

*Світлана Петрівна Стоян,
кандидат філософських наук, доцент кафедри соціології
Національного авіаційного університету*

Ф.В.Й. ШЕЛЛІНГ: КАТЕГОРІЇ «СИМВОЛ» ТА «СИМВОЛІЗМ» У СТРУКТУРІ ФІЛОСОФІЇ МИСТЕЦТВА

У статті автор досліджує поняття символу та символізму в контексті образотворчого мистецтва крізь призму концепції Ф. В. Й. Шеллінга, який розглядає ці поняття в структурі запропонованої ним філософії мистецтва, в якій здійснюється його зіставлення із іншими мистецькими формами.

Ключові слова: символ, символізм, алегорія, схема, реальне, ідеальне, образ, ідея, міфологія.

*Светлана Петровна Стоян,
кандидат философских наук, доцент кафедры социологии
Национального авиационного университета*

Ф.В.Й. ШЕЛЛИНГ: КАТЕГОРИИ «СИМВОЛ» И «СИМВОЛИЗМ» В СТРУКТУРЕ ФИЛОСОФИИ ИСКУССТВА

В статье автор исследует понятия символа и символизма в контексте изобразительного искусства сквозь призму концепции Ф. В. Й. Шеллинга, который рассматривает эти понятия в структуре предложенной им философии искусства, в которой совершается их сопоставление с другими формами искусства.

Ключевые слова: символ, символизм, аллегория, схема, реальное, идеальное, образ, идея, мифология.

*Svetlana Petrivna Stoian,
Ph.D., docent of department of sociology in the National Aviation University*

F.V.Y. SCHELLING: THE CATEGORY OF «SYMBOL» AND «SYMBOLISM» IN THE STRUCTURE OF THE PHILOSOPHY OF ART

The author explores the concept of symbol and symbolism in the context of fine art through the concept of F. V. J. Schelling, who examines these concepts in the structure of his proposed philosophy of art in which the comparison of it with other art forms.

Key words: symbol, symbolism, allegory, chart, real, ideal, image, idea, mythology.

Актуальність розгляду полягає у з'ясуванні ключових особливостей визначення понять «символ» та «символізм» в образотворчому мистецтві у концепції Ф. В. Й. Шеллінга в контексті їх розширення й переосмисленням з позицій сучасних досліджень.

Розробкою та аналізом понять «символ» та «символізм» в контексті концепції Ф. В. Й. Шеллінга займались С. С. Аверинцев, В. В. Бичков, М. О. Ліфшиц, О. Ф. Лосєв, С. Г Сичева та інші.

Мета даної статті – крізь призму критичного аналізу дослідити основні ідеї Ф. В. Й. Шеллінга стосовно поняття символ та символізм в образотворчому мистецтві, викладені в його роботі «Філософія мистецтва».

У своїй праці «Філософія мистецтва» Ф. В. Й. Шеллінг приділяє значну увагу питанням визначення й диференціації понять символ і символізм у контексті побудови логіки існування й форм вияву мистецтва крізь призму його філософського усвідомлення, без якого, на думку філософа, взагалі неможливо розуміння суті мистецтва: «Окрім філософії та інакше, ніж через філософію, про мистецтво взагалі нічого неможливо знати абсолютним чином» [4, 52]. У своєму підході до аналізу сутності мистецтва він наслідує платонівський принцип існування вічних ідей, що знаходять своє відображення у цьому матеріальному світі. На відміну від Платона, Шеллінг не вважає твори мистецтва «тінню тіней», «наслідуванням наслідуванню», засуджуючи й відкидаючи корисність їх існування на підставі непотрібного продукування зайвих копій. На його думку, «мистецтво ж є зображення первообразів; отже, бог є безпосередня першопричина, кінцева можливість будь-якого мистецтва, він сам джерело усілякої краси» [4, 86]. Саме через мистецтво бог виявляє себе світу й саме завдяки символічному розкриттю цих мистецьких образів дослідник може наблизитися до пізнання істинних первообразів. На думку Шеллінга, завдяки мистецтву – через нього – відбувається послідовна еманация абсолютного [4, 70].

Вибудовуючи основний каркас своєї філософії мистецтва, Шеллінг «конструює» основні форми, із яких складається світ мистецтва, й використовує при цьому достатньо прямолінійно ряд категорій, що допомагають йому упорядкувати й систематизувати систему взаємовідносин між різними видами мистецтва. Розмежовуючи ідеальне й реальне, безкінечне й кінечне, об'єктивне і суб'єктивне, та підпорядковуючи їм усю побудовану систему мистецтва, Шеллінг не уникає штучності, яка піддається обґрунтованій критиці з боку Гегеля.

Співвідносячи реальний та ідеальний ряд у філософії із образотворчим та словесним мистецтвом, мислитель визначає, що образотворче мистецтво – це реальна єдність, а словесне мистецтво – ідеальна [4, 69]. Також він визначає і третю форму єдності, в якій реальне та ідеальне виступає у повній нерозрізненості. «Кожній із цих форм, оскільки вони полягають або в реальній, або в ідеальній єдності, відповідає особлива форма мистецтва: реальній, оскільки вона заключна в реальній єдності, відповідає музика, ідеальній – живопис, а тій формі, що всередині реальної єдності знову представляє обидві єдності поєднаними, – пластика» [4, 69]. Подібна градація спостерігається і в межах ідеального ряду, де словесне мистецтво розподіляється на лірику, епос і драму.

При цьому основний пріоритет у внутрішній значущості повністю віддається літературі – слову, що висувається Шеллінгом на перший план по відношенню до образотворчого мистецтва, оскільки, на його думку (у чому він також не є новатором – згадаємо християнських апологетів), «божественне знання символічно виявилось у світі через мову» [4, 186]. «Але реальний світ більше не є живим словом, мовою самого бога, але лише висловлене, застигле слово. Тому образотворче мистецтво є лише померлим словом» [4, 187]. Таким чином,

другорядне значення образотворчого мистецтва у концепції Шеллінга зберігається, що свідчить про наявність непоодиноких тверджень в існуючій на той час культурній традиції, які віддають перевагу примату слова над образом й літератури над образотворчим мистецтвом.

Але основним підґрунтям й необхідною базою для існування мистецтва, на думку філософа, є міфологія, що «є необхідною умовою й первинним матеріалом і для будь-якого мистецтва» [4, 105]. Саме міфологія (грецька, і не тільки) стає тим джерелом первообразів, в якому міститься сенс усього універсуму. Вона і є справжньою символікою, що характеризується безкінечністю й універсальністю. Як зазначає Шеллінг, Гомер став лише ретранслятором вічних змістів, що вже містилися у міфологічному світогляді того часу, оскільки «міфологія не може бути твором ані окремої людини, ані роду (оскільки останній є тільки зібранням індивідуумів), а лише роду, оскільки він сам є індивідуум й подібний одній окремій людині» [4, 114]. Подібне трактування наштовхує на паралелі із юнгівською концепцією колективного позасвідомого, в якій міфологія постає у вигляді архетипічної конструкції, що вміщує у собі колективні уявлення про абсолют і виявляється у тих чи інших творах мистецтва. «Вона (міфологія) є світ і, так би мовити, ґрунт, на якому тільки і можуть розквітати й рости твори мистецтва. Тільки у межах такого світу можливі стійкі й визначені образи, через які тільки й можуть набути виразу вічні поняття» [4, 105].

Таким чином, стаючи основним матеріалом і джерелом образів для мистецтва, міфологія наділяє символічною природою й саме мистецтво, що стає «зображенням абсолютного із абсолютною нерозрізненістю загального й особливого в особливому» [4, 106] і виявляється лише і виключно у символічній формі. Символічне, у свою чергу, за Шеллінгом, стає синтезом алегоричного і схематичного, які за своєю сутністю є протилежностями. «Синтез того та іншого, де ані загальне не означає особливого, ані особливе не означає загального, але де і те й інше абсолютно єдині, є символ» [4, 106]. Як зазначає дослідниця С.Г. Сичева, «є сенс зіставити розподіл Шеллінга на схематизм, алегорію та символ й вчення Гегеля про символізм, класицизм та романтизм. Таке зіставлення робить О.Ф. Лосєв у книзі “Діалектика художньої форми”» [2]. Він вважає, що «схематизм» Шеллінга можна зіставити із «символізмом» Гегеля, «алегоризм» Шеллінга – із «романтизмом» Гегеля і «символізм» Шеллінга – із «класицизмом» Гегеля» [3]. «Для Лосєва є беззаперечним те, що “символізм” Шеллінга повністю збігається із “класицизмом” Гегеля» [3].

Окрім цього, С.Г. Сичева слушно зазначає, що оскільки у Шеллінга символи одночасно є богами й ідеями, тобто постають у нероздільній єдності, «така позиція у корені розходиться із сучасною теорією символу, скажімо, М. Мамардашвілі й О. Пятигорського, відповідно до якої символ вказує на дещо за межами себе, в їх концепції – на свідомість. Розходиться це вчення і з позицією здорового глузду, який потребує, щоб символ вказував на дещо поза собою» [3]. Але врешті-решт, за Сичевою, у цьому може полягати своєрідний погляд на «співвідношення символу й того, що символізується, як першопочатку» [3].

Звертаючись у своїх міркуваннях до давньогрецької міфології й підкреслюючи її символічну сутність, стосовно давньогрецького мистецтва Шеллінг визначає його суцільно раціоналістичний характер, притаманний усій давньогрецькій культурі, на противагу новому мистецтву, що має ірраціональну природу. Із подібних умовиводів, хоча Шеллінг і не робить подібних узагальнень, давньогрецьке мистецтво визначається, з одного боку, символізмом, оскільки основним матеріалом для його образів виступає давньогрецька міфологія, а з іншого боку, раціоналізмом, сутність якого не у достатній мірі деталізується автором, у результаті чого залишається не зовсім зрозумілим, яким чином вони співіснують і чи не виникає між ними суперечностей. Адже, якщо виходити із визначення художнього символу, який ми знаходимо у С. Аверинцева, то «смісл символу не можна дешифрувати простим зусиллям розуму, в нього потрібно “вжитися”. Саме у цьому полягає принципова відмінність символу від алегорії: смісл символу не існує у якості певної раціональної формули, яку можна “вкласти” в образ і потім виокремити із образу» [1, 155].

Співвідносячи давньогрецьку міфологію зі східною, Шеллінг відзначає, що на Сході конечне піддається символізації через безкінечне, у той час як грецькі твори містять суцільну нерозрізненість конечного і безкінечного. Виходячи із цього, філософ робить висновок про однобічність східної символіки, через яку східна людина суцільно занурена у надчуттєвий світ. Подібно до Гегеля, він також достатньо зверхньо ставиться до творів східного мистецтва, не завжди вважаючи, що, наприклад, індуси змогли навіть досягти рівня мистецтва (на с. 123 мова йде про поезію індусів, до якої Шеллінг ставиться досить надмірно). Поеми індусів він навіть не відносить до алегоричних форм, хоча і зазначає, що вони максимально до неї тяжіють. Ні про який символізм мова не йде, у чому, як і у випадку із Гегелем, відчувається наявність суттєвого міжкультурного бар'єра, що не дозволяє європейським мислителям того часу побачити глибинний символічний зміст східного мистецтва. Окрім цього Шеллінг помилково зазначає, що індуїстська релігія вважає «забороненим будь-яке образотворче мистецтво у формі пластики» [4, 123], напевно маючи на увазі табування ісламу, що не є домінуючими в індуїстській культурі, яка може похвалитися витонченими зразками як живопису, так і скульптури й архітектури, в якій Шеллінг вбачає прототип європейської готичної архітектури, оскільки вона за своєю будовою нагадує рослину й тяжіє виключно до алегорії (із чим також важко погодитися і повністю відкинути її символічні риси).

Продовжуючи свій аналіз міфологічних систем, філософ відносить до реалістичної міфології давньогрецьку й іудейську, а до ідеалістичної – християнство. При цьому грецька міфологія постає в його концепції «символікою безкінечного» [4, 130], оскільки зображення безкінечного в ній здійснюється у конечному, на відміну від християнської міфології, яка є лише «алегорією безкінечного» [4, 130] у своєму намаганні приєднати конечне до безкінечного. Із цим надзвичайно важко погодитися, оскільки зведення як християнської міфології, так і християнського мистецтва лише до рівня алегорії є їх неприпустиме спрощення й штучна схематизація. Ще більше питань викликає теза про те, що

християнство «не має завершених символів, а тільки символічні дії» [4, 134], серед яких Шеллінг виділяє хрещення Христа та його смерть, що у християнських обрядах дієво відтворюються у вигляді причастя й хрещення. Зважаючи на це, він доходить висновку, що «тільки суспільне життя церкви може стати символічним, а її культ – живим твором мистецтва» [4, 135], внаслідок чого основним символом царства небесного стає лише церква в усіх дієвих проявах свого функціонування. Радикальним вердиктом щодо християнської міфології стає висновок про повну відсутність у ній будь-якої символіки [4, 143].

Розмірковуючи над потенціальною можливістю трактування образів Христа і Богоматері у символічному ключі, Шеллінг врешті-решт позбавляє їх символічного значення у межах християнства, обмежуючись лише припущеннями із додаванням «якщо б». «Якщо у християнстві син божий повинен був мати справжнє символічне значення, то як символ вічного олюднення бога у кінцевому» [4, 132]. Але це твердження залишається лише потенціальною нереалізованою можливістю через хиткі обмеження: «повинен був мати». Подібна ситуація складається і з образом Богоматері, яка саме у межах церковного тлумачення, на думку Шеллінга, позбавляється символічного змісту, що, на нашу думку, є вкрай парадоксальним і недостатньо доведеним. «І цей образ також має символічний характер, якщо, може бути, і не в ідеях церкви, але за власною необхідністю. Це символ всезагальної природи або материнського начала усіх речей, що квітне своєю вічною дівочістю. Однак у міфології християнства і цей образ не має відношення до матерії (звідси відсутність символічного змісту)» [4, 134].

Також Шеллінг констатує неможливість символічного зображення ідеї триєдності в християнстві [4, 132], що виглядає надзвичайно парадоксально в контексті існування глибоко символічного іконописного твору Андрія Рубльова – «Трійці», а також інших численних звернень до цієї тематики в лоні образотворчого мистецтва. У цьому контексті подібна категоричність виступає вкрай радикальною і недостатньо обґрунтованою.

Переходячи до так званого «конструювання» різних форм мистецтв (нас цікавить саме образотворчий ряд), Гегель спочатку зазначає, що «музика є мистецтво алегоризуюче, живопис – схематичний, пластика – символічна» [4, 110]. При цьому, по-перше, досить дивним виглядає віднесення музики до сфери образотворчості (про що він сам і зазначає, вказуючи на інакший погляд на це питання інших мислителів, у першу чергу Канта), а по-друге, обмеження живопису схематичністю викликає низку запитань у контексті подальшого розгляду цього виду мистецтва з позицій наявності в ньому так званого «символічного стилю». На нашу думку, подібне «таврування» живопису і декларування його обмеженості рамками схематизму із самого початку унеможлиблюють наявність у ньому символізму, оскільки, за логікою самого Шеллінга, символ є синтезом алегоричного і схематичного [4, 106] і не може вміщуватися лише у межах схеми.

Заперечують позиціонований схематизм і подальші міркування Шеллінга, в яких він зазначає, що «художньою формою, що бере ідеальну єдність у її розрізненні як символ, є живопис» [4, 222]. Філософ зауважує, що живопис першим із усіх художніх форм спрямований на відтворення образів, хоча при цьому робиться акцент на його найбільшій віддаленості від реальності [4, 224], внаслідок чого він характеризується суцільною ідеальністю. Чому позиціонується саме віддаленість від реальності, залишається під питанням, особливо у контексті подальшого надання особливого значення історичному живопису та зображенню людини як такої, що має пряме відношення до реальної дійсності та її відтворення. Свідченням цього є твердження Шеллінга про те, що «головним і майже не єдино достойним предметом образотворчого мистецтва є фігура людини» [4, 228].

Продовжуючи розгляд живопису, філософ виокремлює різні форми зображень. До алегоричних він відносить натюрморти, зображення плодів та квітів, а також тварин, оскільки ці предмети зображуються не заради них самих, що визначає їх алегоричність. Пейзаж відходить до схематичних зображень. Окрему увагу Шеллінг приділяє саме символічному живопису, визначаючи символічну картину як таку, «предмет якої не тільки визначає ідею, але і є нею самою. (...), символічна картина цілком збігається із так званою історичною й тим самим представляє її найвищу потенцію» [4, 259]. «Живопис, безумовно, символічний, якщо він виражає абсолютні ідеї у особливому так, що і те й інше абсолютно збігається. (...) Безумовно символічний живопис може взагалі називатися історичним, оскільки символічне, означаючи інше, одночасно є саме собою і тому має у собі незалежне від ідеї історичне існування» [4, 272-273]. До символічно-історичного живопису Шеллінг відносить картини «Страшний суд» Мікеланджело, «Афінську школу» Рафаеля, в якій він бачить символічне втілення усієї філософії, а також його «Парнас», оскільки ці роботи висувають на перший план ідею, яка зображується за допомогою символу. «Але найбільш досконале символічне зображення обумовлюється незмінними й незалежними поетичними образами певної міфології. Так св. Магдаліна не тільки означає каяття, а є сама живим каяттям» [4, 260]. Завдяки вияву попередньо існуючої ідеї, а також своїй об'єктивно-історичності, образ Мадонни із немовлям також є символічним, у контексті чого постає запитання з приводу попередніх тверджень, що позиціонували відсутність у християнстві будь-яких завершених символів. Адже якщо символізм притаманний християнським образам у живописі – про що зазначає сам автор, то вони є символічними і в самому християнстві, що підкреслює певну нестиківку висловлюваних Шеллінгом суджень.

До дещо іншої категорії – історично-символічної – належить згідно з існуючою концепцією так званий звичайний історичний живопис, в якому символ або історія посідає провідне місце і стає основним виразом ідеї. Таким чином, знову ж таки окреслюються паралелі із платонізмом, оскільки символічним твір є лише в тому випадку, коли він є втіленням і відображенням ідеї.

Дискусійним залишається безумовна вимога його історичності, що, на нашу думку, обмежує наше розуміння символічного твору, зміст якого може виходити далеко за межі історичного, або взагалі не перетинатися із ним.

Надихаючись ідеями Вінкельмана, Шеллінг також виставляє до символічних творів певні умови: «Ми можемо звести усі вимоги, що висувуються до картини символічного стилю, до єдиного – щоб усе було підкорено красі, бо остання незмінно символічна» [4, 263]. Пригадуючи благородні й стримані страждання, виявлені Вінкельманом у скульптурі Лаокоон, Шеллінг підкреслює, що лише спокій може бути визначальною ознакою краси, завдяки якому людське обличчя може ставати відображенням ідей. «Раніше за всіх інших нових художників Рафаель першим досяг цього спокою у величі й тієї вищої символічності в історичному живописі, що притаманна йому як вираженню ідей» [4, 264].

Але зведення усіх вимог до символічного твору лише до їх підкорення красі зі вже зазначеними характеристиками настільки розширює поле потенційно можливих символічних творів і взагалі утруднює їх диференціацію, що взагалі унеможлиблюється змога розрізнення реалістичних, алегоричних та символічних картин, які саме можуть повністю задовольняти головну вимогу – відповідність ідеї краси. Також у цьому контексті наявність експресії, емоційної напруги, яка, наприклад, є в творах відомих символістів Франца фон Штука, Фернана Кнопфа та інших, відповідно до шеллінгівської дефініції, унеможлиблює їх віднесення до категорії символічних творів та тій підставі, що в них немає величного спокою, тобто краси.

Досить влучними і слушними постають спостереження Шеллінга щодо символічних характеристик окремих елементів живописного малюнку, а саме – ліній, які філософ описує наступним чином: «Пряма лінія є символом жорсткості, протяжності, що не гнеться; крива – символом гнучкості; еліптична, розміщена горизонтально, – символом ніжності й плинності; хвилеподібна – символом життя і т.п.» [4, 230].

Переходячи до розгляду пластики, Шеллінг визначає її сутнісну суцільну символічність [4, 276], підкреслюючи, що у вигляді особливого до її складу входять музика, живопис і пластика, які, у свою чергу, виступаючи у вигляді відокремлених форм, «дають архітектуру, барельєф і пластику у вузькому смислі, тобто оскільки вона зображує округлі фігури з усіх їх боків» [4, 277].

Архітектуру Шеллінг називає «музикою у пластиці» [4, 277] і вважає, що вона як неорганічне виступає у вигляді лише алегорії органічного. При цьому він повністю позбавляє її можливості мати будь-яке символічне значення, обмежуючи її сферу лише алегоричністю. Це твердження не може задовольнити нас своєю доказовою базою, оскільки архітектура повною мірою може претендувати на право містити у собі символічний зміст і не обмежуватися лише вимірами алегорії.

Також дискусійною постає теза про те, що «іноді пластика зображує тварин у якості атрибутів або емблем, як орел у ніг Юпітера, що часто сидів і на вершині його храмів, тигр у процесії Вакха, коні у колесниці сонця і т.п.» [4, 309], оскільки залишається незрозумілим, чому по відношенню до перелічених образів не застосовується поняття алегорії, а вводяться терміни «атрибут» і «емблема», значення яких автором не розшифровується.

У контексті розгляду пластичної форми мистецтва особливе місце посідає фігура людини, що наділяється наскрізним символічним значенням, причому, кожна частина тіла набуває свого, окремого символічного тлумачення. Так, образ людської голови набуває значення неба та сонця; груди символізують перехід від неба до землі, а також унаочнюють образ повітря; серце постає осередком пристрасті, бажання й сексуального потягу, що асоціюються із життєвим полум'ям; «живіт і чресла означають діючу в надрах землі відтворюючу силу» «ноги виражають повне звільнення від землі» [4, 311]; руки пов'язані зі вселенським художнім інстинктом й символізують могутність природи; мускульна система постає «символом всезагальної будови світу» [4, 312]. Таким чином, «людська фігура тому переважно є образом землі й універсуму у зменшеному їх вигляді» [4, 313].

Подібні паралелі, проведені Шеллінгом, є надзвичайно цікавими, але, розмірковуючи у такий спосіб, виникає запитання, а чому живописні роботи із зображенням людських фігур не повинні бути за такою логікою суцільно символічними, адже при їх зображенні відсутній лише об'єм? Якщо це стосується лише пластики, залишається не зовсім зрозумілим, за рахунок чого саме у цьому випадку людське тіло набуває усіх зазначених символічних ознак.

Надзвичайно підносячи роль пластичних мистецтв (відверто віддаючи їм перевагу по відношенню до інших образотворчих форм), Шеллінг зазначає, що «у пластиці відносно або чуттєве безкінечне стає символом самого себе й абсолютно безкінечного» [4, 322], із чого робиться узагальнюючий висновок про те, що «пластика (...) є тією вершиною образотворчого мистецтва, яка знову повертає його до джерела усілякого мистецтва й усіх ідей, будь-якої істини й краси, тобто до божества» [4, 326].

Таким чином, у своїй «Філософії мистецтва» Шеллінг намагається вибудувати каркас мистецьких форм, у тому числі й образотворчих, віддаючи перевагу в символічному значенні літературі – слову, на відміну від візуального образу, серед яких саме пластика наділяється найвищим символічним змістом.

Література

1. *Аверинцев С.* София-Логос Словарь: – [2-е изд., испр.] / С. Аверинцев. – К.: Дух і Літера, 2001. – 450 с.
2. *Лосев А.Ф.* Диалектика художественной формы / А.Ф. Лосев // Форма, стиль, выражение. – М.: Мысль, 1995. – 944 с.
3. *Сычева С.Г.* Ф. Шеллинг и Вячеслав Иванов: «Философия искусства» и символизм / С.Г. Сычева. - [Електронний ресурс]. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/f-shelling-i-vyacheslav-ivanov-filosofiya-iskusstva-i-simvolizm/pdf>
4. *Шеллинг В.Ф.* Философия искусства / В.Ф. Шеллинг. – М.: Издательство социально-экономической литературы «Мысль», 1965. – 496 с.