

Ф. ШЕЛЛИНГ И ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ: «ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА» И СИМВОЛИЗМ

Анализируются тексты Ф. Шеллинга и В.И. Иванова по проблеме символа. Символ, согласно Ф. Шеллингу, есть «символ процесса», и это позволяет понять не только символизируемую идею, но и то, что с ней происходит. Показано, что в теориях двух мыслителей есть общие идеи: тождество символа и символизируемого, понимание мифа как развернутого символа, идея обязательного происхождения искусства из мифологии в целях возобновления корнесловия и др. Есть и различие: символизм Шеллинга – рационален, символизм Иванова – хаотичен (влияние Ф. Ницше).

Ключевые слова: философия искусства; символ; символизм.

Сначала сконцентрируем свое внимание на «Философии искусства» Ф. Шеллинга, поскольку именно здесь философ излагает развернутое учение о символе.

Прежде чем рассуждать о символе, Шеллинг, что вполне логично, описывает символизируемую реальность. Важна мысль философа о том, что «в абсолютном идеальность и реальность совпадают, абсолютная возможность = абсолютной действительности» [1. С. 90]. Здесь речь идет как раз о том, что символизируется: символизируются так называемые «абсолютные вещи», «универсумы», они же – «идеи», или «боги»: «что для философии идеи, для искусства боги, и наоборот» [Там же]. Боги – это «реально созерцаемые идеи» [Там же. С. 91]. Они куда реальнее, чем эмпирические вещи. Законы, происходящие в мире, имеют своим источником «принцип божественной имажинации» [Там же. С. 93]. Божество силой своего воображения соединяет абсолютное и ограниченное, вселяет «божественность общего» в особенное. Именно «божественная имажинация» населяет универсум живыми существами, и именно в соответствии с ней внешний мир становится источником человеческой фантазии, создающей искусство. Последнее основано на красоте.

«Красота есть реально созерцаемое абсолютное» [Там же. С. 97]. Что в данном контексте означает слово «реально»? Речь идет о созерцании абсолютного, т.е. богов, в особенном, т.е. в чувственно данной красоте. Нетрудно заметить, что хотя для Шеллинга истинно реальное – это идеи, или боги, все же он признает наличие эмпирической реальности, ибо в противном случае эстетика была бы невозможна, так как она, вспомним Гегеля, есть чувственное воплощение абсолютного. Что же касается пантеона, он, по Шеллингу, представляет собой «органическое целое» [Там же. С. 99], совершенный универсум.

Шеллинг поясняет свои рассуждения примерами, используя, в том числе, понятие «символ». Акт порождения Минервы из головы Зевса назван философом символом «абсолютной формы и универсума как образа божественной мудрости» [Там же. С. 100]. Что же такое символ? По мере анализа текста Шеллинга мы не раз будем задаваться этим вопросом, ибо он отвечает на него по-разному. Но в данном случае дается ответ, который, будь он воспринят внимательно и понят до конца, совершенно перевернул бы всю современную симвонологию: процесс порождения Юпитером Минервы есть символ, *«только не в том смысле, что Юпитер и Минерва обозначают эти понятия (т.е. понятия божественной мудрости, времени и вечного начала. – С.С.) или хотя бы должны обозначать. Тем самым оказалась бы уничтоженной всякая поэтическая неза-*

висимость этих образов (т.е. Юпитера и Минервы. – С.С.). Они не обозначают это, они суть это» (курсив мой. – С.С.) [Там же. С. 100]. Итак, идеи, боги, символы – это все одно и то же. Конечно, такая позиция в корне расходится с современной теорией символа, скажем, М. Мамардашвили и А. Пятигорского, согласно которой символ указывает на нечто за пределами себя, в их концепции – на сознание. Расходится это учение и с позицией здравого смысла, который требует, чтобы символ указывал на нечто вне себя.

Думается, дело в следующем: эта идея Шеллинга – оригинальное решение проблемы соотношения символа и символизируемого как первоначала. В.В. Библихин говорит, что при помощи символа нельзя познать первоначало, так как оно неизъяснимо, непостижимо, ускользает. Если же принять, что идеи, боги и символы совпадают, что это – одно и то же, то проблема решается: человеку просто надо подобрать символы, наиболее адекватные первосимволу, тому самому символизируемому, на которое и направлен процесс познания. С другой стороны, если внимательно читать текст Шеллинга, то можно заметить, что первосимволы символизируют и одновременно являются не только идеями или богами, но и теми процессами, которые с ними происходят. Например, когда Зевс втягивает в себя Метиду, Шеллинг пишет о возникновении символа «абсолютной неразличимости мудрости и силы в вечном существе», акт порождения Минервы – «символ абсолютной формы и универсума» и т.д.

Идея о том, что символ есть символ процесса, не так часто встречается в философской литературе. И здесь она очень важна, поскольку распознавание символа даст, таким образом, представление не только о символизируемой идее, но и о том, что с ней происходит, о ее жизни. В качестве примера можно использовать текст Шеллинга о генеалогических отношениях между богами. Они есть «символ того, как идеи пребывают друг в друге и исходят одна из другой. Так, например, абсолютная идея, или бог, заключает в себе все идеи, и поскольку они, как в нем заключенные, мыслятся в то же время как абсолютные для себя, они рождаются из него» [1. С. 104–105]. В качестве примера такой идеи приводится Юпитер как «отец богов и людей».

Поскольку искусство – это изображение абсолютно в особенном, постольку материалом для искусства, по Шеллингу, является мифология. Мифологию он называет «абсолютной поэзией», «необходимым условием» искусства. Подлинное и наивысшее искусство – искусство символическое [Там же. С. 106]. Философ выделяет три способа художественного творчества: схематизм, аллегория и символизм. Если общее озна-

чает особенное, перед нами схема. Если особенное означает общее, перед нами аллегория. Если же налицо синтез особенного и общего, когда они «абсолютно едины», то это – символ [1. С. 106].

Все три формы относятся к способности воображения. Абсолютной является третья форма. Здесь мы сделаем небольшое отступление. Есть смысл сопоставить деление Шеллинга на схематизм, аллегория и символ и учение Гегеля о символизме, классицизме и романтизме. Такое сопоставление делает А.Ф. Лосев в книге «Диалектика художественной формы» [2]. Он полагает, что «схематизм» Шеллинга можно сопоставить с «символизмом» Гегеля, «аллегоризм» Шеллинга с «романтизмом» Гегеля и «символизм» Шеллинга с «классицизмом» Гегеля. При этом важно замечание Лосева о том, что эти параллели уместны только тогда, когда «особое» понимается как чувственное. Тогда получится, что схема есть обозначение «чувственного через общее», аллегория – «общего через чувственное», символ – «тождество чувственного и смыслового» [Там же. С. 274]. Для Лосева является бесспорным то, что «символизм» Шеллинга полностью совпадает с «классицизмом» Гегеля. Думается, это действительно так. Классика для Гегеля есть «полное совпадение духовного и телесного» [Там же. С. 275]. Классическое произведение искусства самодостаточно – оно указывает на себя, тогда как символизм, по Гегелю, есть несовпадение идейного содержания и примитивной чувственной формы («схематизм» Шеллинга). В «классицизме» Гегеля наличествует «полное взаимопроникновение обеих сторон» [Там же].

Для нас этот комментарий Лосева особенно важен. Получается, что когда речь идет о Гегеле, все дело – только в названии. Символ он понимает как схему, тогда как символ есть тот самый классический образ, который Гегель оценивает очень высоко. Непонятен сам смысл перетолкования Гегелем старого понятия философии и искусства, понятия, которое Шеллинг уже возвел на небывалую высоту.

Итак, символизм, по Шеллингу, – высшая форма искусства, тогда как мифология, особенно греческая, «есть подлинная символика» [1. С. 107]. Мифология первична. Это исходный пункт искусства, она построена на символе. Мифологические образы не только что-то означают, они есть то, что означают.

В символе с необходимостью должно выполняться следующее условие: с одной стороны, предмет изображения должен быть «конкретным и подобным лишь себе, как образ», но, с другой стороны, «обобщенным и осмысленным, как понятие» [Там же. С. 111].

Сравнивая античное и христианское искусство, Шеллинг показывает, что на место древнегреческого символа приходит аллегория, ибо особенное уже не важно само по себе, оно есть выражение бесконечного, полностью ему подчинено. Явление особенного – временно, мимолетно, проходящее. Христианский образ историчен, он не является «абсолютной наличностью», не вечен. До известной степени он случаен, и связь его с бесконечным смыслом может быть закреплена только с помощью веры [Там же. С. 131]. Поэтому в случае с христианством Шеллинг говорит не о символе, а об аллегории. Однако в христианстве можно найти симво-

лы: символом является образ Сына Божьего, Христа. Это «символ вечного вочеловечивания Бога в конечном» [Там же. С. 132]. В акте вочеловечивания важно то, что бесконечное является в конечном (Бог – в человеке), но также и то, что человек приобщается к миру Божественному – конечное принакает к бесконечному: «В Христе гораздо больше символизируется конечное через бесконечное», – пишет Шеллинг [Там же. С. 133]. Образ Девы Марии тоже символичен, он олицетворяет природу как целое и «материнское начало всех вещей» [Там же. С. 134]. Философ справедливо указывает на процессуальность христианских символов: символична вся жизнь религиозных персонажей, в культе они выражены в таинствах, например причащения и крещения. Шеллинг говорит о символичности всей церковной жизни, выраженной в культе. Сама церковь символична – она есть символ воплощения Небесного Царства на земле.

Нетрудно видеть, что логика Шеллинга весьма своеобразна: он показывает, что античный символ утратил смысл в христианстве, превратился в аллегория. С развитием этой религии возникает символ «от противного»: конечное и бесконечное, особенное и абсолютное даны не в статике, а в динамике, в процессе сближения. Если фиксировать отдельный момент сосуществования конечного и бесконечного – перед нами аллегория. Однако если посмотреть, как развиваются отношения между ними и как меняется образ воплощения (Христос, Сын Божий, является в облике раба, чтобы принять на себя грехи мира и положить им конец, открыв человеку путь в бесконечность), перед нами будет уже символ. И в этом смысле символично все христианство. Фактически Шеллинг предлагает новую трактовку символа как синтезирующего действия, как *процесса* схождения противоположностей. Сюда же можно добавить, думается, и понятие символического отношения, возникающего между противоположностями: отношения схождения, совпадения, согласия, оно и будет основанием для символизации христианской религии как процесса исторических событий. Шеллинг подчеркивает, что язычество не знало чуда, ибо там был один-единственный мир; божественное и человеческое не разделялось и не противопоставлялось так, как это произошло в христианстве. Раскол мира на два мира потребовал чуда для преодоления самого себя. Думаю, чудо и есть то событие христианской религии, которое выступает воплощением отношения между небесным и земным, процесса сближения. А значит, чудо – еще один символ христианства.

Подводя предварительный итог, необходимо подчеркнуть следующее: для Шеллинга бог античной мифологии дан, он *есть* в аспекте вечности, тогда как Бог христианский задан – он *становится*, он историчен. Несмотря на то что античный символ вырождается в христианстве в аллегория, оно наполнено своими собственными символами, о природе которых сказано выше.

Мы приводили мнение А.Ф. Лосева о сходствах и различиях в эстетиках Гегеля и Шеллинга. На наш взгляд, следует подчеркнуть еще один момент: если для Гегеля цель искусства – чувственное воплощение абсолютного, то так же может быть истолкован сим-

вол? Для Шеллинга символ – чувственное воплощение идеи. В этих двух трактовках много общего, что очевидно: цель искусства, по Гегелю, совпадает с определением символа, по Шеллингу. Однако если продвигаться в обобщениях до предела, можно сформулировать их общий смысл следующим образом: символ есть чувственное воплощение абсолютной идеи. Это весьма абстрактное высказывание, и оно позволяет обобщить смысл учения о символе Шеллинга и Гегеля. В таком варианте формулировка определения идеи символа покрывает собой все возможные частные уточнения и в то же время является весьма характерной для мышления немецких философов.

Шеллинг утверждает, что абсолютное выражается в символе, символ дан чувственно [1. С. 183]. Можно сказать, что символ – это идея, явленная в материи. Он пишет: «Идея, поскольку она имеет своим символом реальное единство как особенное единство, есть материя» [1. С. 184]. Речь идет о воплощении духовного в конкретном теле, которое является материальным. Шеллинг, словно возвращаясь к трактовке античного символа, пишет, что символ совпадает с тем, символом чего является, – с вечной и бесконечной идеей. Итак, символ – конечное тело, вмещающее в себя бесконечную идею и совпадающее с ней. Абсолютность идеи познается только через оболочку символа. Идея стремится к внешней реализации, к объективации, ибо без этого она не будет явлена миру. Слияние идеи и материального элемента – «символ абсолютного, или бесконечного, утверждение Бога <...> Этот символ и есть язык» [Там же. С. 186]. Язык является символом тех отношений, которые существуют в мире, отношений между вещами. Главное из этих отношений – «тождество всех вещей». Таким образом, идея объективируется через форму, в результате чего возникает символ как совпадение формы и идеи [Там же. С. 210]. В связи с этим примечательно следующее заявление Шеллинга: «формы искусства суть формы вещей, каковы они в Боге» [Там же. С. 189]. Стало быть, символ есть единство Божественной формы и чувственно данной вещи. Единство возможно благодаря тому, что любая вещь имеет форму и имеет ее от Бога. Не получается ли, что любой предмет тварного мира может быть рассмотрен как символ мира Божественного при условии веры в этот мир? Весь текст Шеллинга позволяет сделать такой вывод.

Рассмотренная нами теория немецкого философа предстает как классический концепт, основанный на представлении о тождестве мира идей, мира вещей и человеческого рассудка. Ни малейшего сомнения в торжестве рационального начала не высказывается. Само учение о символе логично, предлагаются законы, теоремы, леммы и т.п. в целях обоснования. Символ тоже мыслится сугубо рационально – как единство бесконечной идеи и конечной вещи в особой форме. Фактически в этом тексте исполнен гимн всемогуществу разума. Если чувственное воплощение идеи в чем-то несовершенно, оно отодвигается на задний план или низводится на низшую ступень. Нет пределов господства абсолютной идеи, нет границ ее проникновению. Этот мотив нарушается в творчестве французских символистов и отчасти вос-

становливается в реализме русских символистов, в том числе у В.И. Иванова.

В. Иванов предлагает нам красочную картину мира: надо всем в вышине веет Дух как первооснова бытия, его исток. Он содержит в себе семена Логоса – главного и единого закона для всего, что есть. Низший план – вещь, материя, земля – природа, которая должна подчиниться Логосу для обретения совершенства. И между этими сферами третья ипостась – Душа Мира, населенная множеством идеальных истин и правд: мудрость, добро, красота – божественное Всеединство, Вечная Женственность у Вл. Соловьева. Призвание творца – сообразно с единым законом изменить множественный мир.

Символ – вот цель такого творчества. Но хотя он и знак высших реальностей и потому уже реальность, он все-таки именно знак и лишь посредник в исповеданиях между Богом и человеком, между Богом и природой. Символ – куда менее живая жизнь, чем природа и человек. Это вестник небесного на Земле. «И освобождение материи, достигаемое искусством, есть только символическое освобождение» [3. С. 221]. Каким же должно быть искусство, чтобы освобождение было полным?

Искусство должно стать теургией. Вяч. Иванов развивает идею, высказанную Вл. Соловьевым: «Художники и поэты опять должны стать жрецами и пророками, но уже в другом, еще более возвышенном смысле: не только религиозная идея будет владеть ими, но они сами будут владеть ею и сознательно управлять ее земными воплощениями» [4. С. 284].

Итак, символизм должен стать теургией, т.е. создавать такие произведения, в которых светился бы Божественный закон.

Символизм – не просто творческий метод и не только одно из направлений в истории искусств, но и «общий душевный пейзаж», душа культуры, которая вызвала к жизни символическое искусство, основанное на принципах символического творчества.

Вяч. Иванов пишет о Вечном символизме как о духовной сущности бытия, о той бесконечной первооснове, к которой возвращается художник для нового обретения творческой инициативы. Это понятие особенно важно в концепции Иванова.

Вечный символизм и есть Душа Мира – совокупность совершенных сущностей, многообразно символизирующих единый Дух. Художник должен своим творчеством выразить идеалы в формах земной красоты, чтобы преобразить природу и человека. Искусство, создающее символ, является средством экспрессии (выражения) Мировой Души.

Что есть символ? Это слово, смысл которого не связан названием, бесконечен, меняется в разных контекстах, уводит мысль цепочкой нелогичных ассоциаций в неизреченное, внушающее слово, имеющее душу и развитие. В условиях, когда внешние средства общения отстают от духовного роста личности, только символ в сочетании всех своих качеств способен выразить внутренний опыт. Откуда берет поэт такие слова? Из Мировой Души. Как ему это удастся? В его память вкладывает символы сам народ.

Художник-символист предстает перед нами как ученый-филолог и историк, ищущий в древних куль-

тах, верованиях, речевых формах, мифах забытые, но живые понятия. Этот процесс Вяч. Иванов называет «бессознательным погружением в стихию фольклора» [4. С. 205]. Здесь речь идет о возвращении к мифологическому сознанию для возрождения скрытых в нем 'потенций, способных усовершенствовать психику не индивида, но, как бы мы сказали, общественного сознания в целом. Конечно, совершенствование мыслится на путях религиозного возобновления. Здесь поэт выступает не только ученым, но и учителем, становится органом не просто народного самосознания, но и воспоминания.

У Вяч. Иванова (в его теории) есть Душа Мира – символическое уточнение Духа, или «Вечный символизм», есть душа народа, ее надо сделать доброй, умной, нравственной, и есть душа поэта – она-то и призвана улучшить народную душу венчанием с Душой Мира. Это обручение достигается в искусстве, творящем символы, символы дает фольклор. Чтобы совершилось слияние душ, символизм должен стать мифотворчеством.

Символ, понятый как действие, есть миф. Примеры мифа: «Солнце – рождается», «душа – вылетает из тела», «небо – оплодотворяет дождем Землю». Миф есть воспоминание народной души о космических событиях своего прошлого. Миф основан на вере в реальность происходящего в нем. Отсюда мифотворчество – это творчество веры. Миф, как и символ, объективен. Миф указывает на связь двух миров (здешнего и потустороннего), и это переживается уже не просто как факт, но событие с нашим участием. Поэтому миф – не свободный вымысел, а принцип коллективного самоопределения народа. Мифотворчество возможно только на путях реалистического (а не декадентского) символизма [5. С. 19–20].

Можно найти точки соприкосновения идей Ф. Шеллинга и В.И. Иванова. Хотя русский поэт напрямую не обращается к текстам немецкого философа, эстетические положения его вполне коррелируют со взглядами Шеллинга. Это и признание того, что обозначаемая символом внутренняя идея и ее воплощение в чувственном образе суть одно и то же; и мысль о том, что миф есть символ в действии, «развернутый символ»; и что искусство должно вырастать из мифа, чтобы быть подлинным и возобновлять корнесловие. Также схожи философ и поэт в ответе на вопрос, какой вид искусства наивысший. Конечно, это символизм. Все остальные знаки – лишь бледное подобие символа (с чем не согласился бы Г. Гегель).

Можно сказать, что Шеллинг и Иванов сходятся в своем отношении к античному и христианскому искусству: античное искусство «нисходит» в христианство. Как и Шеллинг, Иванов понимает весь мир как совокупность символов Божественного начала, проистекающих из высшей идеальной точки и выраженных в чувственной форме.

Но здесь мы подходим к существенной разнице между философией искусства Шеллинга и эстетикой Иванова. Русский мыслитель, по крайней мере вначале своего творческого пути, находился под сильным влиянием книги Ф. Ницше «Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм» [6], и выводит христианство из дионисийского культа. А культ этот бессознателен, иррационален, наполнен хтоническими ритуалами. Ни о каком торжестве разума речи нет. Наоборот, ликует «правое безумие» (термин В. Иванова. – С.С.). Перед нами, по сути, два вида символизма – гармоничный и хаотический, рациональный и иррациональный. На последний сильно повлияла культура конца XIX в.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шеллинг Ф. Философия искусства. М. : Мысль, 1966. 496 с.
2. Лосев А.Ф. Диалектика художественной формы // Форма, стиль, выражение. М. : Мысль, 1995. С. 5–602.
3. Иванов В.И. Борозды и межи: Опыты эстетические и критические. М. : Мусагет, 1916. 351 с.
4. Иванов В.И. По звездам: Статьи и афоризмы. СПб. : Оры, 1909. 438 с.
5. Сычева С.Г. Философские идеи в творчестве В.И. Иванова. Томск : Томский государственный университет, 1991. 54 с. Деп. в ИНИОН РАН № 45622 от 26. 11. 91.
6. Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм // Ницше Ф. Соч. : в 2 т. М. : Мысль, 1996. Т. 1. С. 47–157.

Статья представлена научной редакцией «Культурология» 26 февраля 2012 г.