

УДК 130.2+165.0

DOI 10.24147/1812-3996.2021.26(2).94-107

СИМВОЛ В ЗЕРКАЛЕ НЕМЕЦКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ФИЛОСОФИИ

Ю. С. Петросян¹, А. Э. Петросян²

¹ Тверской государственный университет, г. Тверь, Россия

² Независимый исследователь, г. Тверь, Россия

Информация о статье

Дата поступления
10.03.2021

Дата принятия в печать
17.05.2021

Дата онлайн-размещения
24.09.2021

Ключевые слова

Символ, значение, знак, аллегория, творческое воображение (фантазия), немецкая классическая философия

Аннотация. Несмотря на то, что фундамент учения о символе был заложен в немецкой классической философии, их взаимосвязь никогда не становилась предметом специального рассмотрения. В настоящей работе впервые направленно и последовательно анализируются воззрения на символ этого идейного направления и прослеживается их эволюция от Канта до последователей Гегеля. Полученные результаты позволяют выявить и оценить вклад, внесенный ими в теорию символического, а также прояснить картину ранней истории ее формирования. Аргументация и выводы авторов могут быть полезными как преподавателям различных философских дисциплин, литературо- и искусствоведения, теории творчества, так и исследователям символа и связанных с ним проблем, а также писателям, художникам и другим практикам искусства.

SYMBOL IN THE MIRROR OF CLASSICAL GERMAN PHILOSOPHY

Yu. S. Petrosyan¹, A. E. Petrosyan²

¹ Tver State University, Tver, Russia

² Independent Researcher, Tver, Russia

Article info

Received
10.03.2021

Accepted
17.05.2021

Available online
24.09.2021

Keywords

Symbol, meaning, sign, allegory, productive imagination (fantasy), Classical German philosophy

Abstract. Despite the foundation of the doctrine of symbols has been established within Classical German philosophy, their interconnection very rarely becomes the subject of a special consideration. In the present paper, the views of this current are analyzed pointedly and sequentially and their evolution from Kant to Hegel's followers traced for the first time. The results obtained allow of exposing and assessing the latter's contribution to the doctrine of the symbolic and to make clearer the early history of its making. The authors' arguments and findings may be of use to both teachers of diverse philosophical disciplines, literature and art criticism, creativity and to researchers of symbol and allied problems as well as to writers, artists, and other art practitioners.

Введение

Проблема символа занимала мыслителей с глубокой древности. Уже тогда люди хорошо понимали, что за притягательными образами, оживающими в мифах, прячутся какие-то более глубокие реалии, до которых пылливый ум может добраться, только если сумеет вжиться в «потайной» смысл рассказываемой истории. В средние века символы – уже в ре-

лигиозной оболочке – и вовсе стали главными ориентирами как индивидуального, так и коллективного сознания. Тем не менее обсуждение символов происходило почти исключительно в прикладном аспекте – в привязке к их определенным видам или конкретным задачам, которые они решали. Что же касается вопросов о природе символа и той роли, которую тот играет в человеческой жизни, то они тогда

даже не ставились, поскольку понятие символа как такового, т. е. обобщенная мысль о нем, еще не успело сформироваться.

Всё изменилось в Новое время, когда начало складываться представление о «рациональном» порядке вещей. Если философское, а вслед за ним и научное сознание предшествующих эпох воспринимало окружающий мир как полный «божественных следов», которые передаются символами, и за каждым из них скрывается чудо, то мыслители времен зарождения экспериментальной науки в самих чудесах стали искать разумную подоплеку. Конечно, рассуждали они, вся природа состоит из чудес, но они выступают не нарушением порядка, а наоборот, его проявлением.

Богу незачем оставлять отдельные (частные) следы, если весь мир является его одним большим следом. И, раскрывая тайны природы, мы познаем бога. Ее «наименьшая часть, – замечает Лейбниц в письме к епископу Боссюэ в конце XVII в., – есть, в свою очередь, бесконечный мир», который выражает собой «всё, что имеется в остальной вселенной». Это превосходит наше воображение, однако понятно, что так должно быть; и «это бесконечно бесконечное разнообразие оживает во всех этих частях посредством более чем бесконечной архитектурной мудрости». Вроде бы «каждая субстанция действует спонтанно, как независимая от всех остальных существ». Тем не менее, «все другие обязывают ее приспособляться к ним; так что можно сказать, что вся природа полна чудес, но чудес разума, кои становятся чудесами в силу своей разумности» [1, р. 277]. Символ отбрасывает тут всякую частность и случайность и, оставаясь отдельным своеобразным бытием, становится необходимым отображением универсального, выражением всеобщего порядка. В этом отношении рациональное сливается с символическим, которое приобретает особый смысл. Понимание символа оказывается способным пролить свет на хитрости разума, «вложенного» в природу.

То, что Лейбниц выдавал почти за откровение, выходящее за пределы человеческого разумения, через век с небольшим стало восприниматься едва ли не как банальность, не требующая обоснования. В 1825 г. Гёте начинает свою работу о погоде словами: «Истинное, с которым тождественно божественное, никто из нас не в силах познать напрямую; мы созерцаем его только в отблеске, в примере, символе, в отдельных и однородных явлениях; мы обнаруживаем его как непостижимую жизнь и все-таки не можем отказать от желания постичь его», – и сразу же пере-

ходит к делу, не только не аргументируя, но даже не разъясняя сказанного [2]. Он пребывает в полной уверенности, что его сентенция будет вполне очевидна тем, кому та предназначена, и не вызовет у них особых возражений. Это значит, что новый подход к осмыслению символов успел пустить глубокие корни в европейской философии.

Однако ни в одной из стран Европы символ не привлекал к себе такого интереса, как в Германии. Это и неудивительно. Никакая другая философия не уделяла мифологии, искусству, религии и мистике внимания больше, чем немецкая. Правда, и в ней символическое как таковое никогда не становилось отдельным предметом рассмотрения. Тем не менее, оно оставалось сквозной темой, к которой так или иначе обращались многие. И именно немецкая философия в свою классическую эпоху заложила основу учения о символах, и большинство нынешних представлений о них корнями уходят как раз туда. Вот почему так важно понять, как формировался классический взгляд на символы, что содержал в себе и какое наследие оставил будущим поколениям.

Несмотря на столь весомый вклад немецкой классической философии в понимание символов, он редко становится предметом рассмотрения. Более того, нет практически ни одной работы, специально посвященной ему. Это не просто обедняет историческую картину формирования учения о символах, но и неизбежно оставляет в тени или даже предаёт забвению некоторые из ценных идей и прозрений, способных помочь в решении вопросов, занимающих нынешних исследователей. Восполнить этот пробел и очертить наиболее важные вехи в немецком классическом толковании того, что есть символ, откуда он берется и какую задачу выполняет, и призвана настоящая статья.

Кантианские вариации

Одним из первых, кто пытался сформулировать связный взгляд на природу символа, был Иммануил Кант. Он трактовал символ как «картинку», привязанную к определенной форме человеческого знания. По его мнению, всякое изображение, или «гипотипоза», «как наглядное представление – двоякого рода: либо схематично, и тогда понятию, которое охватывается рассудком, а priori дается соответствующий образ; либо символично, и тогда под понятие, которое может помыслить только разум и к которому не может быть приспособлен никакой чувственный образ, подводится такой, с каким действие способности суждения всего лишь аналогично тому, что она наблюдает в схематизации, т. е. с ним согла-

суется только правило этого действия, а не сам образ и, следовательно, только форма рефлексии, а не ее содержание» [3, с. 211]. Кант сетует на логиков своего времени, которые противопоставляют символическое интуитивному. Между тем интуиция, по его мнению, может участвовать как в схематическом, так и в символическом способе представления. В обоих случаях изображения служат не «пустыми характеристиками», обозначающими понятия «средством сопроводительных чувственных знаков, которые не содержат совершенно ничего, принадлежащего к образу предмета», как слова или «зримые (алгебраические, даже мимические) знаки», а так или иначе проясняют (иллюстрируют) понятия [3, с. 211–212]. Таким образом, интуитивное познание должно противопоставляться не символическому, а дискурсивному, так как символическое выступает в качестве одной из форм, в которой оно может функционировать.

Так что же Кант подразумевает под символом?

Это образ, который подводится под то или иное понятие. Но не схематический, который напрямую выражает понятие, с которым соотносится. Символ делает это с помощью аналогии, подверстывая к ней имеющиеся чувственные («эмпирические») образы. Тем самым он привязывает определенное понятие к предмету чувственного образа, а затем переносит этот образ на «совершенно иной предмет». В этом случае первый предмет оказывается «только символом», тогда как второй – тем, что должно быть осмыслено и представлено в наглядной форме [3, с. 212]. Так, монархическое государство, если оно управляется по внутренним законам, можно вообразить в виде одушевленного тела. Если же оно находится во власти одной абсолютной воли, перед нами скорее всего встанет образ машины, скажем, ручной мельницы. Оба варианта представляют собой символы, поскольку, хотя между монархией и ручной мельницей нет никакого чувственно воспринимаемого сходства, их роднят между собой характер внутреннего устройства и причинные взаимосвязи.

Кант, по-видимому, и сам ощущал недостаточность своего истолкования символа и слабость приводимой аргументации. Не говоря уже о неясности механизма привязки образа к «чуждому» ему понятию, трудно понять, каким образом аналогии приводят к превращению образа в символ. Они совершаются на каждом шагу, тогда как символы встречаются несравнимо реже. А ручная мельница, хотя и способна послужить иллюстрацией государственного устройства, сама по себе от этого не становится

его символом. Чтобы отвести возможную критику, Кант пеняет на слабую разработанность вопроса. «Это дело, – замечает он, – еще мало разъясняется», тогда как «заслуживает глубокого исследования» [3, с. 212]. Однако многие, в том числе и сочувствующие Канту, мыслители отдавали себе отчет, что тайну символа надо искать в другом, отличном от предложенного им месте. Хотя интуиция играет важную роль в генезисе символов, которые подразумевают определенные параллели между разными, в том числе весьма далекими друг от друга предметами, ни она, ни аналогия не в состоянии объяснить, как рождаются символы и почему они столь притягательны для человеческого ума.

Кантовская трактовка символа получила развитие у Фридриха Якоби. К сожалению, теперь он редко удостоивается должного внимания, однако в прежние времена многие его считали «глубоким и оригинальным мыслителем» [4, р. 483–484]. Неудивительно, что именно ему первому удалось выявить творческую функцию знака.

Якоби отошел от примитивного сопоставления знака непосредственно с вещью и показал, что сам образ вещи не есть нечто предсуществующее, а возникает и фиксируется в сознании в том числе с участием знака. По его словам, «всегда есть нечто между нами и подлинной сущностью: чувство, картина или слово. Мы видим всюду только сокрытое; но, как сокрытое, мы видим и проторяем его». Без сгущения, концентрации и выделения, подчеркивания какого-то фрагмента опыта нельзя представить его как отдельный предмет. Поэтому «увиденному, проторенному мы назначаем слово в качестве знака, живое. Это есть достоинство слова». Оно само не создает фигуры опыта и не выявляет ее, но «свидетельствует об обнаружении, закрепляет его и помогает распространить закрепленное» [5, с. 209]. В этом смысле знак не просто не является чем-то случайным в процессе «рождения» вещи, а выступает в роли ее «повивальной бабки», без которой прозрение ума не только невозможно передать другому, но даже представить для себя в качестве отдельной сущности.

Разум, в отличие от рассудка, оперирующего непосредственно с опытом, «направлен исключительно на сверхчувственное и сверхъестественное»; он работает в сфере «непостижимых действий и сущностей», а значит, имеет дело с «чудесами» [5, с. 218]. Если отнять у него это, ничего больше не останется. Он, как фантаст, приписывает себе возвышенные идеи, но в действительности питается пустыми фантазиями мозга. Они придерживают рассудок и

препятствуют ему, но тот, зараженный и переполненный ими, воображает, что имеет дело с чем-то реально существующим. Он препарирует и перерабатывает эти фантазии и, поглощенный ими, всё больше растворяет себя в них. Тем самым «рассудок теряет рассудок» и совершенно отходит от чувственного [5, s. 219]. В свою очередь, разум доказывает рассудку, что «у него есть только руки, но не глаза», поскольку рассудок видит глазами разума, чья картина предваряет понимание им собственного чувственного материала [5, s. 220]. Отсюда уже рукой подать до представления символического как порядка, вносимого разумом в хаотический материал опыта, но подаваемого в виде образов, в чувственной оболочке, т. е. в форме, доступной и естественной для рассудка.

Другим идейным наследником Канта был Иоганн Фихте, который уверял, что у него нет ни одного положения, которое выходило бы за рамки кантовской философии. Однако в действительности доктрина Фихте стала ее радикальным пересмотром. Он исходил из того, что всё многообразие человеческого опыта сводится к представлениям, которые, в свою очередь, являются продуктами деятельности ума.

Фихте еще больше, чем Якоби, сосредоточился на человеческой субъективности, созидательном характере ума. Мир, воспринимаемый человеком, не является чем-то определенным и данным ему. Всё, с чем приходится иметь дело, – это хаотические впечатления, упорядочиваемые и организуемые самим умом. «Нет нигде ничего постоянного, – писал Фихте, – ни вне меня, ни во мне, а только беспрестанное изменение. Я не знаю ни о каком бытии вокруг, и даже о своем собственном». А с чем же ум сталкивается? «Есть картины: они единственные, что тут есть, и они знают о себе так, как подобает картинам, – картинам, которые витают вне зависимости от того, есть ли что-то, над чем они витают; которые посредством картин о картинах связываются друг с другом; картины без чего-либо, запечатленного в них, без значения и без предназначения». Человек, по словам Фихте, и сам является «одной из этих картин; конечно, не ею самой, а только запутанной картиной этих картин. Вся реальность оборачивается чудесным сном – без какой-либо жизни, которая снится, и без какого-то духа, которому он снится, – в сон, который сплетается в сон о самом себе. Созерцание есть сон; мышление – источник всякого бытия и всякой реальности, которую я себе воображаю, моего бытия, моей способности и моих устремлений – есть сон о том сне» [6, s. 245]. Стало быть, нет ничего,

кроме знания. А знание не есть реальность – хотя бы потому, что это знание. Но как тогда оно возникает?

По Фихте, не разум является той силой, которая создает картину мира, и даже не чувственность, которая придает ему наглядные очертания. Ключевую роль играет творящее воображение (фантазия). Без него люди «не имели бы ни единого представления». Более того, «всё дело человеческого духа исходит из силы воображения» [7, s. 284]. Оно не просто комбинирует и сводит воедино то, что ему предоставляется, но и само устанавливает, порождает собственное содержание.

Роль продуктивного воображения не в том, чтобы служить мостиком между чувствами и разумом. Так думали прежде. Те, кто познание сущности приписывал особой духовной интуиции, отделяли ее как получателя неких сверхчувственных данных от фантазии. Даже Кант, у которого был заимствован термин «продуктивное воображение», подразумевал под ним способность облечь продукцию разума в чувственные одеяния. Между тем Фихте переносит фантазию непосредственно в разум, который внутри себя конструирует мир сообразно понятиям. В этом отношении его взгляды на конструктивизм человеческого ума во многом созвучны нынешним представлениям [8, с. 155–161]. А ведь экспериментальное изучение восприятия тогда еще даже не началось.

Самостоятельность деятельного человека проявляется, по Фихте, именно в том, что он строит мир, измышляет его путем слияния своих внутренних представлений и тем самым является прежде всего творческим в целеполагании, а не послушным в воле. Иными словами, «интеллектуальное созерцание» само становится «творящей силой воображения». И в этом отношении знание сливается с художественными (в частности, поэтическими) мыслями, т. е., если воспользоваться словами Канта, «идеями воображения».

Но есть ли в такой картине мира место символам?

Если вещи – всего лишь представления, созданные творческим воображением, то в них не должно содержаться ничего, идущего вразрез с исходным замыслом. «Придуманый» субъектом чувственный образ, выступающий в качестве общего представления, сформулированного тем же субъектом, выглядит в лучшем случае как незатейливая игра ума. Любые символы в ней могут быть только фиктивными, так как какое-то иное («несобственное») значение образа, если таковое обнаружится – даже к удивлению самого субъекта, – на поверку окажется тем, что

им было туда ранее вложено – пусть и неосознанно. В этом смысле произведение искусства не «расшифровывается», а мысленно воссоздается, конструируется заново, и потому в нем также найдется, в конечном счете, не больше, чем усматривается его «потребителем».

Значит ли это, что доктрина Фихте принципиально чужда символам?

Как это ни парадоксально, нет. В действительности фиктивные символы – те же реальные символы, но вывернутые наизнанку. Выявление их смысла сродни «считыванию» идей, заложенных в вещи. Между тем вещь, несущая в себе идею, как раз-таки и является самым что ни на есть символом. Воззрение Фихте близко напоминает видение художником процесса создания символической картины как произведения искусства. Это фактически тоже своего рода учение о символах, но скорее с позиции их творца, а не «потребителя». Вот почему оно оказало влияние на почти всех последующих немецких философов классической эпохи, хотя ими самими это не признавалось, а многими из них, возможно, даже не осознавалось.

Концепция Шеллинга

Гораздо более развернутую и предметную трактовку символа дал Фридрих Шеллинг. Он не просто углубил и развил линию, намеченную Кантом, но и, как знаток мифологии и искусства, тесно привязал ее к практике художественного творчества. В самой способности суждения Шеллинг нашел механизм вовлечения образов в мыслительный процесс и их превращения в посредствующее звено между знаниями и опытом.

Вопреки распространенному мнению о том, что в суждении одно понятие сопоставляется с другим, Шеллинг выводит суждение за пределы чистого мышления. Он утверждает, что «разделение на субъект и предикат вообще становится возможным благодаря тому, что тот представляет собой созерцание, а этот – понятие» [9, s. 508]. Стало быть, суждение устанавливает отношение между понятием и созерцанием. Иначе говоря, с его помощью какому-то элементу (фигуре) чувственного опыта придается определенная мысленная характеристика. Да и само противопоставление и последующее приравнивание субъекта и объекта подразумевают созерцательный подход к ним, поскольку свойство усматривается в предмете, а не механически приписывается ему.

Однако созерцание, участвующее в суждении, существенно отличается от обычного, поскольку имеет дело не только с опытом. Граница, с одной

стороны, с понятием, а с другой – с предметом, оно представляет собой «схематизм, который каждый узнает из своего собственного внутреннего опыта» [9, s. 508]. Это наглядная форма представления понятия, которая делает его соразмерным опыту, позволяя непосредственно соотнести их между собой. И без нее вряд ли можно было увязать мысли с чувствами, разум с действительностью.

Схему как изображение предмета с точки зрения понятия следует четко отличать от картины, которой свойственны высокая определенность и «реализм», близкий к «тождеству». По содержанию картина гораздо богаче схемы, но она носит внешний характер и скорее описывает предмет, нежели истолковывает его. Что же касается схемы, то по своему объему она очень бедна (ограничивается небольшим числом параметров), но зато включает в себя «созерцание правила, по которому определенный предмет может быть порожден» [9, s. 508]. Она, по существу, раскрывает план практического воссоздания предмета.

Таким образом, схема является промежуточным звеном на пути от понятия к практике. Как замечает сам Шеллинг, она «относится всегда и с необходимостью к некоторому эмпирическому либо реально существующему, либо подлежащему изготовлению предмету» [9, s. 510]. Для пояснения он приводит в пример ремесленника-механика. Ясно, что тот исходит из определенного понятия о своем продукте. Однако оно не может помочь в непосредственной работе. Скорее перед мысленным взором мастера должен витать какой-то наглядный образ, задающий для нее ориентир. Это набросок предмета в ракурсе, интересующем ремесленника, приспособленный под решаемую им задачу. Без такого плана вряд ли возможно сколько-нибудь сложное, разветвленное действие.

Но схема не исчерпывает собой формы чувственного созерцания, служащие мышлению. Другим способом наглядного представления мысли выступает, по Шеллингу, аллегория. В отличие от схематизма, т. е. «изображения, в котором всеобщее изображает особенное или в котором особенное созерцается через всеобщее», в ней «особенное обозначает всеобщее» или «всеобщее созерцается через особенное» [10, s. 407]. Тем самым «она является вывернутой наизнанку схемой» [10, s. 409] и в этом отношении не только противостоит ей, но и дополняет ее.

Аллегория передает («обозначает») мысли «посредством реальных, конкретных картин». Но «то, что в ней изображается, означает нечто иное,

нежели оно само, сообщает о чем-то, что отлично от него» [10, с. 549]. Например, роза означает не саму себя, а молчание. Шеллинг ссылается на древнего эпиграмматиста, по словам которого, «любовь вручила розу богу молчания Гарпократу, с тем чтобы сохранить в тайне распутство Венеры» [10, с. 554]. Точно так же у древних во время увеселений над столом вешали розы в знак того, что всё должно оставаться между друзьями, втайне. Судьбу олицетворяет Лахезис, крутящая веретено, сидя на комической маске и имея перед собой трагическую, что намекает на трагикомедию жизни, а преждевременную смерть – Аврора, уносящая на руках ребенка. Оживление тела посредством вдыхания в него души – отвлеченная мысль. Однако его можно подать в аллегорическом виде. Прометей из глины лепит человека, а Минерва держит над его головой бабочку как образ души. Так что с помощью аллегорий можно подняться до уровня сверхчувственного. Но они не имеют самостоятельного значения, а только передают понятия, уже сформировавшиеся в сознании, с помощью чувственных образов. Миссия аллегории состоит в том, чтобы то, что придумано одним, сделать доступным остальным, апеллируя к их опыту.

К аллегорическому изображению весьма близок символ. Он также служит чувственной формой воплощения мысли. Однако в нем «ни всеобщее не обозначает особенное, ни особенное – всеобщее». Хотя символ противостоит как схеме, так и аллегории, он содержит в себе их в качестве моментов, подчиненных частей, представляя собой их синтез. В результате перед нами оказываются три формы чувственного созерцания, порождаемые силой воображения. Но символ возвышается над остальными двумя как «абсолютная форма» [10, с. 407]. В отличие от них, он не просто обозначает нечто, «сам не будучи им», но имеет также самостоятельное значение, не зависящее от обозначаемого.

Но что выражается в символе?

«Начинкой» символа выступает идея, которую следует отличать от понятия, представляющего в схематической оболочке. По словам Шеллинга, схема «для понятий – ровно то, чем является символ для идей» [9, с. 510]. В символе идея получает свое чувственное воплощение и становится видимой для других умов. Так, если нужно представить в наглядной форме идею красоты или вечности, это можно сделать только посредством символов.

Но тогда возникает другой вопрос: что такое идея и чем она отличается от понятия?

По мнению Шеллинга, это продукт воображения – нечто, «витающее между конечностью и бесконечностью», т. е. живой практикой и отвлеченным мышлением. Он возникает благодаря желанию (стремлению), которое вращается в кругу, очерченном осознанием собственной свободы (бесконечности) и необходимостью придерживаться предмета, с которым имеешь дело (конечностью). Иными словами, идея относится к сфере теоретического разума, что доказывается тем, что, как только она оказывается во власти рассудка, сразу порождает неразрешимые противоречия (антиномии), о которых говорил Кант [9, с. 558–559]. Но, поскольку плоды воображения обычно имеют более зримые и наглядные очертания, Шеллинг оговаривается, что называет силу, порождающую идею, воображением лишь за неимением более подходящего слова.

К сожалению, Шеллинг нигде не приводит ясного определения идеи. И можно только догадываться, подразумевал ли он под ней что-то вполне отчетливое. Дело осложняется еще и тем, что в отношении между идеей и объектом, в котором она воплощается, Шеллинг вводит третий элемент, природа которого также остается не до конца проясненной. Чтобы человеческое «Я» могло совершить «переход от идеи к определенному предмету», полагает Шеллинг, должно существовать нечто опосредствующее, «что для действия является ровно тем же, чем для мышления в идеях – символ или в понятиях – схема». В качестве такового выступает идеал. Из его противопоставления объекту («противоречия между идеализирующим и созерцающим “Я”») рождается «порыв превратить объект, каким тот является, в объект, каким должен стать». И если это удастся сделать, происходит «восстановление упраздненного тождества “Я”» [9, с. 559–560]. То есть идеал фактически оказывается наилучшим образцом (абсолютной моделью), на который должен быть максимально похож преобразованный объект. Но чем тогда он отличается от идеи? Тем более, что как тот, так и другая порождаются воображением.

Несмотря на неоднозначность и путанность шеллинговских формулировок, контекстуально можно понять, что идея представляет собой не «описательное» понятие о предмете, не обобщенное знание о нем, сведенное воедино, а общий план его сотворения, некий «технологический проект», который позволяет перейти от мысленной картины к практическому осуществлению. В свою очередь, идеал представляет наиболее желательный образ конечного результата усилий, то, как тот должен выглядеть при

самых благоприятных условиях и максимальных стараниях. Если понятие показывает, как устроен существующий объект и как он функционирует, а идеал – каким ему надлежит быть в соответствии с волей субъекта, то идея набрасывает контуры переделки объекта, а точнее – намечает программу его воссоздания в соответствии с идеалом.

Теперь можно вернуться к символу. Будучи чувственно созерцаемой формой представления идеи, он воплощает в себе не вещь и не ее идеальный образ, а проект переустройства того, что существует, и приведения его к идеалу. «Символическая картина, – замечает Шеллинг, – подразумевает некоторую идею как предшествующую, которая становится символической благодаря тому, что она становится историко-объективной, независимым образом наглядной» [10, s. 555]. В ней выражается нащупанный субъектом путь перехода от сущего к должному. Но это только одна сторона медали.

Есть и другая, без которой символ также не сможет быть самим собой. Он не просто является образным выражением какого-то замысла, но и обозначает его совершенно по-особенному. В отличие от знаков и всякого рода аллегорий, он не сводится к обозначаемому, не растворяется в нем, а сохраняет также самостоятельное значение, которое «тут является, в то же время, самим бытием, переключивается в предмет, образуя с ним одно целое». По словам Шеллинга, «как только мы заставляем эти сущности что-либо обозначать, они не оказываются больше ничем. У них сама реальность составляет одно целое с идеальностью, т. е. их идея, их понятие также упраздняется, поскольку не мыслится как нечто действительное». Символы же «выступают в чистом виде, без всяких связей, как сами по себе абсолютные», но, «наряду с этим, позволяют просвечиваться значению». Пользуясь ими, люди «не довольствуются голым бессмысленным бытием», но «столь же мало голым значением». Вот почему «предмет абсолютно художественного изображения» должен быть «столь конкретным, равным только самому себе, как картина, и всё же столь всеобщим и осмысленным, как понятие». Недаром Шеллингу кажется, что немецкое слово *Sinnbild* (смысловая картинка, картинка со смыслом) превосходно передает суть символа [10, s. 411–412]. В нем два плана – идея и жизнь, означающее и означаемое – сливаются воедино и сосуществуют, не отрываясь друг от друга. Как только выпячивается значение, символ превращается в аллерию. Если же упор ставится на означаю-

щем, он вырождается в обыкновенную картинку, за которой не скрывается никакого смысла.

Разумеется, концепцию символа, представленную Шеллингом, трудно назвать цельной и последовательной. Так, подчеркивая различие между идеей и понятием, он иногда употребляет обозначающие их слова как синонимы. Более того, говоря об идеях, приводит в качестве примеров общие понятия (красоты, вечности и т. д.). Даже если отвлечься от нечеткости в определениях и слабой проработанности некоторых из высказываемых идей, нельзя не заметить, что отношения, выстраиваемые между ними Шеллингом, подчас не просто неубедительны, но и противоречивы и маловразумительны.

Скажем, в аллерию у Шеллинга всеобщее выражается в особенном. Что это за всеобщее, и в каком виде оно существует? Очевидно, речь идет о понятии как продукте чистого мышления. Схема, наоборот, является воплощением особенного во всеобщем. Каким же образом чувственно созерцаемое оказывается всеобщим? Очень просто: с ним сопоставляется конкретная вещь, а не понятие. По отношению к единичному любой обобщенный образ приобретает всеобщий характер. Стало быть, классификация производится по разным основаниям. В одном случае образ воплощает мысль, а в другом – олицетворяет отдельно взятую вещь.

Выходит, ради симметрии употребляемых категорий Шеллинг произвольно жонглирует ими и насильственно загоняет их в отведенные им «ячейки». Тем самым он превращается в заложника собственного формализма. Мерка, с которой он подходит к вещам, не столько выражает их естественные отношения, сколько навязывает им модус существования, не имеющий ничего общего ни с их природой, ни с тем, что с ними в действительности происходит.

Это особенно наглядно проявляется, когда Шеллинг пытается классифицировать науки и искусства, опираясь на придуманную им категориальную иерархию. По его мнению, арифметика аллерирует, так как через особенное обозначает общее; геометрия схематизирует, выражая через общее особенное, а философия предстает в качестве символической науки. Точно так же музыка живет преимущественно аллерииями, живопись – схемами, а пластическое искусство – символами. А нелепее всего такое структурирование выглядит в отношении поэзии; в ней лирика является царством аллериий, эпические произведения – схем, тогда как драма полна символов. При этом не приводится ни одного

весомого довода в пользу столь заостренной и неестественной конструкции. Однако это не мешает Шеллингу упорствовать в ее соответствии живой художественной практике.

Несмотря на пробелы и нестыковки в шеллинговской концепции, нельзя не признать, что она сумела зафиксировать два краеугольных камня символа. С одной стороны, в символе воплощается некоторая идея как проект должного, а с другой – обозначая ее, он сохраняет и самостоятельное значение. Иначе говоря, символ является сущим, а не простым контейнером, несущим в себе должное. Он не намекает на должное, не разъясняет и не иллюстрирует его, а выступает в качестве образца воплощения должного – чувственного образа, в котором должное живет. По-видимому, Шеллингу первому удалось ухватить глубинную суть символа, благодаря которой тот смог занять столь значительное место в человеческом мире – от мифологии до искусства.

Гегель и его школа

То, что осмысление символа должно производиться в прямом сопоставлении со знаком, ко времени, когда Георг Гегель приступал к его истолкованию, было уже едва ли не общим местом. Дело не только в том, что так легче уясняется природа символа. Поскольку оба они выполняют одну и ту же функцию, но совершенно по-разному, раскрывая ее, можно выпукло выявить и место символа в человеческом понимании.

Как знак, так и символ выступают не от собственного имени, а замещают собой «иное содержание». Но если в знак помещается и в нем хранится «чуждая ему душа», безразличная к его определенности, то символ «по своей сути и понятию более или менее является содержанием, которое он как символ выражает». Символ роднит с тем, что он обозначает, известная общность вкладываемых в них смыслов. Что же касается знака, у него «собственное содержание образа и то, чьим знаком он является, ни в чем не соприкасаются друг с другом». Таковы, например, слова в языках или цвета на флагах. Вот почему «как означающее ум проявляет большую свободу и власть в употреблении образа, чем как символизирующее» [11, с. 338–339]. «Присваивание» знака вещи обуславливается в большей степени привходящими обстоятельствами, нежели ее собственной природой.

Символ, чтобы связать его с вещью, должен так или иначе соответствовать ей по своему характеру. Скажем, лев выступает символом силы, а лиса – хитрости. Но это потому, что сами они «обладают тем

свойством, значение которого они должны выражать». Уже в их собственном существовании содержится то, что ими обозначается. Вот почему они не могут быть «безразличными знаками» и представляют не сами себя как «конкретные отдельные вещи», а «эту всеобщую двойственность значения» [12, с. 383–384]. Но, в чем-то совпадая с тем, чьим знаком он является, символ, в то же время, не является полностью ему адекватным. Ведь в нем содержатся и другие свойства, которые могут весьма отличаться от тех, что присущи означаемому им.

Отсюда проистекает множественность символов для одного и того же. Так, силу олицетворяет не только лев, но и бык. В свою очередь, бык выступает символом не одной лишь силы, но и ряда других качеств. Поэтому символ всегда остается принципиально неоднозначным и таит в себе возможности, неожиданные как для того, кто его воспринимает, так и для самого автора. Более того, и сам вопрос о распознавании символов («следует ли или не следует нам принимать некий образ за символ») отнюдь не прост. Дело не только и даже не столько в том, что не всегда ясно, что именно олицетворяет собой данный символ, а иногда ему и вовсе придается сразу несколько значений. Поскольку он выражает прежде всего самого себя, наблюдатель неизбежно оказывается перед развилкой: надо ли «понимать такой образ в собственном смысле или одновременно в собственном и несобственном смысле, или же, наконец, только в несобственном смысле», как это бывает, например, с фигуральными выражениями языка [12, с. 385]. Так что превращение образа в символ проистекает не от него самого, а от отношения к нему людей, которые его истолковывают. Если он предстает перед ними в качестве чего-то самодовлеющего, то остается «голой картинкой», не несущей в себе никакого иного значения, кроме своего собственного.

Может показаться, что Гегель просто повторяет линию Шеллинга или, в лучшем случае, всего лишь развертывает его идеи. Однако это не совсем так, а точнее – совсем не так. Несмотря на весь схематизм своих рассуждений и формализм выдвигаемых конструкций, Шеллинг был трансцендентальным идеалистом и так или иначе считался с живым материалом. Что же касается Гегеля, то его идеализм был абсолютным, и потому если факты расходились с его построениями, то тем хуже было для фактов.

Шеллинг полагал, что символ является более высокой формой творческой мысли, чем аллегория, которая носит скорее разъяснительный, нежели про-

нищающий характер. И он, конечно же, был прав [13, с. 106]. У Гегеля была прямо противоположная точка зрения. В аллегории, которую он называл «сопоставлением, притчей», сталкиваются общее представление и конкретный образ. Если же мышлению не удастся продвинуться так далеко, чтобы самостоятельно совместить их между собой, то оно вынуждено довольствоваться символом, в котором чувственный образ еще не отделен от значения и составляет с ним одно целое. В этом и заключается, по Гегелю, «различие между символом и сопоставлением» [12, с. 386]. В противоположность аллегории, где значение «выражено для себя или обыкновенно уже ясно», символическая картина приобретает смысл только после того, как выявляется ее значение, т. е. становится понятным, какая идея в ней может скрываться. Выходит, символ оказывается всё той же аллегорией, но «недоразвитой», своеобразным зародышем, в котором две основные компоненты – чувственный образ и смысловое значение – еще находятся в нерасчлененном единстве и не противопоставляются друг другу.

Отсюда естественно, что, в отличие от Шеллинга, Гегель не рассматривает символ как основную форму, в которой выражает себя искусство. Разумеется, он не отвергает символическое в художественном творчестве, но относит преобладание символов скорее к ранним, не вполне зрелым уровням развития. Что же касается «классического в искусстве», то оно «состоит в том, чтобы быть по природе своей не символическим, а в самом себе повсюду осмысленным и ясным» [12, с. 388]. Символ не может быть на переднем плане там, где «вместо неопределенных абстрактных представлений» значение приобретают «свободная индивидуальность содержания и форма изображения». Будучи продуктом деятельности «означающего для самого себя и самого себя объясняющего» субъекта, произведение искусства соединяет в себе «значение и чувственное изображение, внутреннее и внешнее, предмет и картину». Они уже не отличаются друг от друга и предстают не как «всего лишь подобные», как происходит «в собственно символическом», а «как некое целое, в котором явление больше не имеет никакой иной сущности, а сущность – никакого иного явления вне себя или рядом с собой». Тем самым «проявляющее и проявляемое поднимаются до конкретного единства» [12, с. 394]. В зрелом произведении искусства нечего разгадывать искусственному уму. Заложенная туда идея непосредственно выражается в образе, и, хотя она не тождественна ему и при необходимости

может быть «вышелушена», сливается с ним настолько прочно, что легко распознается через него, и нет нужды включать фантазию, чтобы истолковать ее, опираясь на чувственно созерцаемую картину.

Разумеется, художественное творчество стало бы чрезмерно плоским и скучным занятием, если бы оно соответствовало гегелевскому «классическому» идеалу. В действительности не только «потребители» произведения искусства, но и сам его автор не в состоянии целиком объяснить, что оно собой представляет и какие смыслы можно из него извлечь. Тем не менее, как ни странно, именно с умалением роли символа как способа художественного осмысления связано глубокое прозрение относительно его места в человеческом познании.

Гегель подает символ как первоначальную форму, в которой предстает нарождающаяся идея, не успевшая встать на твердую почву опыта. Символическое, по его словам, – это то, в чем «идея еще не нашла соответствующего оформления, и мысль скорее представляется как устремленная и борющаяся с фигурой, как отрицательное отношение к ней, которую она, в то же время, старается выстроить». Не имея возможности упорядочить и организовать опытный материал в отчетливом, чеканном виде, ум использует символ как лекало или изложницу – то, с помощью чего из него «отливается» вещь. А разрыв между содержанием символа и его значением, т. е. тем, с чем он соотносится, «как раз-таки показывает, что бесконечная форма еще не достигнута, еще не познана и не осознала себя как свободный дух» [11, с. 444]. Иначе говоря, символическое выступает своего рода предпонятийным способом познания и представления вещи. Как только она охватывается понятием, символ как орудие познания оказывается ненужным, изжившим себя. И, если он и сохраняется в сознании, то лишь как дополнительная к понятию форма знания, которая добавляет ему наглядности или спрессовывает его, но не привносит туда ничего принципиально отличного от того, что там уже содержится.

Гегелевское представление о символическом широко обсуждалось и комментировалось его последователями. Однако в большинстве своем они повторяли и в лучшем случае разъясняли и уточняли воззрения своего учителя. И лишь с несколькими из них можно связать сколько-нибудь существенные дополнения, с одной стороны, выходящие за рамки того, что высказывалось до них, а с другой – ухватывающие какую-то из доселе ускользавших особенностей символа.

Одним из тех, кому удалось обогатить представление Гегеля, был Фридрих Фишер. В «Эстетике» он прежде всего лишь систематизирует Гегеля и сводит воедино то, что у того разбросано по разным местам, но здесь же намечаются некоторые штрихи, которые вместе образуют новую линию мысли. Можно даже сказать, что он пытается встроить в учение Гегеля элементы, подсмотренные у Фихте и Шеллинга.

Совпадение предмета с пока еще размытой идеей Фишер относит на счет «бессознательно смешивающей фантазии». Тем самым подчеркивается роль подспудных механизмов, которые у Гегеля только подразумеваются. Но Фишер отмечает также, что само это родство обеспечивается внешней как для вещи, так и для идеи «картинкой», служащей мостиком между ними. Потому и совпадение не носит абсолютного характера, и та же фантазия порождает и расхождения, и если те и не осознаются воображающим умом, то по крайней мере смутно ощущаются [14, с. 417–419]. Для Фишера символическое служит помочами неясному предчувствию [14, с. 438–439]. А фантазия оказывается не столько инструментом конструирования прекрасного, сколько средством поиска истины.

Фишер указывает, что в индийской или египетской мифологии отдельные органы тела, особенно детородный, «раздуваются» до несоразмерной величины, умножается число рук, ног, грудей, голов. Во многих случаях действие какого-то бога не представляет собой ничего серьезного, сопровождающего движения его души, а только голый ряд символов [14, с. 421–422]. Однако бог «возвышается над голой простотой значения»; он «чувствует, думает, желает», а став движущей силой какой-либо истории, образовав миф, который охватывает «в действии разъясненный символ», раскрывается как личность, самостоятельная деятельная сущность [14, с. 476–477]. Содержание мифа не просто разъясняет значение бога как символа, а выражает его в телесных формах, движениях, поведении.

Дальнейшее углубление этих идей можно найти у другого немецкого философа второй половины XIX в. Германа Зибекка. Он постоянно акцентирует внимание на том, что в картине явления чувственное и умственное тесно переплетаются друг с другом. Идеализация, т. е. приведение несовершенного данного к совершенству сущности, «происходит посредством некоторой умственной интуиции», которая соотносит с предметом его идеал как «вечный и потому совершенный образец». Но конкретное выражение такого идеала подразумевает слияние ум-

ственного с чувственным. По словам Зибекка, художественный взгляд представляет данное «не в его объективной естественности и действительности», а «усматривает в нем большее», фактически «придумываемая» вещь и делая к ней «неосознанные прибавления» [15, с. 103–104]. Тем самым чувственный материал начинается умственными конструкциями, которые организуют и направляют его в зависимости от решаемой задачи.

Художественный объект не столько воспринимается, сколько апперцепируется – воссоздается из представления о нем. Это происходит невольно – примерно так же, как усвоенные правила грамматики срабатывают без контроля сознания. К вещи, даже неодушевленной, «прикладывается масштаб проявляющейся личности», и тем самым оказывается, что под «чувственной наружностью» она скрывает душу [15, с. 67–68]. Отсюда «всякое эстетическое созерцание состоит не в чем ином, как неосознанно и невольно совершаемой символизации сущности проявляющейся личности посредством некоторого чувственно данного» [15, с. 186]. При этом символизация подразумевает отождествление картины, включающей в себя это личностное, со стоящим за ней содержанием.

Но как это происходит?

Когда сравнивают птицу с деревом, то ее малость обычно противопоставляется его могучести, или же их различают, скажем, по цвету. То есть о сходстве или, наоборот, расхождении судят по каким-то хотя и содержательным и присущим объектам, но внешним для них признакам. По-другому обстоит дело в художественном, символическом представлении. Тут важнее оказываются «впечатление, которое создает представление о птице на ветке»; то, как эта картина предстает перед нами; и главное – «настроение», которые она нам придает [15, с. 44–50]. Соприкасаясь друг с другом, два представления создают одну «картину настроения». Так, сидящая на дереве птица вызывает ее тем, что «Я» как бы помещается внутрь дерева и птицы со смутным и пророческим ощущением податливости и проникновения, вплоть до слияния с ними. Но это становится возможным потому, что в человеке существует пласт сознания, близлежащий к бессознательному, – область туманного, расплывчатого, пассивного сознания, которая и перемещает в вещи часть его личности. Сами по себе представления, как бы их ни перерабатывали, неспособны уйти в подсознание и вызвать в нем полное жизни чувство, называемое настроением. В отличие от них, смутное подсозна-

ние предстает как неясный, запутанный беспорядок и никогда не приводит к чему-то прозрачному, легко объяснимому, неизбежно подрывающему неизъяснимую основу настроения и превращающему его в сознательную установку.

Зибек не сформулировал четко и определенно свое понимание символов. Его замечания по поводу их природы были разрозненными, зачастую отрывочными и не всегда убедительными. Были там и более серьезные огрехи.

По моде того времени Зибек увлекался ассоциациями и пытался привязать их ко всему, что подразумевало какие-то отношения с другими вещами. Как и многие его предшественники, он пытался свести символизацию к аналогии, так как воспроизведение представлений происходит по одинаковости или близости не только их содержания, но и имплицитно приходящих вместе с ними формы и связей [15, s. 49]. Наконец, язык, с помощью которого описывал он свой предмет, если воспользоваться характеристикой, данной Гегелем Канту, можно было бы назвать варварским. Чего стоит, например, его разделение «объективного представления» на «постоянную и переменную стороны», первой из которых является «материальная» – содержание представления, существующее независимо от его отношения к другим, – а второй – «формальная», – то, как оно предстает, что обуславливается его сочетанием с другими представлениями [15, s. 48]. Тем не менее сквозь толщу мыслей, еще находившихся у Зибека в стадии брожения, и запутанных формулировок проглядывали вполне рациональные зерна, которые выглядели заметным прибавлением к картине символа, выработанной в немецкой классической философии.

Прежде всего, внутренняя структура сознания подразумевает, что между бессознательным и осознаваемым имеется еще одна ступень, которая характеризуется их тесным переплетением и взаимопроникновением. Она-то и является ключевым фактором символизации. Далее, творческая фантазия работает преимущественно интуитивно. Она не пытается, как мышление, вышелушить умственное из чувственной оболочки или представить чувственное созерцание только как нечто внешнее. В фантазии внутреннее никогда не предстает как чисто внутреннее. Она подает себя во внешнем, которое выступает всего лишь как форма проявления внутреннего. И, наконец, как только перед взором возникает какой-то предмет, который апперцепируется как содержащий в своем чувственном нечто умственное, субъективное впечатление апперцепирующей личности

проникает в него и «переформулирует» образ как личностное начало, действующее в соответствии с внутренними побуждениями. Такая отдельная от «наблюдателя», «посторонняя» вещь, наделяемая его волей и душой, или его овеществленная личность, даже если та помещается в уже одушевленное тело (животного, человека или даже бога), и есть символ, выражающий не только себя, но и того, кто в него эту личность вкладывает.

Заключение

Немецкая философия классической эпохи не дала всеобъемлющего и завершенного учения о символах. Но она подготовила почву, на которой могли произрасти более разветвленные доктрины. Обобщение результатов, полученных за последние полтора века, трудно себе представить без учета того, что было сделано ею. Наблюдения, выводы и прозрения ее представителей способны послужить путеводными нитями и для нынешних исследователей.

Каковы же базовые идеи немецких философов – от Канта до Гегеля и его учеников, – которые по-прежнему остаются в «золотом фонде» учения о символах?

Кант. Символ – это чувственный образ, который по аналогии соединяется с другим чувственным образом посредством общего понятия. Например, лев может послужить символом героя потому, что он, как и герой, обладает храбростью, отвагой и силой. Но значением льва как символа является не сам герой, а то качество, которое на него переносится. Такое определение позволяет оперировать конкретными случаями, идентифицируя чувственный образ в качестве символа. Однако привязка к аналогии неизбежно умаляет его роль.

Символ не может быть результатом аналогии, так как она является переносом известного на неизвестное. Сопоставляя две подобные вещи, аналогия распространяет на вторую характеристики первой, которые применительно ко второй пока не наблюдались или не применялись. Что же касается символа, то он ничего никуда не переносит, а сам выражает некое качество чего-то иного, не совпадающего с ним. Символ позволяет уловить и каким-то образом оформить то, с чем сталкивается ум, но что ускользает от него и не фиксируется в понятиях. Поэтому сведение к аналогии искажает суть символа и затушевывает его своеобразие. Тем не менее Кант сделал главное. Он заложил основу дальнейшего осмысления символа, представив его как знак общего представления.

Якоби. С одной стороны, идея усматривается в символе. Глядя на него глазами разума, рассудок обнаруживает в нем то, что глубоко сокрыто под чувственной пеленой. А с другой – найденная в вещи идея отражает в меньшей степени природу самой вещи и в большей – искомое разума. Строго говоря, субъект находит в ней не столько то, что там содержится, сколько то, что сам туда привносит.

Фихте. Любая вещь, воссоздаваемая умом, по существу, представляет собой символ, поскольку она как чувственный образ несет в себе замысел человека, «придумавшего» ее. Далеко не всё, что вкладывается в нее, осознается, и поэтому субъект может неожиданно для себя обнаруживать в ней какие-то дополнительные оттенки или обертона, о которых он и не подозревал. Точно так же художник, рассматривающий свою картину спустя какое-то время после ее написания, или писатель, перечитывающий свой роман, находят в этих произведениях гораздо больше (а иногда и меньше) смыслов, чем первоначально имели в виду. Но любые «повороты» и «развороты» в понимании, даже резкие и крутые, так или иначе являются ответвлениями или преломлениями исходного замысла.

Непосредственные последователи Канта не добавили ничего принципиально нового к его трактовке символов. Но они отчетливо обозначили в ней субъективный крен. Тем самым была подготовлена почва для ее дальнейшего углубления и развития.

Шеллинг. Есть две формы чувственного созерцания, выражающие понятия: схема и аллегория. Обе они наглядно представляют понятия. Однако первая служит переходным звеном от мышления к практике и потому в обобщенном виде выражает конкретный предмет, с которым приходится иметь дело, как, например, образ прямоугольника заменяет собой контуры строящегося дома, а вторая – наоборот, в реалистическом чувственном материале выражает некоторое общее понятие. Например, в выражении «Деметра с Ясионом рождают Плутона» содержится мысль о том, что соединение искусства земледельца с плодородной землей создает богатство. Над схемой и аллегорией возвышается символ, который представляет собой чувственное воплощение идеи как проекта создания какой-то реалии, подразумевающего нащупанный, хотя и не вполне отчетливый переход от сущего к должному. В то же время, в отличие от других знаков, символ остается самодовлеющим бытием, и его роль не сводится к означиванию. Даже те, кто не имеет представления о том, что скрывается за мифом о Геракле,

или какую идею вкладывал в свою «Мадонну» Рафаэль, восхищаются ими – в первом случае как красивой историей, а во втором – великолепным портретом. В этом органическом сплетении собственного смысла с обозначаемой идеей и заключается то, что делает нечто символом.

Это принципиально важный момент. Он позволяет отграничить символ как от аллегии, так и от простой эмблемы. Скажем, мифическая Фемиды – дочь Урана и Геи и вторая (после богини мудрости Метиды) супруга Зевса, – родившая трех Ор: Эвномии («благозаконие»), Дике («справедливость») и Эйрену («мир»), – является символом правосудия. Однако неверно, что просто женщина с завязанными глазами и весами в руках символизирует правосудие, поскольку сама по себе она ничего не означает и выступает лишь в качестве его аллегорического значения. Ее портрет – не более чем чувственно воспринимаемая форма изображения основных принципов правосудия – беспристрастности (не видит, кто именно перед ней, какого статуса или достатка) и чувствительности к доводам (взвешивает их, оценивает как на достоверность, так и на убедительность). Точно так же герб или флаг не могут быть символами того или иного государства, так как отдельно от него они ничего собой не представляют. Это только эмблемы, т. е. сжатые изображения идеи конкретного государства, но не отдельно существующие образы, в числе прочего выражающие ее. Между тем символ – это прежде всего «живой» (сам для себя сущий) образ, который несет в себе идею предмета (вещи), но не сводится к ней. Означая нечто иное, он сохраняет и свое собственное значение.

Гегель конкретизирует шеллинговскую трактовку, подчеркивая, что, во-первых, существует нечто общее между символом и обозначаемой им идеей, и, во-вторых, он не должен с ней совпадать. Благодаря этому становится возможной символизация разных идей одними и теми же образами, и наоборот, одна и та же идея облекается в разные образы. Однако, в отличие от Шеллинга, Гегель рассматривает самостоятельность символа, его собственное бытие, наряду со значением и независимо от него, как признак нерасчлененного единства чувственного образа и общего представления. Вот почему он видит в символе всего лишь зародыш будущей аллегии, где собственное значение образа, противопоставляясь идее, соединяется с ней и растворяется в ней, превращаясь просто в ее носителя. И, хотя это принижало роль символического и вытесняло его на периферию творческого процесса, оно

парадоксальным образом стало первичным языком творчества, на котором смутная, еще не сложившаяся окончательно идея формулируется и делается достоянием других людей.

Почему у Гегеля аллегория выше символа? Да потому, что она иллюстрирует, раскрывает зрелое, сложившееся, устоявшееся понятие, тогда как символическая картина выражает не ухваченную и понятую сущность вещи, а только ее предвосхищение, расплывчатый набросок, из которого оно может вырасти. Но даже в гегелевском понимании символ оказывается ценнее аллегии. Если та ничего не добавляет к уже имеющемуся знанию, а только разъясняет и помогает усвоить его, то символ открывает путь в неизведанное, намечает контуры будущего понятия.

Фишер. Между вещью и идеей располагается «картинка» (обобщенный образ) как продукт во многом бессознательной творческой фантазии. Эта «картинка» и переносит на вещь как символ неясно предчувствуемую идею. При этом в образ вещи привносится личностное начало; она наделяется «живой» душой, управляющей ее поведением и действиями.

Зибек, представляя идеализацию как облечение в чувственный материал умственных конструкций, подчеркивает творческое участие воображения и интуиции в создании символической картины и выделяет особую роль подсознания – промежуточной ступени между бессознательным и сознательным.

Выпукло показывается также место олицетворения в создании или воссоздании («прочтении») символа, который подразумевает «вживание» в вещь (ее образ). Иначе говоря, любой чувственный образ лишь тогда становится символом, когда он воспринимается как внешнее проявление «сидящей внутри него» личности, как нечто, обладающее собственной волей и душой.

К сожалению, современные дискуссии о природе символа и его роли в человеческой жизни, которые отличаются не просто широким разбросом мнений и подходов, но и даже их несоизмеримостью, ясно свидетельствуют, что у сторон нет единства даже по базовым вопросам. При этом глубокий и тем более систематический разбор позиций мыслителей классической эпохи является большой редкостью, а отсылки к ним, если и встречаются, носят в основном формальный и «дежурный» характер, не подразумевающий реального применения их идей и доводов в собственном анализе. Более того, иногда и вовсе складывается впечатление, что сама тема символа сформировалась не раньше XX в., до которого ничего существенного предложено не было. Между тем именно в классическую эпоху были заложены краеугольные камни, на которых должно зиждиться учение о символе. И без обращения к ним вряд ли удастся преодолеть нынешнюю разногласию и односторонние воззрения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Leibniz G. W.* Lettre à Bossuet, 18 avril 1692 // Oeuvres publiées pour la premières fois d'après les manuscrits originaux. T. I. Paris : Firmin Didot, 1860. P. 271–278.
2. *Goethe J. W. von.* Versuch einer Witterungslehre (1825) // Nachgelassene Werke. Bd. XI. Stuttgart ; Tübingen : J. W. Cotta, 1834. S. 176–198.
3. *Kant I.* Kritik der Urteilskraft. Leipzig : Felix Meiner, 1922. 394 s.
4. *Gonzalez Z.* Histoire de la philosophie. T. III. Paris : P. Lethieleux, 1891. 492 p.
5. *Jacobi F. H.* Über eine Weissagung Lichtenberg's (1801) // Werke: Bd. III. Leipzig : Gerhard Fleischer, 1816. S. 197–243.
6. *Fichte J. G.* Die Bestimmung des Menschen (1800) // Sämtliche Werke. Bd. II. Abt. 1. Zur theoretischen Philosophie. Berlin : Veit, 1845. S. 167–319.
7. *Fichte J. G.* Grundlage der gesammten Wissenschaftslehre (1794, 1802) // Sämtliche Werke. Bd. I. Abt. 1. Zur theoretischen Philosophie. Berlin : Veit, 1845. S. 83–328.
8. *Петросян А. Э.* Восприятие как творчество // Вестн. Ом. ун-та. 2008. № 3. С. 150–167.
9. *Schelling F. W. J. von.* System des transcendentalen Idealismus (1800) // Sämtliche Werke. Bd. III. Abt. 1. Stuttgart ; Augsburg : J. W. Cotta, 1858. S. 327–668.
10. *Schelling F. W. J. von.* Psychologie der Kunst (1803) // Sämtliche Werke. Bd. V. Abt. 1. Stuttgart ; Augsburg : J. W. Cotta, 1859. S. 353–736.
11. *Hegel G. W. F.* Encyclopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse. T. III: Die Philosophie des Geistes. Berlin : Dunder und Humblot, 1845. 470 s. (Werke: Vollständige Ausgabe. Bd. VII).

12. *Hegel G. W. F. Vorlesungen über die Aesthetik. T. I. Berlin : Dunder und Humblot, 1842. 532 s. (Werke: Vollständige Ausgabe. Bd. X. Abt. 1).*

13. *Петросян Ю. С. Символ: Сущность и предназначение // Вестн. Ом. ун-та. 2018. Т. 23. № 4. С. 103–114. DOI: 10.25513/1812-3996.2018.23(4).103-114.*

14. *Vischer F. Th. Ästhetik oder die Wissenschaft des Schönen. T. II. Ab. 2. Die Lehre von der Phantasie. Reutlingen ; Leipzig : Carl Wäcken, 1848. 524 s.*

15. *Siebeck H. Das Wesen der Ästhetischen Anschauung: Psychologische Untersuchungen zur Theorie des Schönen und der Kunst. Berlin : Ferd. Dümmers Verlagsbuchhandlung, 1875. 215 s.*

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ

Петросян Юлия Станиславовна – кандидат философских наук, доцент кафедры философии и теории культуры, *Тверской государственный университет*, 170100, Россия, г. Тверь, ул. Желябова, 33; e-mail: Petrosyan.YS@tversu.ru.

Петросян Армен Эрнстович – доктор философских наук, независимый исследователь; e-mail: moi@myabode.ru.

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Петросян Ю. С., Петросян А. Э. Символ в зеркале немецкой классической философии // Вестн. Ом. ун-та. 2021. Т. 26, № 2. С. 94–107. DOI: 10.24147/1812-3996.2021.26(2).94-107.

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Petrosyan Yulia Stanislavovna – Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor of the Department of Philosophy and Theory of Culture, *Tver State University*, 33, ul. Zhelyabova, Tver, 170100, Russia; e-mail: Petrosyan.YS@tversu.ru.

Petrosyan Armen Ernstovich – Doctor of Philosophical Sciences, Independent Researcher; e-mail: moi@myabode.ru.

FOR CITATIONS

Petrosyan Yu.S., Petrosyan A.E. Symbol in the mirror of Classical German philosophy. Vestnik Omskogo universiteta = Herald of Omsk University, 2021, vol. 26, no. 2, pp. 94–107. DOI: 10.24147/1812-3996.2021.26(2).94-107. (in Russ.).