

вечность (*The dizzy cape of winds that cleaves the sky, / Whence we look down into eternity*) – и пояснил в сноске, что этот «мыс» находится на Украине. Возможно, он на самом деле думал о Кавказе. Но впоследствии в «Поэте» («*Poet*»), который появился в 1830 году, он упоминает этот регион только как восточный предел древнего мира, а во всех остальных случаях использует термин «кавказский» в значении «индоевропейский» [9, p.244,445]

И, наконец, теннисоновская концепция русского народа (в противоположность дворянству) была стандартной и типично британской: люди, которые ухаживали за его больным отцом в Крыму, изображены злыми колдунами. А в пьесе «Дьявол и леди» («*The Devil and the Lady*»), написанной примерно в 1823-24 годах, колдун-некромант читает по четкам молитву, состоящую из националистических клише, в том числе: «самоуверенный отважный швед», «музыкальный итальянец», «ленивый турок» и «вороватый рус» [9, p.25]

Возможно, к этому не стоит относиться серьезно. Нанизывать аргументы на такие незначительные факты имеет не больше смысла, чем утверждать, что Теннисон обладал информацией о Российской империи только потому, что в его саду в Сомерсби росла дикая сибирская яблоня, а в Фаррингфорде – русские фиалки [10]. И все же истоки тех стереотипов и предрассудков, на которых Альфред Теннисон впоследствии выстроил свое отношение к практически незнакомой ему стране, следует искать именно в загадочном путешествии его отца в Россию в 1801 году.

Литература:

1. Allingham W. *A Diary*, ed. Helen Allingham and D. Radford. – London, 1907. – P.265 (entry for March 1878).
2. Tennyson Sir Charles. «Tennyson Papers. I. Alfred's Father». – *Cornhill Magazine*. – Vol. CLIII, March 1936. – P.284-285
3. McCabe W. G. «Personal Recollections of Alfred, Lord Tennyson». – *Century Illustrated Monthly Magazine* – Vol. LXIII, March 1902. – P. 734-735
4. Tennyson H. Lord. *Alfred Lord Tennyson: A Memoir, by his Son.* – Vol.II. – London, 1897. – P. 147-148.
5. См. например, Johnstone, C. L. *The Life and Times of Alexander I, Emperor of All the Russias.* – London, 1875. – Vol. I. – P. 147-148, 155.
6. Таким образом, неизвестно, было ли это происшествие вообще зафиксировано в дневнике. Этот факт не упоминается в изданных Халламом Теннисоном приватно в 1895 году четырех томах «*Materials for a Life of A.T., Collected for my Children*», которые составили основную часть «*A Memoir*».
7. *Echoes of the "Eighties: Leaves from the Diary of a Victorian Lady*, introd. Wilfred Partington. – London, 1921. – P. 66.
8. Waddington Patrick. From «*The Russian Fugitive*» to «*The Ballad of Bulgarië*». - Oxford/Providence, 1994. – P. 63.
9. См., например: Tennyson A. *The Poems of Tennyson in Three Volumes.* - London, 1987. – Vol. I.
10. Tennyson H. *A Memoir.* – Vol.II. – P. 164.

Поступила в редакцию 22.12.2002

СИМВОЛ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ

А. В. Карпенко

Таврический национальный университет им. В. И. Вернадского

В данной статье автор делает попытку показать определяющее место символа в художественном творчестве.

Автор также дает краткий обзор наиболее важных символистских теорий, сыгравших решающую роль в развитии концепта «символ».

Ключевые слова: символ, символизм, символизация, идея, художественный символ

У даній статті автор робить спробу показати значне місце символа у художньому мистецтві.

Автор також дає скорочений огляд найважливіших символістських теорій, надавших значну роль розвитку концепта «символ».

Ключові слова: символ, символізм, символізація, ідея, художній символ

In the given article the author makes an attempt to show the definitive role of the symbol in the artistic creative work.

The author also gives a short review of the most important philosophic theories that played a decisive role in the research of the concept of symbol.

Key words: symbol, symbolism, symbolization, idea, artistic symbol

Концепт «символ» долгое время не использовался в отечественной философии и культурологии в адекватном ему значении. Естественно, что этот факт не способствовал точной и объективной разработке целого ряда философско-культурологических проблем, так как «без концепта «символ» в адекватном ему значении сегодня невозможно излагать современную философию и эстетику и многие эстетические теории и даже целые философские системы не могут быть поняты и достаточно правильно изложены» [7,с.5]. Многозначность и некоторая расплывчатость концепта «символ» требуют проведения основательного теоретического философско-культурологического анализа. В современных условиях расширения масштабов международной коммуникации, когда резко возрастает социокультурная, интеллектуально-духовная и творческая роль символов, ощущается потребность в более глубоком исследовании всего спектра значений символов, используемых в культуре. Разрабатывая проблему символа, необходимо «...пройти нелегкий путь критического осмысления и освоения тех концепций символа, которые, за годы молчания о нем в советской литературе, возникли как на Западе» [12,с.8] так и в отечественной науке, и прежде всего «Философию символических форм» Э.Кассирера, учение о символе А.Уайтхеда, «метафорический символизм» С.Лангер. По сути, гениальное замечание А.Ф.Лосева о том, что символ является одним из самых «туманных, сбивчивых и противоречивых понятий» [7,с.4], явилось импульсом к появлению серьезных теоретических и методологических исследований по проблеме символа в советский период, а его работы служат базисом, отправной точкой для отечественных исследователей символа и символизма. Говоря о вкладе отечественных философов в разработку проблемы символа, необходимо назвать К.А.Свасьяна. Философ сосредоточивается на анализе и критике взглядов Э.Кассирера, А.Бергсона, А.Белого и других теорий. Среди ученых, разрабатывающих данную проблему, упомянем С.С.Аверинцева, Н.Н.Рубцова. На проблеме символа и символизма фокусируются основные философские вопросы онтологии, гносеологии, культурологии, что требует разностороннего исследования в рамках целостной концепции.

История символики показывает, что хранилищем наиболее древних и значимых символов являются искусство и религия. Символика художественного творчества обнаруживает некоторое сходство с религиозной, что обусловлено особенностями ее природы, характером и целями использования[1;2].

Приоритет духовного обуславливает тесное взаимодействие искусства и религии. Подчас бывает сложно отделить одно от другого. Нередко «вечные» идеалы, образы и символы вероисповеданий вдохновляют, переосмысливаются и находят широкое применение в творениях художников.

Свойство символа выражать нечто иное, лежащее вне его, выходить за рамки эмпирически данного служит основой для символизации в искусстве. Гегель отмечал: «Стремление одну сторону в другой доводить до созерцания и воображения, через внешний образ внутреннее, а через внутреннее – смысл внешних образов посредством соединения и того, и другого – это стремление вызывает чрезвычайно сильное влечение к символическому искусству» [4, с.128].

К выводу о том, что сущность искусства состоит в его символической природе, приходит П. Флоренский, а также Э. Кассирер, А. Уайтхед, С. Лангер – сторонники семантической философии искусства [6;13;14;15]. Самовыражение и репрезентацию они признают главными функциями искусства. При этом оно рассматривается лишь как символ запредельного мира.

Э. Кассирер определяет искусство как символический язык, с помощью которого познаются формы не объективного мира, а созданные им самим. Эстетическая функция символа – в «открытии красивых форм». Отец Павел Флоренский подчеркивает онтологичность искусства, утверждая, что художественное произведение должно разделять со всеми символами вообще их основную характеристику – быть тем, что они символизируют. Он считает, что «образы искусств изобразительных отличаются друг от друга не тем, что одни символичны, а другие же, якобы, натуралистичны, а тем, что, будучи равно не натуралистичными, они суть символы разных сторон вещи, разных мировосприятий, разных степеней синтетичности» [15,с.80].

3. Фрейд, К.Г. Юнг и их последователи в отношении символов искусства применяют общий психоаналитический подход [16;17;19]. Они видят в них проявление бессознательного содержания

психики. По их мнению, посредством символов взаимосвязь между сознанием и бессознательным обретает форму в творчестве. Символизация в художественном творчестве была превознесена и возведена в ранг единственного метода Символистами в Европе и России в конце XIX – начале XX веков. Яркими представителями этого литературного направления во Франции были Ш. Бодлер, С. Малларме, А. Рембо, П. Верлен, в России – В. Иванов, А. Белый, А. Блок и др. К символично-философской обобщенности в изобразительном искусстве тяготели П. Гоген, П. Серюзе, Г. Моро, О. Редон во Франции, М. Врубель, В. Борисов-Мусатов в России. Свою историческую задачу они видели в том, «чтобы раскрыть природу поэзии как символики истинных реальностей и природу слова как символа и средства реализации интуитивного познания» [5, с.9]. Целью их художественного творчества являлось преодоление оболочки видимого, внешнего мира, достижение и выражение сущности бытия. Альбер Орье формулирует пять основных законов символизма: «Произведение должно быть, во-первых, идейным, ибо единственный его идеал – выражение идеи; во-вторых, символическим, поскольку эта идея получает выражение в формах; в-третьих, синтетичным, поскольку рисунок его форм, начертание его знаков соответствует обобщенному способу понимания; в-четвертых, субъективным, поскольку его объект должен рассматриваться не как объект, но как знак, воспринимаемый субъектом; в-пятых, ... оно должно быть декоративным...» [18, с.55]

Символисты отвергали отражательную природу искусства, утратили веру в образ, точнее, считали его крайне натурализированным. Поэты пытались овладеть «новой символической энергией слова, не порабощенного долгими веками служения внешнему опыту» [5, с.9]. В поисках средств выражения запредельного, сверхприродного, занебесного они обратились к символам. А. Белый писал: «Воссоздавая полноту жизни и смерти, современный художник создает символ» [3, с.256].

Символисты субъективное ставили выше объективного, поэтому для них символ одушевлен, тождествен самому художнику. Символисты считали, что они творят «новый» мир, безотносительный к реальности. Соответственно каждое художественное произведение, по их мнению, должно было быть символическим. По меткому выражению М.И. Цветаевой: «В жизни символиста все – символ. Не символов – нет».

В своем противостоянии обществу науки и техники символизм стремится вернуть приоритет духовного над материальным, апеллируя к интуиции, воображению, к невыразимому – к силам, вдохновляющим сознание на борьбу против всепобедившей материи. Художник-символист неустанно стремится уловить неуловимое, его влечет то, что скрыто за видимой реальностью, – мир фантастических, демонических, мифологических существ, мир сказки, область потустороннего, мистики и эзотеризма. Греза, видение и галлюцинация позволяют глубже проникнуть в царство незримого в бесконечных поисках подлинной реальности. Ницше утверждал, что творческий мир грезы являет аполлоническое начало, а творческий мир опьянения – начало дионисийское [18, с.35].

Для символизации в творчестве характерно увеличение дистанции между обозначающим и обозначаемым, увеличение условности и обобщенности художественного образа. Тогда изображение начинает значить гораздо больше того, что оно непосредственно собой представляет, происходит наращивание смысла. При этом усложняется операция по связи двух планов, требуется своеобразная «расшифровка» смысла. Но следует иметь в виду, что символ «неразложим ни в эмоциях, ни в дискурсивных понятиях; он есть то, что он есть» [3, с.81]. Интересно сравнение А. Белым символического образа с виноградом, который, чтобы оценить, нужно претворить в вино (понять, пережить, прочувствовать) [3, с.113].

В изобразительном искусстве по сравнению с просто значащим изображением, символическим изображением, взятым в совокупности выражения и содержания, является, в свою очередь, выражающее какое-то другое содержание. Визуальный образ стремится стать знаком невыразимого. Одилон Редон первым пытается передать такого рода смыслы. «В искусстве все получается путем безропотного подчинения бессознательному» [18, с.52]. Редон ничего не описывает, не изображает, разве что, под конец своей жизни, скромные цветы – тайну из тайн. Его предшественник Гюстав Моро – не совсем еще символист, представил перед взором Соломеи отрубленную голову Иоанна Крестителя такой, какой ее рисовала себе прихоть развращенной царевны.

В своей невинной наготе женские образы Пюви де Шаванна символизируют «Надежду», сельскую жизнь, охранительные добродетели. У Гюстава Моро в женском образе воплощены роковые силы Зла и Смерти, как, например, в «Эдипе и сфинксе», где сфинкс с головой и грудью женщины, вцепившись в тело юноши когтистыми львиными лапами, тянет к нему губы для поцелуя.

В художественной литературе символичность проявляется там, где сопоставление с реальностью прямо в словах не выражено, а только подразумевается, чувствуется. Знаменитое стихотворение «Альбатрос» Ш. Бодлера являет яркий тому пример. Здесь развернуто сравнение между «огромными морскими птицами», которые, хоть и «цари лазури», но являют жалкое зрелище, когда матросы кладут их на палубу корабля.

«Поэт, вот образ твой! Ты также без усилья
Летаешь в облаках, среди молний и громов.
Но исполинские тебе мешают крылья
Внизу ходить, в толпе, среди шиканья глупцов»[20,с.68].

Альбатрос – это символический образ поэта. Как мы видим, для поэта чувственные формы только подобие, символ идеальной и более подлинной реальности.

«Вся Вселенная, – писал Бодлер, – есть лишь кладовая образов и знаков, которые воображение извлечет на свет и придаст соответствующую ценность»[18,с.216].

Сцену Данте («Божественная комедия»), где он изображает себя заблудившимся в темном лесу, следует рассматривать как нечто символическое, потому что изображенная здесь картина имеет значение не как отражение соответствующих природных условий, а как символ хаоса человеческой жизни.

По сравнению с художественным образом, который воспроизводит практически любые процессы и явления, события и предметы, символ выражает наиболее общие отношения и связи. Символ обладает такой степенью обобщенности, при которой непосредственно не воспроизводятся конкретно жизненные ситуации и отношения. Он оценивается уже не в контексте отдельного произведения, а приобретает социальную значимость.

Так, стихотворение А.Рембо, вошедшее в «Сборник Демени», – это – уникальный художественный образ одинокого человека, безмолвно бредущего по бескрайним просторам родной земли. В то же время, человек у А.Рембо превращается в символ поэта, одинокого, но счастливого в своей бесконечной любви.

« В сапфире сумерек пойду я вдоль межи,
Ступая по траве подошвою босою.
Лицо исколот мне колосья спелой ржи
И придорожный куст обдаст меня росой.
Не буду говорить и думать ни о чем –
Пусть бесконечная любовь владеет мною –
И побреду, куда глаза глядят, путем
Природы - счастлив с ней, как с женщиной земною» [18,с.273].

Символ выходит за пределы чисто художественной стороны произведения, когда художественный образ уже не рассматривается сам по себе. Для символа уже не значимы особенности и тонкости художественной прорисовки в конкретном творении искусства. Для него, прежде всего, важен смысл, который он концентрированно выражает.

Символы связаны с наиболее характерными моментами, тенденциями, закономерностями, проблемами. По меткому выражению В.О. Пигулевского, символ «... объединяет в себе настоящее, социально актуальное и прошлое, непреходящие культурные ценности, потенцируя тем самым в будущее» [9,с.151]. Идеалы совершенствования человека, «вечные», всеобщие вопросы – добра, зла, справедливости, чести и т.д. – воплощаются в символах «Демона», «Прометей», «Мефистофеля», «Сизифа» и т.д. Так, «Фауст» Гете становится символом бесконечных стремлений человека. Образ библейского пророка у А.С. Пушкина является символом высокого предназначения поэта.

Каков критерий преодоления символом границ отдельной культуры? В каком случае, зародившись в художественном творчестве, он приобретает значимость для всего человечества? Это происходит, когда символ тесно связан с глобальными темами и проблемами, когда он способствует осмыслению и ориентации в «вечных» вопросах: во имя чего я живу, как мне жить, к чему я принадлежу и т.д. Такой символ связан со стремлением к гармонизации отношений человека с самим собой, обществом, природой, со стремлением людей к совершенству. Надъсторическими и вневременными символами становятся те произведения, в которых человек сумел уловить и выразить суть бытия и вещей, их неизменной основы. Такие великие творения входят в бессмертный фонд мировой культуры и искусства.

Анализ закономерностей существования и механизмов функционирования символов в художественном творчестве способствует выявлению их специфики по сравнению с символами в других сферах общественной жизни. Прежде всего, отличительной особенностью символики художественного творчества является тесная связь с эстетическими идеалами, с обнаружением и выражением проблем, конфликтов в жизни человека и общества. Символы искусства связаны с художественной образностью и творческой активностью. Они более субъективны в аспекте своего возникновения из художественного образа, связаны с личностью автора, его творческим решением. Здесь каждый символ имеет уникальную, неповторимую художественную форму и «живет» в произведении искусства.

Ю.М.Лотман верно отмечал, что «система символов образует исключительно динамическую, гибкую структуру, порождающую удивительное богатство смыслов, их объемную многоплановость, почти адекватную многоплановости самой жизни» [8, с. 123]. Один и тот же символический образ, содержащий скрытые в нем потенции смыслового содержания, может разворачиваться в различные сюжеты, что имеет абсолютно непредсказуемый характер. Он позволяет придать смысловую гибкость, давая возможность на разных этапах развития мысли автора актуализировать различные семантические грани. Многозначность обуславливает возможность существенного варьирования сюжетной линии произведения искусства и дает простор творческому вдохновению и воображению. В символах художественного творчества человек становится сотворцом психическо-ментальной ситуации, творчески трансформируя в своем сознании увиденное или услышанное.

В заключение следует отметить, что мир символов разнообразен по содержанию, но однообразен по строению. Созданы ли символы в доисторические времена или современной цивилизацией, восточной культурой или западной – структура и суть процесса символизации остаются неизменными. Переживая эпохи расцвета и упадка, символизм всегда остается стабильной составляющей культуры и художественного творчества и играет неизменно важную роль в жизни человеческого общества.

Литература:

1. Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2х т. – М.:Искусство,1994.- Т.1. – 477с.
2. Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2х т. – М.:Искусство,1994.-Т.2. – 571с.
3. Белый А. Символизм как миропонимание. – М.:Республика,1994.– 525с.
4. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4х т. /Пер. с нем. М. Лифшица. – Т.2. – М.:Мысль,1969. – 326с.
5. Иванов В. Заветы символизма // Декоративное искусство. – 1991. – №3.– С.9.
6. Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке / Пер.с нем. Б. Вимер и др.– М.:Гардарики,1998. – 779с.
7. Лосев А.В. Проблема символа и реалистическое искусство. – М.,1976. – 367с.
8. Лотман Ю.М. Символ в системе культуры //Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3х т. – Т.1. – Таллин: Александра, 1992. – 479с.
9. Пигулевский В.О. Социальная природа художественного символа// Философские науки. –1985.– №2 – С.150 - 154.
10. Плеханов Г.В. Эстетика и социология искусства. – М.:Искусство,1978. – Т.1. – 631с.
11. Плеханов Г.В. Искусство и литература. – М.:Госполитиздат,1948. – 887с.
12. Свасьян К.А. Проблемы символа в современной философии. – Ереван,1980.–206с.
13. Уайтхед А. Избранные работы по философии / Пер. с англ. И.Т. Касавина. Общ.ред. М.А.Кисселя. – М.:Прогресс,1990.– 717с.
14. Уайтхед А. Символизм, его смысл и воздействие. – Томск: Водолей, 1999.–64с.
15. Флоренский П.А. Избранные труды по искусству. – М.: Изобразительное искусство,1996. – 333с.
16. Фрейд З. Психоанализ. Религия. Культура: Сб. произведений / Под ред. Л.С.Чибсенкова. – М.:Ренессанс,1992. - 289с.
17. Фрейд З. Художник и фантазирование: Сб. произведений / Под ред. Р.Ф.Додельцева, К.М.Долгова. – М.: Республика,1995. – 400с.
18. Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка/ Ж.Кассу, П.Брюнель, Ф.Клодон и др.;Науч.ред. и авт. Послесл. В.М.Голмачев; Пер. с фр.– М.:Республика,1998. – 429с.
19. Юнг К.Г., Франц М.Л., Хендерсон Дж.Л., Якоби И., Яффе А. Человек и его символы/ Под общ. ред. С.Н.Сиренко. – М.: Серебряные нити,1997. – 368с.
20. Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора/ Под ред. Г.К.Косикова.– М.:Издательство МГУ, 1993. – 512с.