
Шеллинг как предтеча эстетики символизма

© 2021 г. В.В. Бычков

*Институт философии РАН,
Москва, 109240, ул. Гончарная, д. 12, стр. 1.*

E-mail: vbychkov48@yandex.ru

Поступила 06.09.2020

Эстетика раннего Шеллинга составляла философский фундамент поэтического сознания немецких романтиков и стала одним из теоретических источников эстетики символизма. В статье сделан акцент на протосимволистских интенциях шеллинговской эстетики. Показано, что духовный космос у Шеллинга вырастает из Абсолюта как мир идей и богов, который соединяется с материальным миром, в частности, через искусство. Сам универсум явлен в Боге абсолютным произведением искусства. А искусство в своем становлении основывается на мифологии и реализует себя как единство «бесконечного и конечного в конечном», как тождество сознательного и бессознательного, как неразличимость идеального и реального, как изображение абсолютного в особенном. Отсюда принципиальная многозначность понимания произведения искусства. Шеллинг акцентирует внимание на эстетической сущности искусства, основывающейся на принципах прекрасного и возвышенного. Красоту в искусстве он ценит выше природной, как восходящую от видимых форм к первообразам. Возвышенное связывает с величиной, «бесформенностью» и хаосом, а его выражение в искусстве («конечном») конституирует как символическое. Хаос интересует Шеллинга в качестве потенциальной возможности всяческих форм, так как в нем коренится созерцание бесконечного, то есть Абсолюта как высшей «формы в бесформенности», что может быть явлено миру только символически. Понятие символа занимает одно из центральных мест в эстетике Шеллинга, так как в ней речь идет о выражении бесконечного в конечном, идеального в реальном, общего в особенном. Символ обозначает и являет идею и благодаря этому составляет главный смысл художественности. Язык (речь) понимается Шеллингом как произведение искусства, и на этой основе в словесных искусствах он усматривает больший символический потенциал, чем в изобразительных. Все эти идеи во многом легли в основу эстетики символизма.

Ключевые слова: Шеллинг, эстетика, философия искусства, прекрасное, возвышенное, хаос, поэзия, символ, романтизм, символизм.

DOI: 10.21146/0042-8744-2021-3-174-184

Цитирование: *Бычков В.В.* Шеллинг как предтеча эстетики символизма // Вопросы философии. 2021. № 3. С. 174–184.

Schelling As a Forerunner of Symbolist Aesthetics

© 2021 Victor V. Bychkov

*Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences,
12/1, Goncharnaya str., Moscow, 109240, Russian Federation.*

E-mail: vbychkov48@yandex.ru

Received 06.09.2020

The aesthetics of early Schelling constitutes the philosophical foundation of the poetic consciousness of German Romantics and becomes one of the theoretical sources for symbolist aesthetics. The article accentuates proto-symbolist elements in Schelling's aesthetics. It shows that the spiritual cosmos in Schelling – which is a world of ideas and gods that connects to the material world, in particular, through art – develops out of the Absolute. The universe itself is manifested in God as an absolute work of art. At the same time, art in its formation is based on mythology and realises itself as the unity of the “infinite and finite in the finite”, as an identity of the conscious and the unconscious, as a lack of distinction between the ideal and the real, as a depiction of the absolute in a particular. This accounts for a polysemantic understanding of a work of art. Schelling focuses attention on the aesthetic essence of art, which is founded on the principles of the beautiful and the sublime. He values beauty in art – as something that ascends from visible forms to prototypes – higher than natural beauty. He associates the sublime with size, “formlessness”, and chaos, and he classifies its expression in art (“the finite”) as symbolic. Schelling is interested in chaos as a potential for every kind of form, because the contemplation of the infinite – i.e., the Absolute as the highest “form in formlessness”, which can only be manifested to the world symbolically – is rooted in chaos. The notion of symbol occupies one of the central places in Schelling's aesthetics, because it deals with the expression of the infinite in the finite, of the ideal in the real, and of the universal in the particular. The symbol marks and manifests an idea, and this is why the main point of artisticity lies within the symbol. Schelling understands language (speech) as a work of art, and for this reason he sees more symbolic potential in verbal than in pictorial arts. All these ideas in many ways form the foundation of symbolist aesthetics.

Keywords: Schelling, aesthetics, philosophy of art, the beautiful, the sublime, chaos, poetry, symbol, romanticism, symbolism.

DOI: 10.21146/0042-8744-2021-3-174-184

Citation: Bychkov Victor V. (2021) “Schelling As a Forerunner of Symbolist Aesthetics”, *Voprosy filosofii*, Vol. 3 (2021), pp. 174–184.

В эстетике начала XIX в. есть источник (опубликованный в середине XIX в.), который нельзя обойти вниманием, подходя к одному из существенных явлений конца XIX – начала XX вв. – символизму. Это «Философия искусства» Фридриха Шеллинга. Она интересна как неотъемлемая часть философии самого Шеллинга, но значима также и как совокупность эстетических представлений романтизма (одним из духовных лидеров которого был немецкий философ), оказавших существенное влияние на становление эстетики символизма (см.: [Бычков 2001, 534–537; Дух символизма 2012]). Дело в том, что в «Философии искусства» Шеллинг активно использовал не только собственные эстетические идеи, но опирался и на мысли «коллег» по романтизму, о чем и сам он говорит в своей книге. Поэтому перед нами своеобразный компендиум философско-эстетических идей романтизма, собранный и унифицированный великим немецким мыслителем.

В данном тексте я не стремлюсь к систематическому анализу эстетики Шеллинга (подробнее об эстетике Шеллинга см.: [Barth 1991; Shaw 2010; Овсянников 1986]), но делаю акцент исключительно на тех ее аспектах, которые в том или ином ракурсе непосредственно или косвенно нашли отражение в эстетике символизма. При этом следует, конечно, иметь в виду, что эстетика Шеллинга эксплицитна, предельно абстрактна, удалена от мира эмпирического искусства и эстетического опыта, в то время как эстетика символизма более конкретна и имплицитна по своей сути, то есть почти полностью погружена в эстетический опыт. Очевидно также, что далеко не все символисты знали эстетику Шеллинга в чистом виде, но многие ее идеи были донесены до них самой атмосферой романтически-возвышенного, то есть чисто идеалистического понимания сущности искусства, красоты и их духовных оснований. Эта атмосфера существовала в определенных кругах интеллектуальных элит на протяжении всего XIX столетия, хотя и не была определяющей, а в символизме проявилась с новой силой.

Весь духовный космос Шеллинга вырастает, или «конструируется», по его терминологии, из Абсолютного, или Бога, который наиболее рельефно описывается создателем системы трансцендентального идеализма рядом выразительных формул: «Абсолютное, или Бог, есть то в отношении чего бытие, или реальность, вытекает из его идеи **непосредственно**, т.е. в силу простого закона тождества, или: Бог есть непосредственное утверждение самого себя» [Шеллинг 1966, 72]. «Бог как бесконечное утверждение самого себя объемлет себя самого как бесконечно утверждающее, как бесконечно утвержденное и как неразличимость того и другого, но сам он **не есть ничто** из этого в отдельности» [Там же, 73]. При этом его можно понимать как бесконечную идеальность, включающую в себя всю реальность, и как бесконечную реальность, включающую в себя всю идеальность, то есть «Бог непосредственно в силу своей идеи составляет абсолютное **Все** (*das All*)» [Там же, 74]. «Абсолютное безусловно вечно» и «Богу не может быть свойственно никакое иное бытие, кроме бытия его идеи» [Там же, 74–75]. Бог, или Абсолютное, таким образом, предстает у Шеллинга трансцендентным началом, которое самозамкнуто в своей идее и при этом являет весь бесконечный универсум идей как вытекающее из него бытие.

Соответственно трансцендентность Бога чревата его имманентностью, которая реализуется в мире идей, в космосе богов, и в «вечной природе» как источнике природы явленной (*natura naturata*), данной «в отрыве от Всего». Сама «вечная природа» конституируется Шеллингом как облечение бесконечной идеальности Бога в реальность, или как «бесконечная утвержденность Бога во Всем» [Там же, 77]. Отсюда природа чувственно воспринимаемого мира оказывается у Шеллинга пронизанной абсолютным началом, предельно одухотворенной. Этому одухотворению способствует и универсум идей, в каждой из которых явлено как абсолютное начало, так и некоторая потенция *особенного* (вещей, форм и т.п.). Миром идей, согласно немецкому философу, занимается философия. От угла рассмотрения идей зависит их номинация. *Рассматриваемые сами по себе*, как продукты воссоединения общего и особенного, *они суть идеи*, «т.е. образы божественного, рассматриваемые же реально – *суть боги*» [Там же, 90]. Специфика этой номинации у Шеллинга заключается в том, что и идеи, и боги не столько обозначают нечто, сколько *являют* его таким, как оно есть. Если идеи составляют предмет философии, то боги – предмет искусства: «Что для философии идеи, то для искусства боги, и наоборот» [Там же]. Под богами Шеллинг понимает образы Абсолютного и прежде всего богов античной мифологии, поэтому мифология (см.: [Schelling 1966]), как мы увидим, является для него главным объектом и материалом искусства. Мир богов постигается не рассудком или разумом, но исключительно фантазией [Шеллинг 1966, 94–95]. Последняя предстает у Шеллинга интеллектуальным созерцанием того, что возникает в воображении, – именно интеллектуальным созерцанием богов в искусстве.

С богами Шеллинг связывает само бытие искусства, возводя его происхождение к Абсолюту: «Непосредственная первопричина всякого искусства есть Бог» [Там же, 85], ибо Бог является первопричиной взаимопроникновения реального и идеального,

в котором коренится всякое искусство. Он же является и источником красоты, поэтому Шеллинг теснейшим образом соотносит искусство с красотой. В свою очередь, «универсум построен в Боге как абсолютное произведение искусства и в вечной красоте» [Шеллинг 1966, 85]. Таким образом, именно эстетические аспекты бытия связывают, согласно Шеллингу, идеальный мир с реальным, бесконечное с конечным, абсолютное с особенным. На этих принципах держится («конструируется») универсум. Именно поэтому эстетика, в центре которой у Шеллинга находится искусство, занимает в системе трансцендентального идеализма важнейшее место, замыкая, или завершая, ее.

Общим пра-зерном (*der gemeinschaftliche Keim*) богов и людей является абсолютный хаос [Там же, 94] (понятие абсолютного хаоса станет в символизме значимой категорией), и Шеллинг уделяет немало места рассуждениям об античной мифологии, о возникновении из Хаоса и бесформенности (безобразного) прекрасного и светлого мира олимпийских богов во главе с Зевсом (Юпитером). Именно этот мир и связывает немецкий философ в первую очередь с искусством. Он не мыслит искусства вне мифологии. Под мифологией же понимает «замкнутую совокупность сказаний о богах, поскольку последние достигают совершенной объективности или независимого поэтического существования» [Там же, 105]. Мифология в таком понимании фактически становится первым, «материальным» уровнем (уровнем материала) собственно искусства, что Шеллинг закрепляет формулой: «*Мифология есть необходимое условие и первичный материал для всякого искусства*» [Там же] (ср.: «Для поэзии мифология есть первоматериал, из которого все произошло» [Там же, 115]). Применительно к европейско-средиземноморскому ареалу в древности это была прежде всего греко-римская мифология, в Средние века – христианская, в эпоху Ренессанса и Нового времени – и античная, и христианская, а для художника, утратившего веру в традиционные формы мифологии, это обязательно должна быть его собственная мифология: «...если у нас нет универсальной мифологии, то каждый художник может создать себе специальную мифологию из современного ему материала» [Там же, 267]. Именно этим и занимались, как известно, многие символисты.

Мир мифологии, по глубокому убеждению Шеллинга, в первую очередь, реален, ибо представляет собой мир первообразов, как они есть сами по себе, и только потому он может быть затем понят символически – как выражающий Абсолютное во множестве особенных вещей. Мир богов существовал реально еще до появления человека, а человек (Гомер) использовал его в качестве материала для своей поэзии. Не отрицая тождества реального и идеального в любой мифологии, автор «Философии искусства» четко различает две тенденции в духовной культуре, и в мифологии и искусстве в частности: идеалистическую и реалистическую. «Реалистическая мифология достигла своего расцвета в греческой, идеалистическая с течением времени вылилась целиком в христианство» [Там же, 124]. Ибо христианство изначально было выражением «всеобъемлющего духа, было первым, что *обнаружило* этот дух и его этим запечатлело» [Там же].

Если первопричиной искусства, согласно Шеллингу, является Бог, то материал для конкретных произведений искусство берет из мифологии. Немецкий философ дает ряд философских определений искусства, из совокупности которых и выявляется множественность его смыслов как воплощения в реальном мире его идеальных начал. Если философия «воспроизводит абсолютное, данное в *первообразе*, то искусство – абсолютное, данное в *отображении*» [Там же, 67]. «Если для философии абсолютное есть первообраз истины, то для искусства оно – первообраз красоты» [Там же, 68]. Именно в красоте происходит созерцание Абсолютного в искусстве. А само искусство есть откровение и чудо, ибо каждое его творение убеждает нас «в абсолютной реальности высшего бытия» [Шеллинг 1987, 476] (ср.: [Buchkov 2010]). При этом искусство предстает у Шеллинга таким звеном, соединяющим идеальное и реальное, которое он пытается выразить через категорию неразличимости, утверждая тем самым фактически его сверхидеальность. «*Неразличимость идеального и реального как неразличимость выявляется в идеальном мире через искусство*» [Шеллинг 1966, 80]. Именно неразличимость идеального и реального, то есть выраженность одного через другое,

бытие одного в другом, и приводит в искусстве к *художественности* – к «абсолютно художественному изображению». При этом должно соблюдаться условие, «чтобы общее всецело *было* особенным, а особенное в свою очередь всецело *было* общим, а не только обозначало его» [Шеллинг 1966, 110]. Шеллинг, таким образом, постоянно настаивает на онтологическом единстве образа, созданного искусством, с первообразом, им выражаемым и одновременно им утверждаемым, им являемым. Этим требованиям, конечно, отвечает мифология, но и символ тоже, как мы увидим далее. Поэтому искусство теснейшим образом связано с мифологией и по сути своей является для немецкого философа символическим.

В другом ракурсе Шеллинг рассматривает искусство в категориях конечного и бесконечного, утверждая, что искусство является единством «бесконечного и конечного в конечном» [Там же, 158]: «изобразительное искусство в целом есть обличение бесконечного в конечном, идеального в реальное» [Там же, 335]. Кроме того, искусство «*основывается на тождестве сознательной и бессознательной деятельности*» [Там же, 84], является «изображением абсолютного в особенном» [Там же, 345]. Все эти определения, как и некоторые другие, ориентированы у Шеллинга на то, чтобы показать искусство как феномен, являющий собой некое иррациональное единство, «тождество» нетождественных для обыденного сознания начал, акцентировать внимание на уникальности этого явления, соединяющего миры идеального и реального. Конечно, ни романтики-практики, ни символисты-художники не мыслили столь абстрактными категориями об искусстве. Однако сам смысл подобного понимания был близок им по существу – его символисты и пытались выразить в своем усмотрении символа как основы искусства.

Существенной для эстетики символизма была мысль Шеллинга о многозначности произведения искусства, о возможности его различных толкований, усмотрения в нем даже тех смыслов, которые, возможно, и не имел в виду автор, создавая его. Об этом он более подробно писал в «Системе трансцендентального идеализма»: каждое художественное произведение «как будто содержит бесконечное число замыслов, допуская тем самым бесконечное число толкований, и при этом никогда нельзя установить, заключена ли эта бесконечность в самом художнике, или только в произведении искусства как таковом» [Шеллинг 1987, 478], – идея, остающаяся актуальной и в современной эстетике. Шеллинг связывает ее с одной из трех главных, по его мнению, особенностей произведения искусства, которую он обозначает как «бессознательную бесконечность <синтез природы и свободы>». В завершенном произведении (вторая особенность) она переходит в явление «покоя и величайшей тишины», что характерно, согласно Шеллингу, для творчества Рафаэля. И главной особенностью подлинного произведения искусства является красота как «бесконечное, выраженное в конечном» [Там же, 478–479].

Близкими многим символистам, как западноевропейским, так и русским, были идеи Шеллинга о теснейшей связи религии и искусства. Их он достаточно отчетливо развивает в «Философии искусства», утверждая, что невозможно «с одной стороны, дать искусству поэтический мир, кроме как в религии и через религию, а с другой – довести религию до подлинно объективного проявления иначе, чем посредством искусства» [Шеллинг 1966, 55]. Новое время, в лице многих представителей Просвещения и реализма XIX–XX вв., никак не могло согласиться с этим утверждением, однако романтики и символисты с пониманием и воодушевлением относились к подобным идеям. Новалис был убежден, что художник вообще является «бессознательным орудием, бессознательной принадлежностью высшей силы» [Новалис б.г., 123], а Вакенродер сравнивал «наслаждение благороднейшими произведениями искусства с *молитвой*» [Вакенродер 1977, 74]. Тезис же Шеллинга «Церковь надлежит рассматривать как произведение искусства» [Шеллинг 1966, 158] и сегодня вполне актуален.

Непосредственным производителем *подлинного* искусства, согласно Шеллингу, является *гений*, которого немецкий философ обозначает как «человека в боге», имея в виду под этим словосочетанием, что в гении обитает божественное начало, которое и инициирует творческий процесс. Возникшее в результате произведения искусства

«абсолютно необходимо» в универсуме, ибо работа, которая одинаково могла бы быть и не быть, именованная искусством не заслуживает (см.: [Шеллинг 1966, 162–163]). Сам творческий процесс Шеллинг видит как диалектическое тождество двух «единств»: «Реальную сторону гения, или то единство, которое представляет собой облечение бесконечного в конечное, можно назвать в более тесном смысле поэзией; идеальную же сторону, или то единство, которое оказывается облечением конечного в бесконечное, можно назвать искусством в искусстве» [Там же, 163]. Этими двумя терминами – поэзия и искусство в узком смысле – Шеллинг обозначает модусы эстетического качества произведения искусства. Первый из них он понимает как возвышенное, второй – как прекрасное. «Первое из двух единств, облакающее бесконечное в конечное, выражается в произведении искусства преимущественно как возвышенное, второе же, облакающее конечное в бесконечное, – как прекрасное» [Там же]. Поэзия предстает в системе Шеллинга как «абсолютная форма», а искусство в узком смысле – как «форма особенная». Поэтому абсолютная и всеобщая формы всюду проявляются как возвышенное, а особенная форма – как прекрасное. При этом искусство всегда направлено не на выражение чувственного начала, а «на красоту, возвышающуюся над всякой чувственностью» [Там же, 225]. Поэзию в означенном смысле Шеллинг считает душой, или сущностью, любого искусства, ибо сама этимология этого греческого слова (poiesis происходит от poieo – ‘творю, созидаю’) указывает на созидание, продуцирование [Там же, 337].

Несколько ранее в «Системе трансцендентального идеализма» Шеллинг дал иной ракурс гения и понимания основных эстетических модусов его творчества. Там он акцентировал внимание на осознанном тождестве сознательной и бессознательной деятельности в гении: их противоречие, будучи существенным стимулом для творческого процесса, находит завершение в самом произведении искусства в качестве абсолютной гармонии. При этом сознательную деятельность творца Шеллинг называет искусством в узком смысле – то, чему можно научиться, – фактически обозначая так ремесленную сторону творчества. А бессознательную составляющую творчества, которой, подчеркивает философ, нельзя научиться и которая является врожденной – свободным даром природы, он называет поэзией в узком смысле, и она-то и составляет сущность искусства (см.: [Шеллинг 1987, 474–477]). В этой ипостаси она далеко не всегда выступает в модусе возвышенного, чаще – в модусе прекрасного. Некоторое противоречие, заложенное в двух аспектах понимания Шеллингом основных составляющих творческого процесса и сопряженных с ними модусов эстетического качества, свидетельствует о сложности проблемы и трудностях ее философского разрешения. В двух своих текстах, сформировавшихся практически в одно и то же время – самое начало XIX в., – он пытается найти оптимальное решение труднейшей эстетической проблемы сущности художественного творчества, проблемы, остающейся актуальной и поныне.

В искусстве, убеждает нас Шеллинг, прекрасное или возвышенное значимы сами по себе, так как в прекрасных или возвышенных произведениях выявляется Абсолютное, как, впрочем, и в прекрасных или возвышенных явлениях природы. Красота при этом являет себя всюду, где свет соприкасается с материей, идеальное с реальным. Она есть «совершенное взаимопроникновение» идеального и реального [Шеллинг 1966, 81], «реально созерцаемое абсолютное» [Там же, 97]. Видимая красота потому теснейшим образом связана со светом, что свет предстает в системе Шеллинга «эманацией вечной красоты». Он способствует явлению красоты предметного мира, который, только будучи высвеченным, обретает свое воплощение в искусстве. Обращаясь к истории культуры и одновременно к антропологии, Шеллинг связывает прекрасное с христианством и видит в нем проявление «женственного» (символом чего для него является Богородица), а возвышенное видится ему в Античности и ассоциируется с «мужественным» [Там же, 134].

Красота, согласно Шеллингу, с особой интенсивностью проявляет себя в состояниях покоя. Исходя из этого тезиса, выше всех живописцев он ставит Рафаэля как наилучшим образом сумевшего выразить в своих картинах покой, то есть достичь наивысшей красоты [Там же, 264 и сл.]. Однако, подчеркивает немецкий философ, живописи в целом присуща достаточно большая свобода в изображении деятельности и сильных

страстей. Поэтому «высшую красоту в смысле величественности и красоту, изначально пребывающую в качестве полной неразличимости бесконечного и конечного только в Боге, – эту красоту можно изобразить только в пластике» [Шеллинг 1966, 331], под которой он понимает прежде всего скульптуру, но также и в какой-то мере архитектуру.

Красота в произведении искусства, согласно Шеллингу, в определенном смысле выше природной красоты, ибо искусство не подражает природным объектам, но всегда за ними видит их первообразы, выражает идеи, а не внешний вид того или иного объекта. Задача искусства состоит не в подражании внешнему виду предметов природы, а в «изображении подлинно сущего», которое немецкий философ отождествляет с красотой. Поэтому художник не должен подражать природе во всем без разбору: «Лишь прекрасное в ней, и из этого прекрасного лишь наиболее прекрасное и совершенное надлежит ему воспроизводить» [Шеллинг 1989, 54–55]. Более того, Шеллинг убежден, что природная красота случайна и быстротечна, поэтому она не может служить идеалом для художника. Мы должны видеть в ней исключительно красоту природы, но не красоту вообще. «Из этого ясно, как следует относиться к подражанию природе в качестве принципа искусства, ибо отнюдь не случайная красота природы должна служить нормой в искусстве, а, напротив, то совершенное, что создает искусство, должно быть принципом и нормой наших суждений о красоте природы» [Шеллинг 1987, 480].

Посвятив проблеме соотношения природы и искусства мюнхенскую лекцию «Об отношении изобразительных искусств к природе» (1807), Шеллинг констатирует, что произведение природы часто лишь одно мгновение бывает совершенным. Между тем, «изображая существо в это мгновение расцвета, искусство изымает его из времени, сохраняет его в его чистом бытии, в вечности его жизни» [Шеллинг 1989, 62]. И это говорит об изобразительных искусствах, прежде всего о живописи. Как мы уже неоднократно убеждались, художник (в идеале гений, кого и имеет в виду Шеллинг в своих работах об искусстве под именем художника), действуя по наитию под влиянием бессознательных сил, интуитивно (*поэзия*) и сознательно (*искусство*) стремится к выражению сущностей, сокрытых в идеальном мире (воплощает то, «что не было понято в идее» [Там же, 53]) и в природе. А к таковым он в первую очередь относит красоту как «полное, лишенное недостатков бытие», как «действительно сущее в природе». И в этом художник уподобляется самому творческому «духу природы» [Там же, 61]. Более того, он как бы превышает созидательную сущность природы, воплощая в своем творчестве абсолютный модус бытия в его сущности – красоте. «Хотя красота распространена повсюду, но существуют разные степени являемости и развертывания сущностей, а тем самым и красоты; искусство же требует известной ее полноты и ищет не отдельный звук или тон, даже не обособленный аккорд, а соединяющую в себе все голоса мелодию красоты» [Там же, 64]. В этом художнику помогает вдохновение, которое Шеллинг определяет как «живое движение глубочайших внутренних душевных и духовных сил», которое «следует лишь закону, заложенному в его сердце Богом и природой» [Там же, 83]. Эти идеи оказались близкими по своей сущности и художникам-романтикам, и символистам.

Красота составляет подлинное содержание искусства и определяет художественное качество произведения искусства, которое, убежден Шеллинг, часто не зависит от вербально описуемого содержания картины – ее сюжета. Произведение искусства «не должно основывать свою прелесть на внеположных [искусству] интересах». До нас дошло много древних живописных картин, содержание которых до сих пор остается непонятным, однако от этого «их истинно художественная красота ничего не теряет» [Шеллинг 1966, 268]. Конечно, знание сюжета изображения и выходящих за его пределы обстоятельств усиливает впечатление от картины. И тем не менее в первую очередь она должна удовлетворять «лишь требованиям внутреннего порядка – быть верной истине и красоте, выразительной и полной смысла *для всех*», так что «она во всяком случае может не считаться со случайными впечатлениями, связанными со знанием особых, эмпирических обстоятельств события, которое она изображает» [Там же, 269].

Тем самым Шеллинг подчеркивает, что законы красоты общезначимы для искусства и напрямую не связаны с эмпирической информацией, передаваемой конкретным

произведением. Зритель может не знать того или иного мифологического или исторического сюжета картины, но если она выполнена по законам красоты, то есть если она художественна в своей сущности, то она как произведение искусства почти ничего не теряет для этого зрителя. Художник в своем творчестве действует, согласно Шеллингу, интуитивно, «безотчетно», подчиняясь высшим управляющим его творчеством силам и удовлетворяя «лишь неотступную потребность своей природы». Это существенные моменты эстетического сознания, которыми будут активно пользоваться символисты в своей художественной практике и теории искусства. Они не утрачивают своей актуальности и поныне.

Красота в произведении искусства является, как было показано выше, вторым из двух «единств», или модусов, эстетического качества искусства, которое Шеллинг обозначил также как «искусство в искусстве». Первым «единством», или «поэзией», в искусстве он назвал *возвышенное*, которое связал с выражением бесконечного в конечном [Шеллинг 1966, 163]. Если конечное принимает в себя бесконечное как таковое и оно созерцается в нем как таковое, то это явление Шеллинг, опираясь на Шиллера (см.: [Шиллер 1935, 138–175]), называет возвышенным, а его созерцание – «эстетическим созерцанием» [Шеллинг 1966, 165]. Конечное, которое как бы «подделывается» под бесконечное в случае с возвышенным, выступает символом бесконечного и подчиняется ему. Возвышенное, по Шеллингу, есть или природа как таковая, или «душевный строй». По воздействию на человека возвышенное выполняет катаргическую функцию: «Возвышенное в природе, как и в трагедии и искусстве вообще, очищает душу, освобождая ее от ограниченного страдания (*von dem blossen Leiden*)» [Там же].

Бесконечное начало, выражаемое в возвышенном, по объекту Шеллинг связывает с *величиной*, когда эмпирическая данная величина оказывается несоизмеримой с чувственным созерцанием, с *бесформенным* как абсолютной совокупностью всех форм и с *хаосом* как первоматерией всего сущего. Конечное, которое должно принять в себя бесконечное, не может быть «особенным», но только *символом* бесконечного, что возможно в двух случаях: «или когда конечное абсолютно бесформенно, или когда оно абсолютно оформлено, ибо то и другое в конечном итоге совпадают. Абсолютная бесформенность есть именно высшая, абсолютная форма, в которой бесконечное выражается конечным, не будучи затронутым его границами» [Там же, 166–167]. Таковы «божественные образы Юпитера, Юноны и т.д.» [Там же].

Природа между тем возвышенна не только потому, что и размеры ее объектов, и она в целом превышают способности нашего восприятия или что по своей мощи она превосходит физические силы человека, но прежде всего потому, что сама по себе она пребывает «в своем хаосе». Хаосу Шеллинг уделяет особое внимание как основе возвышенного в его эстетическом модусе. «Хаос – основное созерцание возвышенного», ибо в нем мы прозреваем символ бесконечного, то есть в нем «коренится созерцание абсолютного». Именно в хаосе мы встречаемся с тождеством абсолютной формы и бесформенности, утверждает Шеллинг, поясняя: «Ведь этот хаос в абсолютном не есть *простое* отрицание формы, но бесформенность в высшей и абсолютной форме, и обратно – высшая и абсолютная форма в бесформенности» [Там же, 167]. Эти и подобные идеи Шеллинга во многом воспринял и трансформировал в своей эстетике Владимир Соловьев, а от него они были усвоены и русскими младосимволистами.

Завершая разговор о возвышенном, Шеллинг подчеркивает, что «только в *искусстве* сам объект возвышен», ибо он не является в нем природой как таковой, а наполняется символическим содержанием, когда конечное выступает символом бесконечного, с помощью субъекта [Там же, 170]. При этом в искусстве, по Шеллингу, возвышенное и прекрасное, «поэзия» и «искусство в искусстве» теснейшим образом связаны, и между ними нет качественной и сущностной противоположности, но только количественная. Более того, «возвышенное в своей абсолютности включает в себя прекрасное, подобно тому как прекрасное в своей абсолютности включает в себя возвышенное» [Там же]. Возвышенное, если оно не прекрасно, будет только устрашающим или диковинным, но не возвышенным, как и абсолютная красота не может не обладать

чертами возвышенного. Для примера он указывает на образы античных богинь: «Юнона – возвышенная красота, Минерва – прекрасное возвышенное» [Шеллинг 1966, 171].

При анализе Шеллингом мифологии, искусства, главных эстетических категорий мы неоднократно встречались с понятием символа, ибо везде, где речь у немецкого философа идет о принципах взаимодействия в искусстве бесконечного и конечного, идеального и реального, общего и особенного, он усматривает символическое отношение. В своем понимании символа Шеллинг опирается, как показывают исследователи, на учения Гёте и К. Морица (см.: [Soerensen 1963]), а его идеи были подхвачены многими романтиками и последующими мыслителями вплоть до символистов. Комментарий «Философии искусства» А.В. Михайлов показывает сущность понимания символа предшественниками и современниками Шеллинга: «Символ для них есть такой знак, значение которого не условлено заранее; оно, с одной стороны, интуитивно усматривается и очевидно, а с другой, никогда не постигается до конца и обладает неисчерпаемостью; далее, символ есть целое, образ, который сам по себе совершенен и целостен; символ есть знак, который не может быть воспроизведен никак иначе (то есть он непереволим с помощью других знаковых систем)» [Шеллинг 1966, 469].

Опираясь на подобное понимание, Шеллинг в своей умозрительной эстетической системе дает определение символа через соотношение общего и особенного при изображении Абсолютного: «*Изображение абсолютного с абсолютной неразличимостью общего и особенного в особенном возможно лишь в символической форме*» [Там же, 106]. Сам символ он определяет как синтез противоположных изобразительных начал – схематизма и аллегии. Под схематизмом немецкий философ понимает изображение, в котором общее обозначает особенное, или в котором особенное созерцается через общее. А в аллегии, напротив, общее обозначается как особенное, или общее созерцается через особенное. Синтез схематизма и аллегии, «где ни общее не обозначает особенное, ни особенное не обозначает общего, но где и то и другое абсолютно едины, есть *символ*» [Там же]. Все три типа изображения возможны исключительно на основе способности воображения и фактически являются его формами. При этом только символ являет собой «абсолютную форму» воображения. Кроме того, Шеллинг отличает эти три формы изображения (или воображения) от *образа*, под которым имеет в виду конкретное изображение, или «чистое особенное».

Характерной чертой символа у Шеллинга является его специфическая материальность как форма выражения идеи, которую он непосредственно связывает с искусством: «*Итак, поскольку искусство вновь воспринимает форму облечения бесконечного в конечное как особенную форму, материя становится для него телом, или символом*» [Там же, 184]. При этом материя понимается как своеобразный элемент символического отношения – идеи: «*Идея, поскольку она имеет своим символом реальное единство как особенное единство, есть материя*» [Там же, 184]. И в этом ракурсе рассмотрения на искусство в целом переносится главный принцип пластических (изобразительных) искусств, так как именно они выражают себя через телесные предметы, или материальные изобразительные символы. Поэтому «изобразительное искусство составляет реальную сторону мира искусства» [Там же]. Шеллингом утверждается существенный принцип символа вообще на примере художественного символа – его особая материальность и тождество этой материальности («материи») с символом как основой искусства.

У Шеллинга все так или иначе выражающее или являющее идеальное осмысливается как символ, который в определенных аспектах тождествен искусству. В частности, это ярко показано им на примере языка, или речи, понятой как объективация «разрешения особенного в общем, конкретного в понятии», как «непосредственное выражение идеального – знания, мышления, ощущения, хотения и т.д. – в реальном», и в этом смысле «речь сама есть произведение искусства» [Там же, 184–185]. С другой стороны, речь является произведением природы, то есть «природным произведением искусства» (ein natürliches Kunstwerk) [Там же, 185], или искусством, которое исключает искусную деятельность, чисто духовным феноменом, имеющим при этом прямое отношение к божественной сфере.

Размышляя о глубинных взаимоотношениях идеи с реальностью, ее воплощающей в «относительно идеальное», Шеллинг приходит к выводу, что здесь «зарождается наиболее соответствующий символ абсолютного, или бесконечного, утверждения бога, ведь это утверждение изображается *здесь* через реальное, не переставая оставаться идеальным (что именно и является наивысшим требованием), и, как легко это усмотреть, *этот* символ и есть язык» [Шеллинг 1966, 186]. Утверждая абсолютное бытие Бога, язык, по Шеллингу, является откровением Бога в мир, «глаголящим словом божиим», его логосом, «который в то же время есть сам Бог» и эманация его знания в мир. «Божественное знание символически выразилось в мире через язык» [Там же]. Поэтому словесные искусства, использующие язык, или идею «в ее первообразе», обладают большим потенциалом символической передачи знания, чем изобразительные. Если последние составляют «реальную сторону мира искусства» [Там же, 184], то «словесное искусство есть идеальная сторона мира искусств» [Там же, 189]. Эти и подобные им мысли Шеллинга о символической сущности языка как произведения искусства были близки многим теоретикам символизма, которые в большинстве своем были литераторами – творцами в языковой сфере.

Искусство, мифологию, красоту Шеллинг на протяжении всей книги считает символическими, адекватными символу. В частности, искусство он определяет той же формулой, что и символическое: «изображение абсолютного с абсолютной неразличимостью общего и особенного *в особенном* = искусству» [Там же, 106]. Важнейшей и специфической особенностью символа во всех формах его проявления, согласно Шеллингу, является своеобразный онтологизм – единство его семиотической и бытийственной составляющих. Символ не только знаковая производная воображения, не только обозначает нечто, но и являет его реально, на что уже указывалось в связи с определением «абсолютно художественного изображения» [Там же, 110]. Смысл художественности, по Шеллингу, заключается именно в *так* понимаемом символизме – одновременном *обозначении и явлении* выражаемой идеи. Эту же мысль он четко артикулирует, определяя сущность и специфику живописи как одного из главных, в понимании Шеллинга, видов искусства: «Живопись в пределах своих границ достигает символического, поскольку изображаемый предмет не только обозначает идею, но *есть она сама*» [Там же, 272]. «Символична картина, предмет которой не только обозначает идею, но *и есть она сама*» [Там же, 259]. Или несколько по-иному: «Живопись, безусловно, символична, если она выражает абсолютные идеи в особенном *так*, что и *то и другое абсолютно совпадает*» [Там же, 272]. Живопись основывается на принципах красоты, ибо красота сама по себе символична: «Коль скоро красота *есть само по себе или абсолютно символическое, то она есть высший закон живописного изображения*» [Там же, 273]. А «символическое *находит себе в картине место постольку, поскольку достигнуто выражение абсолютного*» [Там же]. Или в другом месте: в картине все должно быть «подчинено красоте, ибо последняя неизменно символична» [Там же, 263]. Символический смысл произведения изобразительных искусств заключается еще и в том, что в нем изображенный предмет должен быть представлен таким образом, чтобы он выражал не только эту изображенную эмпирическую конкретность, но и предмет в целом – во всей полноте его бытия [Там же, 231].

* * *

Даже из этого краткого очерка главных принципов эстетики Шеллинга, изложенных в основном в «Философии искусства», очевидно, что большинство из них нашло свое прямое или косвенное отражение в теориях искусства и эстетике символистов. Будучи в первую очередь творцами искусства, символисты поэтизировали многие эстетические идеи абстрактно-умозрительной системы Шеллинга. Они как бы спустили их с заоблачных философских высот на грешную землю, показав, что и высшие проявления этой «земли», ее произведения искусства, в своей символической форме стремятся найти мосты к Абсолютному, к бесконечному, к «незримому» (в их терминологии).

Для многих символистов не эмпирика искусства, но его метафизика стояла на первом месте. Символы искусства для них – художественное выражение идей, божественной сущности, а для некоторых и художественное утверждение бытия метафизических миров. Понимание символа, его многозначность, соотношение символа, аллегории и образа, красота и возвышенное как важнейшее содержание искусства – эти, как и некоторые другие идеи эстетики символизма, во многом опираются на философию искусства Шеллинга. Поэтому у нас есть все основания считать ее одним из существенных философских источников символистской теории искусства.

Источники – Primary Sources

Вакенродер 1977 – *Вакенродер В.Г.* Фантазии об искусстве. М.: Искусство, 1977 (Wackenroder, Wilhelm H., *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst*, Russian Translation).

Новалис б.г. – *Новалис.* Фрагменты // Литературная теория немецкого романтизма. Документы / Под ред. Н.Я. Берковского. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде. Б.г. (Novalis, *Fragmente*, Russian Translation).

Шеллинг 1966 – *Шеллинг Ф.В.* Философия искусства / Пер. П.С. Попова. М.: Мысль, 1966 (Schelling, Friedrich W., *Philosophie der Kunst*, Russian Translation).

Шеллинг 1987 – *Шеллинг Ф.В.Й.* Система трансцендентального идеализма // *Шеллинг Ф.В.Й.* Соч. В 2 т. / Под ред. А.В. Гулыги. Т. 1. М.: Мысль, 1987. С. 227–489 (Schelling, Friedrich W., *System der gesammten Philosophie*, Russian Translation).

Шеллинг 1989 – *Шеллинг Ф.В.Й.* Об отношении изобразительных искусств к природе // *Шеллинг Ф.В.Й.* Соч. В 2 т. / Под ред. А.В. Гулыги. Т. 2. М.: Мысль, 1989. С. 52–85 (Schelling, Friedrich W., *Über das Verhältniss der bildenden Künste zur Natur*, Russian Translation).

Шиллер 1935 – *Шиллер Ф.* Статьи по эстетике. М.; Л.: АCADEMIA, 1935 (Schiller, Friedrich, *Articles on aesthetics*, Russian Translation).

Schelling, Friedrich W.J. (1966) *Philosophie der Mythologie*, in 2 Bd., Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.

Ссылки – References in Russian

Бычков 2001 – *Бычков В.В.* Символизм // Новая философская энциклопедия. В 4 т. Т. 3. М.: Мысль, 2001. С. 534–537.

Дух символизма 2012 – Дух символизма: Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX– начала XX века / Под ред. М.В. Нащокина. М.: Прогресс-Традиция, 2012.

Овсянников 1986 – *Овсянников М.Ф.* Шеллинг // История эстетической мысли. В 6 т. Т. 3. Европа и Америка. Конец XVIII – первая половина XIX века. М.: Искусство, 1986. С. 85–96.

References

Barth, Bernhard (1991) *Schellings Philosophie der Kunst. Göttliche Imagination und ästhetische Einbildungskraft*, Karl Alber Verlag, Freiburg, München.

Bychkov, Oleg V. (2010) *Aesthetic Revelation: Reading Ancient and Medieval Texts after Hans Urs von Balthasar*, Catholic University of America Press, Washington.

Bychkov, Victor V. (2001) “Symbolism”, *Novaia filosofskaia entsiklopediia in 4 Vol.*, Vol. 3, Misl, Moscow, pp. 534–537 (in Russian).

Ovsiannikov, Mikhail F. (1986) “Schelling”, *History of aesthetic thought. End of XVIII – first part of XIX century*, Iskusstvo, Moscow, pp. 83–96 (in Russian).

Spirit of symbolism (2012) *Spirit of symbolism: Russian and west-European art in the context of the epoch of the end of 19th – beginning of 20th century*, Progress-Traditsia, Moscow (in Russian).

Shaw, Devin Z. (2010) *Freedom and Nature in Schelling's Philosophy of Art*, Continuum, New York.

Soerensen, Bengt A. (1963) *Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik*, Kopenhagen.

Сведения об авторе

БЫЧКОВ Виктор Васильевич – доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник Института философии РАН.

Author's Information

BYCHKOV Victor V. – DSc in Philosophy, Professor, Chief Researches of the Department of Aesthetics, Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences.