видах искусства и в различных родах искусства слова. Видимо, эта проблема все же не может быть решена без предварительного ответа на более общий вопрос о природе художественной целостности как таковой.

Получая некоторые идеи, можно сказать, что подход к изучению целостности произведения со стороны ее духовно-органического аспекта позволяет не отждествлять художественную реальность с реальностью исторических и социологических событий. С его помощью становится воз-

возможным изучать те законы, по которым существует "маленькая вселенная" — с тем, чтобы постичь идеологическое мирозерцание, породившее эти законы.

Л И Т Е Р А Т У Р А

1. Лекции по истории эстетики. Л., 1974. Кн. 2. С. 38.
2. Памятники мировой эстетической мысли. М., 1964. Т. 2. С. 464.
3. Там же. Здесь и далее подчеркнутые слова выделены цитируемыми авторами, разрядка наша.
4. Там же. С. 463.
5. Там же. С. 464.
6. Там же. С. 464-465.
7. Памятники мировой эстетической мысли. М., 1967. Т. 3. С. 70.
8. Шеллинг Ф. И философия искусства. М., 1966. С. 62.
9. Кант И. Сочинения: в 6-ти т. М., 1966. Т. 5. С. 327.
10. Там же. С. 328.
11. Акус В. Проблема целесообразности в учении Канта об органической природе и в эстетике // Кант. Указ. соч. С. 56.
12. Кант И. Указ. соч. С. 322.
13. Там же. С. 321-322.
14. Там же. С. 330.
15. Там же.
16. Там же.
17. Там же. С. 218.
18. См.: там же. С. 216.
19. Там же. С. 245.
20. Там же. С. 232.
21. Гегель Г. В. Эстетика. М., 1968. Т. 1. С. 241.
22. М. С. Каган отмечает, что Гете "непоколебим в своей жажде цельности" / Лекции по истории эстетики, кн. 2, с. 93/.
23. Гете В. Собр. соч.: в 10-ти т., М., 1980. Т. 10. С. 118.
24. Там же.
25. Там же. С. 35.
26. Эккерман И.-П. Разговоры с Гете. М., 1981. С. 524.
27. Гете В. Указ. соч. С. 121.
28. Там же. С. 48.
29. Там же. С. 429.
30. Там же. С. 62.

31. Там же. С. 118.

32. Там же.

33. Там же. Заметим попутно, что здесь, насколько нам известно, впервые с такой определенностью "целостность" и "красота" поставлены в один значимый ряд.

34. Гете В. Избранные философские произведения. М., 1984. С. 148.

35. Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении. Л., 1928. С. 175-176.

36. Гумбольдт В. Язык и философия культуры. М., 1985. С. 167. Ср. другой перевод: "добиться некоей целостности". — Памятники мировой эстетической мысли. Т. 3. С. 140.

37. Гумбольдт В. Указ. соч. С. 174.

38. Там же. С. 170.

39. Там же. С. 171.

40. Там же. С. 173.

41. Там же. С. 177.

42. См.: там же. С. 180.

43. Там же. С. 175-176.

44. Там же. С. 220.

45. Там же. С. 176.

46. Там же. С. 177.

47. См.: там же. С. 224-225.

48. Там же. С. 225.

49. Там же. С. 224-225.

50. Так, завершая "техническую" часть разбора произведения Гете как трагической поэмы, ученый приходит к выводу, что "субъективный характер поэта находится в полном согласии с объективными знаками поэтического жанра" / Там же, с. 274/.

51. Шеллинг Ф. Философия искусства. С. 147.

52. Шеллинг Ф. Система трансцендентального идеализма. Л., 1936. С. 535; его же. Философия искусства. С. 83.

53. Гулыга А. В. Шеллинг. М., 1984. С. 92.

54. Шеллинг Ф. Система трансцендентального идеализма. С. 338.

55. См.: там же.

56. Шеллинг Ф. Философия искусства. С. 56.

57. Там же.

58. Шеллинг Ф. Система трансцендентального идеализма. С. 383.

59. Там же.

изведение значимо все сплошь ... Технически служебные и потому заместимые моменты здесь сведены к минимуму. В науке ... мастери-ал ... носит условный и замаскированный характер" /Медведев П.Н. Указ. соч. С.22/.

87. Ср.: "В отношении органического единства и расчлененности художе-ственного произведения существенное различие вносят как особен-ная форма искусства, из которой проистекает художественное произ-ведение, так и определенный вид поэзии, в соответствии с особым характером которого оно формирует себя. Например, поэзия символического искусства при большой астрактности и неопределенности значений, составляющих основное содержание, не может достичь той степени чистоты по сравнению органического строения, какая возможна в произведенных классической формы искусства" /Гегель Г. Указ. соч. Т.3. С.368/.

- 18.
60. Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7-ми т. М., 1957. Т.6. С.448.
61. Там же. С.243.
62. Там же. С.447.
63. Памятники мировой эстетической мысли. Т.3. С.130.
64. См.: там же. С.120.
65. См. об этом: Асмус В.Ф. Немецкая эстетика XVIII века. М., 1962. С. 274-282.
66. См.: Шиллер Ф. Указ. соч. С.421, 439.
67. См.: Асмус В.Ф. Указ. соч. С.283.
68. Памятники мировой эстетической мысли. Т.3. С.292.
69. Там же. С.292-293.
70. Там же. С.292.
71. Там же.
72. Ср.: "В малей литературе недостаточное внимание уделяется исследованию Гегелем художественного произведения как определенной многоуровневой слепки, как целостности ... Гегель не только рас-членяет произведение искусства, но и выдвигает стройную теорети-ческую концепцию его целостности" // Волкова Е.В. Поэтическое и прозаическое в эстетике Гегеля // Философия Гегеля и современ-ность. М., 1973. С.359.
73. Гегель Г. Эстетика. М., 1971. Т.3. С.379.
74. Там же. С.262.
75. Там же. С.364. Любопытно, что Гегель отказывается отнести в ряд художественных произведений те, в которых это внутреннее чи-нение отсутствует либо недостаточно развито. В этот художест-венный ряд попадает и Библия по причине лаконизма и нераспрост-раненности ее фраз.
76. Гиршман М.М. Ритм художественной прозы. М., 1982. С.42.
77. Волкова Е.В. Поэтическое и прозаическое в эстетике Гегеля. С.368.
78. Гегель Г. Указ. соч. Т.3. С.263.
79. Волкова Е.В. Произведение искусства - предмет эстетического ана-лиза. М., 1976. С.221.
80. Волкова Е.В. Поэтическое и прозаическое в эстетике Гегеля. С.358.
81. Там же.
82. Гегель Г. Указ. соч. Т.3. С.366, 367.
83. Там же. С.364, 365.
84. Там же. С.367, 368, 367.
85. Там же. С.377.
86. Ср., например: "в искусстве значима совершенно неотделимо от в-деталей воплощаемого его материального тела. Художественное про-

Министерство высшего и среднего специального
образования РСФСР

ДАГЕСТАНСКИЙ ОРДЕНА ДРУЖБЫ НАРОДОВ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ им. В. И. ЛЕНИНА

**ЕЛОСТНОСТЬ И ВНУТРЕННЯЯ ОРГАНИЗАЦИЯ
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЗАРУБЕЖНОЙ
И СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

Межвузовский научно-тематический сборник

Махацкала 1990

Министерство высшего и среднего специального
образования РСФСР

ДАГЕСТАНСКИЙ ОРДЕНА ДРУЖБЫ НАРОДОВ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ им. В. И. ЛЕНИНА

**ЕЛОСТНОСТЬ И ВНУТРЕННЯЯ ОРГАНИЗАЦИЯ
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЗАРУБЕЖНОЙ
И СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

Межвузовский научно-тематический сборник

Махачкала 1990