

Индивидуальные художественные миры

УДК 7.01

ББК 87.8

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-1-266-287

Бычков Виктор Васильевич

Доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник, сектор эстетики, Институт философии РАН, лауреат Государственной премии РФ, Москва
ORCID ID: 0000-0003-4977-2223
vbychkov48@yandex.ru

Ключевые слова: Фридрих Шлегель, романтизм, эстетика, искусство, символизм, символ, образ, живопись, поэзия, литература, драма.

Бычков Виктор Васильевич

Символическая сущность искусства в романтической эстетике Фридриха Шлегеля

Согласно одному из главных теоретиков немецкого романтизма Фридриху Шлегелю, «высшее» искусство всегда символично, и занимающаяся им наука эстетика точнее должна была бы называться «символикой». К высшим искусствам он относит живопись, скульптуру, музыку и поэзию как «искусства прекрасного и идеально значимого» и на примере живописи и словесных искусств показывает символический характер искусства в целом. Образцами символического искусства в живописи Шлегель считает живопись старых итальянских и немецких мастеров. Он выступает против деления живописи на жанры, полагая, что портрет, пейзаж, натюрморт — это лишь эскизы к большой многофигурной исторической, как правило, христианского содержания картине, которая ведет зрителя в божественные сферы. Живопись при этом должна выполнять свою символическую функцию с помощью чисто живописных художественно организованных средств. Поэзия (так Шлегель называют всю художественную литературу) также в лучших своих образцах (особенно «романтической эпохи» от Средних веков по XVII век) была символической. Ее символический смысл Шлегель обозначает понятием «аллегории». Библия как художественная символическая книга стала основой «романтической» литературы Средневековья, которая шла двумя путями: «христианско-аллегорическим», перенося христианскую символику на весь мир и жизнь, и собственно романтическим — возведение каждого явления жизни к символической красоте. На примере драмы Шлегель делит произведения искусства на три разряда: поверхностный, духовно-углубленный и эсхатологический. Современное искусство, согласно немецкому философу, утратило свое символическое содержание, оставаясь чаще всего на первом, поверхностном уровне.

Bychkov Victor V.

Doctor of Philosophy, Professor, Chief Researcher, Aesthetics Department, Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences, Laureate of the State Prize of the Russian Federation, Moscow
ORCID ID: 0000-0003-4977-2223
vbychkov48@yandex.ru

Keywords: Friedrich Schlegel, Romanticism, aesthetics, art, symbolism, symbol, image, painting, poetry, literature, drama.

Bychkov Victor V.

The Symbolic Essence of Art in Friedrich Schlegel's Romantic Aesthetics

According to Friedrich Schlegel, one of the leading theorists of German Romanticism, the “highest” art is always symbolic, and it would be more precise to name the discipline that deals with it “symbolics”, rather than “aesthetics”. According to Schlegel, the highest arts comprise painting, sculpture, music, and poetry as the “arts of the beautiful and the ideally significant”. Using the examples of painting and literary arts, he demonstrates the symbolic character of art in general. Schlegel thinks that masterpieces of old Italian and German painters exemplify symbolic art. Schlegel is against separating painting into genres. He thinks that portrait, landscape, or still nature are merely sketches in preparation for a large, multi-figure, historical painting — as a rule, with Christian content — which leads the spectator to divine spheres. At the same time, painting must perform its symbolic function by means purely pictorial. The best examples of poetry (this is how Schlegel styles all belles lettres) also have been symbolic, especially during its “Romantic period”, from the Middle Ages and up to the 1600s. Schlegel refers to its symbolic meaning by the term “allegory”. The Bible — as an artistic, symbolic book — became the foundation of the “Romantic” literature of the Middle Ages, which took two routes: “Christian-allegorical”, which transfers Christian symbolism on to the entire world and life, and properly speaking Romantic, which presents every phenomenon of life as leading up to symbolic beauty. Using the example of drama, Schlegel divides works of art into three categories: superficial, spiritual-profound, and eschatological. According to the German philosopher, contemporary art has lost its symbolic content and mostly remains at the superficial level.

Один из главных представителей эстетики немецкого романтизма [1], [3], [12] Фридрих Шлегель (1772–1829) [5], [9], [8], [10] много внимания уделял теории искусства, полагая, что искусство наряду с религией и философией, включающей и науку, относится к главным достижениям человечества. Он был убежден, что искусство приходит на помощь религии и философии там, где их собственных сил и средств постижения мира и божественной сферы оказывается недостаточно. При этом у него речь всегда идет о «высшем» искусстве, которое не останавливается на изображении видимого мира и обыденных явлений, но устремлено к высшим уровням духовной сферы. Это искусство всегда направлено на выражение во внешнем духовно возвышенного, не поддающегося описанию обычными словами.

Поэтому для Шлегеля, как и для других немецких романтиков, искусство обладает символической функцией выражения неопишуемого. Имея в виду различные виды искусств, он почти за целое столетие до символистов утверждает: «...всякое искусство символично. И это касается не только изобразительного искусства, но и всякого другого высшего искусства, средством же его изображения может быть образ или звук, как в музыке, или слово, как в поэзии» [7, с. 352]. Ибо сущностью искусства является не внешняя форма видимых предметов и явлений, но мысль, «идея предмета или фигуры» в качестве внутреннего значения или смысла художественного образа. Поэтому и эстетику как «теорию прекрасного», являющегося «предметом искусства», Шлегель считает более уместным называть «символикой» [7, с. 350]. Произведение искусства всегда символично потому, что стремится внутренней идее, которая в идеале тяготеет к божественной красоте, выразить так, чтобы она проступала сквозь внешне данные материализованные формы. Даже в музыке, изображающей «чувства души», которые, согласно Шлегелю, сами по себе не художественны, искусство стремится к выражению идей этих чувств души, имеющих гармоническое основание. Так же и наиболее телесное из искусств, скульптура не является подражательным искусством, хотя и простое подражание внешним формам в ней весьма трудоемко и похвально, но символическим. Она стремится «воспроизвести с предельно достижимой правдивостью и верностью фигуру в ее бурном движении, жизнь в ее могучей борьбе, схватить их в самой их жизненности» и удержать их суть в своих созданиях для вечности [7, с. 352].

Именно символизм, согласно Шлегелю, выступает отличительной особенностью «высшего» искусства, отграничивая его от искусства, устремленного к внешним практическим целям. Поэзия — символична, красноречие — нет, хотя тоже является искусством, но утилитарным, обращенным к земным интересам, а не к божественной сфере. Символические искусства — это «искусства прекрасного и идеально значимого». К ним Шлегель относит в первую очередь музыку, живопись, скульптуру и поэзию в широком смысле понимания этого термина (включая и художественную прозу). И если музыка «является искусством души, скульптура же — искусством телесного образа и органического раскрытия чистой идеи красоты, то «...живопись представляет собой самое духовное, в своих таинственных изображениях наиболее соответствующее символическому духу искусство» [7, с. 353]. Среди всех искусств она занимает высшее в духовном отношении место, как свет, управляющий игрой цветов, наиболее духовный элемент в природе, а человеческий глаз — самый духовный элемент между другими органами чувств. Живопись полностью обращена к «духовному оку», в то время как скульптура с помощью зрения стремится доставить удовольствие и телесным чувствам. В живописи предметом изображения является не абстрактная красота и совершенное строение облика, но вся совокупность явлений видимого мира в их чувственной, душевной и духовной значимости. В живописи все «пленительно для чувств, ново и необычно привлекательно для глаза, духовно значимо и символично для духа» [7, с. 353]. Благодаря этому живопись так востребована именно в христианскую эпоху, ибо она способна «изобразить высшие тайны божественной любви» или намекнуть на них. Скульптура же достигла своих высот изображения «чувственной телесной красоты» в классической Древности.

Итак, чисто символическими искусствами «для высшего изображения прекрасного и божественно значимого» Шлегель считает музыку, живопись и скульптуру [7, с. 354]. Архитектуру он относит к скульптуре, полагая, соответственно, и ее символическим искусством. Ее символический характер особенно явен в египетской и готической архитектуре; в античной же на первый план выходит «чистая форма», но и она имеет скрытый символический смысл. Поэзию Шлегель считает не четвертым символическим искусством, на одном уровне с тремя названными, но неким объединяющим их

в себе символическим принципом. Она «представляет собой всеобщее символическое искусство, охватывающее в иной сфере все три других изображающих искусства прекрасного и объединяющее их в себе» [7, с. 354]. В поэзии Шлегель усматривает элементы всех трех символических искусств. Это и музыка в словах, благодаря ритмической и чисто поэтической организации стиха; и живопись, данная в постоянном потоке меняющихся образов; и скульптурно-архитектурная словесная композиция. Исходную основу поэзии составляет «какой-либо великий и самобытный световой луч символического сказания», объединяющего в себе прошлое и будущее в настоящем [7, с. 355]. Все три основных «материальных искусства прекрасного» и объединяющая их поэзия, включает Шлегель, символически «в предмете, выражении и цели их изображения», при этом символический смысл в «искусствах прекрасного» постигается легче всего [7, с. 355].

Размышляя об искусстве, Шлегель постоянно имеет в виду все названные четыре вида искусства в их совокупности, хотя и предпринимает иногда попытки показать своеобразие каждого из искусств. К этому, в частности, его побудил трактат Лессинга «Лаокоон. О границах живописи и поэзии» (1766). В своем послесловии к изданию этого трактата (1804) Шлегель, полемизируя с Лессингом, дает свою классификацию основных видов искусства. В отличие от своего предшественника, который объединял скульптуру и живопись в одну группу пространственных искусств, Шлегель выдвигает несколько иной принцип: противоположность сущего и становящегося. И согласно ему рассматривает две пары диалектически противоположных и одновременно тяготеющих друг к другу искусств: пластику и музыку наряду с живописью и поэзией. Живопись Шлегель практически не объединяет со скульптурой, хотя и рассматривает их как «изображающие искусства». Музыка основывается на деятельности и энтузиазме, а скульптура на созерцательном покое и гармонии. Между тем, здесь же развивает свою мысль Шлегель, эти по внешнему виду крайности тяготеют друг к другу. Именно потому, что материал скульптуры так массивен и безжизнен, она всегда стремилась и стремится к внутреннему динамизму — только и исключительно к изображению жизни в ее сущностной жизненности. В пластике полнота живого в его высшем исконном проявлении изображена «...с такой чистотой, высказана с такой отчетливостью, как это редко или почти никогда не

случается в действительности; мертвая масса предстает исполненной большего жизненного богатства и силы, чем само живое, когда оно, как это имеет место в большинстве случаев, не развито до такого совершенства» [7, с. 215].

Подобную ситуацию, только обратного направления, Шлегель усматривает и в музыке, утверждая, что в лучших своих образцах она не является быстро преходящим явлением. Напротив, высшая и божественная музыка сохраняется в памяти слушателя как некий монумент во всей своей целостности, как величественный храм создающих ее гармонических отношений. Поэтому «об этой высшей музыке можно было бы сказать: предмет ее изображения — божество, или отношения гармонии; пластика же должна изображать природу, или формирующую силу живого» [7, с. 215]. Так что, имея предметами своих изображений сущее и становящееся, скульптура и музыка, хотя и во многом противоположны, внутренне тяготеют друг к другу. Скульптура внешне статична, внутренне же предельно динамична, музыка внешне динамична и скоротечна, внутренне же монументальна.

Между тем о живописи Шлегель не может сказать, что ей характерно — «сосуществующее» или «последовательное». Будучи вроде бы статическим искусством, она, согласно немецкому мыслителю, для воспринимающего ее субъекта развивается во времени. Восприятие живописной картины осуществляется в определенной последовательности. Сначала зритель видит ее целиком в единстве всех ее элементов. Затем он начинает рассматривать эти элементы в определенной последовательности, которая в подлинных произведениях искусства заложена самим художником. Он так организует живописные средства изображения, что ведет глаз зрителя по определенному маршруту по картине. И наконец, пройдя достаточно длительный временной этап изучения картины в последовательности ее элементов, зритель на новом уровне обращается к созерцанию целого, которое уводит его в некие живописные глубины. Конечно, подчеркивает Шлегель, временное движение зрителя по картине не столь очевидно и ярко выражено, как в восприятии поэтического произведения, но в принципе живопись очень близка поэзии по ее сущностным основаниям и далеко в этом плане отстоит от скульптуры. «Живопись, — пишет он, — очень многообразное богатое и всеохватывающее искусство; она

может быть таковой благодаря своим внешним условиям, позволяющим ей не ограничиваться отдельными фигурами и, подобно поэзии, изображать целые истории и их переплетения со всеми побочными обстоятельствами, показывать индивидов со всем их окружением» [7, с. 217].

В свою очередь, и подлинное поэтическое произведение не только развивается во времени, но, в конечном счете, строит некий целостный образ, который по завершении процесса восприятия встает перед читателем или слушателем как объект единого созерцания. В нем сплетается в некое целое прошлое и будущее через настоящее. И в этом плане поэтическое произведение очень близко живописному, хотя, конечно, ни в коем случае не за счет того, что поэт пытается создавать собственно живописные образы, подражая художнику. На этом пути не получается никакого художественного произведения. В целом же поэзия, неоднократно и в разных контекстах напоминает Шлегель, стоит как бы выше всех искусств, ибо она «является не столько определенным родом и видом искусства, сколько всеобщим духом, общей мировой душой их всех» [7, с. 216].

«Душа» душой, но и одному из важнейших «тел», в которых она действует в искусстве, — живописи — Фридрих Шлегель, как, кстати, и несколько раньше иенские романтики Вакенродер и Тик [2], уделяет большое внимание и нередко ценит ее выше словесных искусств. Идеалом в этом плане для него является искусство старых мастеров, особенно Рафаэля (как и для Вакенродера) и более ранних итальянцев, но также и старонемецкая живопись. Шлегель убежден, что «исконное назначение» искусства — «возвеличивать религию и раскрывать ее тайны» — живопись выполняет «с большей ясностью и красотой», чем словесные искусства [7, с. 246]. Именно на старинной живописи, которую, признается Шлегель, он любит и постигает больше всего, сложился его идеал живописной картины. В ней не должно быть хаотических толп людей, но исключительно немногие значимые фигуры, «выполненные со всей тщательностью, естественной для чувства достоинства и святости величайшего из всех иероглифов — человеческого тела». Должна быть соблюдена строгость и скупость форм в четких и ясных очертаниях; чистые и локальные цвета, отсутствие светотени и «сумрака ночи». Одежды «простые и наивные», как бы сливающиеся с человеческими телами. В лицах же («место, где

свет божественного духа живописца просвечивает ярче всего») при всей их выразительности Шлегель хотел бы видеть детскую простоту и благодушие, что он относит к «изначальному характеру людей» [7, с. 227–228]. Именно на подобный идеал, не подражая ему буквально, но ориентируясь на его сущность, по убеждению немецкого романтика, должна нацеливаться живопись. Однако, сетует он, этот идеал был давно утрачен, фактически с тех пор, как художники увлеклись подражанием внешним формам.

Ничего подобного не было в древней живописи итальянцев и немцев, принципы которой восходили еще к искусству египтян и древних греков. Особая «живописная красота» старого искусства заключалась в том, что оно при лаконичной передаче телесной формы только очертаниями была способна «схватывать в чувственном и магически фиксировать в игре красок самобытное и подлинно духовное» [7, с. 255]. «Духовное» («иероглифическое начало» искусства) Шлегель чаще всего связывал с «чудесными и глубокомысленными христианско-католическими символами», которыми особенно богата была старонемецкая живопись. Таким образом, сущность подлинной живописи немецкий мыслитель видел в том, чтобы при внешне ясных и относительно лаконичных формах, путем сочетания ярких локальных цветов и благородно простых изображений человеческих фигур, которые сами по себе суть иероглифы, достичь глубоко символического изображения, которое от внешне ясно читаемых форм ведет созерцателя куда-то дальше и глубже. Для Шлегеля и человеческая фигура сама по себе, и ее живописное изображение в контексте некоторой событийной композиции — символически, возводят дух зрителя к духовным неописуемым высотам. Поэтому он постоянно называет живопись священным и божественным искусством, отсутствие которого в жизни человека лишило бы его «одного из самых действенных средств для соединения с божественным и приближения к божеству» [7, с. 242].

Размышляя о живописи, Шлегель выдвигает несколько «теоретических», в его понимании, принципов живописи, которыми следует руководствоваться при ее постижении и изучении. Первый из этих принципов сводится к тому, что «не существует жанров живописи, кроме единой полной картины, обычно называемой исторической» [7, с. 242]. Шлегель считает, что уместнее было бы ее вообще никак не

обозначать или называть «символической картиной», подчеркивая этим сущность живописи. Выделение таких жанров живописи, как пейзаж, натюрморт, портрет, немецкий философ считает неправомерным, ибо все таким образом называемые изображения являются лишь фрагментами полноценной всеобъемлющей живописной картины. На любой из работ старых мастеров мы найдем и некое сюжетное изображение, и пейзаж, и совокупность предметов, называемых обычно натюрмортом, и портреты. Понимать все эти «фрагменты» живописи в качестве самостоятельных жанров Шлегель считает неправильным, полагая их просто эскизами к большой работе. «Все это следует рассматривать только как эскиз, как фрагмент и этюды для индивидуального развития художника, а не как собственно законченное произведение искусства» [7, с. 243]. Для Шлегеля таким является лишь масштабная сюжетная картина, как правило, на религиозные темы («историческая» или «символическая»), несущая глубокие смыслы — «*значимое*», как обозначает их Шлегель. Все жанровые элементы должны в совокупности работать на выражение этого «значимого», в противном случае как нечто самостоятельное, ригористически утверждает немецкий мыслитель, они «выродились бы в голую искусственность... в обманчивое воспроизведение чисто приятного и полную банальность» [7, с. 243].

Столь категоричное отношение Шлегеля к жанрам живописи, с одной стороны, удивляет, а с другой — вполне закономерно для его, как и немецких романтиков в целом, высочайшего понимания задач искусства, и прежде всего живописи — одного из главных его видов в понимании немецкого эстетика. Смысл живописи, и об этом собственно и свидетельствует ее первый «принцип», заключается в возведении созерцателя картины к божественной сфере, что доступно только грандиозным полотнам на библейские сюжеты, где все живописные жанры объединены в единое целое для решения глобальной аналогичной задачи.

Поэтому вторым принципом живописи Шлегель считал «поэзию в картине», т.е. ее художественное решение, которое должно быть организовано таким образом, чтобы дух и буква произведения были органичны; чтобы исполнение картины способствовало выражению ее замысла. А это, сетует Шлегель, далеко не всегда встречается в искусстве. Нередко художник не умеет адекватно воплотить живопис-

ными средствами грандиозный замысел или, напротив, великолепно исполняет картину с убогим содержанием. И в том и другом случае не получается высокохудожественного произведения. В общем, «художник должен быть поэтом, однако поэтом не в словах, а в красках» [7, с. 244], ибо «поэзия» искусства в смысле высокого эстетического качества произведения, выявляющего достойный замысел, — важнейший принцип искусства, согласно Шлегелю. При этом «поэзию» живописи он должен черпать из любых источников, кроме собственно самой словесной поэзии. Источниками такой «поэзии» у многих старых мастеров являлась религия, как, например, у Перуджино, Фра Бартоломео и многих других итальянцев, или философия, как у Леонардо, или и то и другое вместе, как у «непостижимого Дюрера». Правда, оговаривается Шлегель, такова ситуация была у старых мастеров, когда и собственно поэзия была значительно слабее религиозной мистики и всеобъемлющей философии. Ныне же, когда философия выделилась в совершенно абстрактную дисциплину, а религия утратила свою силу, художнику не грех опираться и на «самое универсальное из всех искусств» — поэзию как носитель особого символического замысла.

При этом Шлегель не забывает регулярно подчеркивать, что живопись отнюдь не подражательное искусство — это и роднит ее с поэзией. Он соглашается с популярной мыслью о том, что художник изучает природу, но разъясняет: «Хорошо, он изучает, или исследует, природу, в особенности, хотел бы я прибавить, божество в природе... Что же такое божественное в природе? Не одна лишь жизнь и сила, но и единое и непостижимое, *дух, значимое, своеобразие*» [7, с. 245], т.е. глубинные сущностные основания природы. Именно этим, согласно Шлегелю, живопись и превосходит пластику и музыку. Живопись не должна поэтому подменять собой ни пластику, стремясь показать жизнь в ее изменчивой динамике, ни музыку. Отсюда следует третий и важнейший по Шлегелю принцип живописи: «*Живопись — это живопись и ничто иное*» [7, с. 245]. Исключительно своими живописными средствами она должна реализовывать доступные только ей одной поэтические задачи.

И задачи эти, как мы видим, весьма высоки и труднодостижимы. В этом плане Шлегель выражает свое скептическое отношение к современному употреблению понятия «*идеал*» применительно к живописи. На эти мысли его навело изучение работ Рубенса, но

особенно итальянского художника барочного направления Гвидо Рени. У Рубенса при всей силе его таланта Шлегель усматривал лишь «манерный эффект», а у Рени — «пустой холодный идеал», к следованию которому призывает современность. Шлегель, насколько можно понять из контекста, имеет здесь в виду классицизм и академическую школу живописи, извратившие понятие идеала. «Идеал ищут только во внешних формах, — писал немецкий мыслитель, — рассматривая их как первое и последнее, тогда как только смысл целого, которому должны служить все отдельные формы, выражая его собою, может быть целью целого» [7, с. 255]. Подлинный идеал живописи обретается в той таинственной «полной середине» произведения, где сосредотачивается таинственное единство всех противоположностей произведения, которое намеренно уклоняется от «голой правильности природы соотношений ради высшего божественного смысла» [7, с. 255]. Именно этого смысла Шлегель не усматривает в живописи Рубенса (хотя ценит его живописную силу) и особенно — Гвидо Рени. Будучи приверженцем старых мастеров, Шлегель стоит за искусство подлинного высокого идеала, искусство «полной середины», «когда противоборствующие силы проникают друг друга до насыщения, и тогда всегда возникает новое жизненное явление». Именно в этом случае говорят о том, что «истина — и не только она, но и красота — лежит посередине». Сегодня же идеалом, сетует Шлегель, называют живопись «пустой середины», которая заботится только о внешних формах и совершенно не думает «о высшем символизме, об отзвуке божественного в художественном целом» [7, с. 256].

Поэтому Шлегель по сути негативно относится к современному ему искусству, утверждая, что художники утратили главные вдохновители старых мастеров — «религиозное чувство, благоговение и любовь». И не следует упрекать в этом только художников, дело в самой общественной ситуации — в упадке религии и «философской мистики». Только с их возрождением, убежден Шлегель, может возродиться и искусство живописи в ее сущностном смысле, который сводится к тому, не устают повторять немецкий мыслитель, что она является «божественным символом», высокой аллегорией, «иероглифом» (священным символом) «божественных тайн», на постижение которых должны быть направлены все изобразительные средства картины. «Иероглифом, божественным символом должна быть каждая

подлинная картина» [7, с. 257]. Вопрос остается лишь в том, должен ли современный художник изобретать новые изобразительные символы, или он может использовать опыт старых мастеров.

В контексте своей теории живописи Шлегель рассматривает и творчество отдельных особо значимых для него живописцев. На одном из первых мест здесь, как и для многих немецких мыслителей того времени (Шеллинга, А. Шлегеля, Вакенродера, Тика, Зольгера и др.), стоит итальянец Антонио да Корреджо [6]. Он называет его «музыкальным художником» [7, с. 228], выражающим необозримое «богатство мыслей» живописными средствами, как музыкант делает это с помощью звуков. «Фигуры для него — то же, что звуки для музыканта, умеющего из немногочисленных звучаний извлечь целый мир чувств, так и этот глубокомысленный художник, как бы ни был ограничен круг его форм и сколь простыми бы ни были методы вариации, умел наметить с их помощью такое богатство мыслей, которое нелегко исчерпать» [7, с. 229]. Музыкальность живописи Корреджо такова, что носит выраженный «аллегорический» характер, указывает на нечто большее, чем изображено. И это не обычная всем известная аллегория, но тяготеющая к символизму. В данном случае речь можно вести об аллегории, «которая стремится не обозначить бесконечное, но перевести в символы (Sinnbilder) отдельные абстрактные, то есть определенные и ограниченные, понятия» [7, с. 229].

В частности, подобный символизм Шлегель видит в картине Корреджо «Святая Ночь» (или «Поклонение пастухов») (ок. 1530) из Дрезденской галереи. В ней он акцентирует внимание не столько на удивительном сиянии, исходящем от младенца Иисуса, сколько на фигурах пастухов, изображенных на переднем плане слева. По сравнению с «грацией и красотой» центральной группы Мадонны с младенцем, эти фигуры представляются Шлегелю безобразными, и он подчеркивает символическую значимость их в картине. Как удивительный, всех поражающий свет в центре изображения свидетельствует о спасительном явлении Христа в темную ночь мира, так и фигуры пастухов символизируют «безобразие темного мира, нуждающегося в этом спасительном свете» [7, с. 230]. (Справедливости ради в скобках отмечу, что для современного глаза ничего безобразного в грубоватых фигурах и лицах пастухов нет.) Обращая внимание на наличие «прекрасных мест» в других полотнах Корреджо, Шлегель

подчеркивает, что они даны не «ради одной лишь чувственной красоты, но чтобы с предельной ясностью высказать мысль или глубокое индивидуальное чувство целого» [7, с. 231].

Живопись представляется Шлегелю наиболее символическим из всех искусств. Даже в портретах кисти Леонардо и Рафаэля он видит символизм, созданию которого способствуют пейзажи на них, чего, подчеркивает он особо, нет в портретах Тициана или Гольбейна. Хотя, как уже указывалось, в целом Шлегель не сторонник деления живописи на жанры. Поэтому портреты Рафаэля и Леонардо представляются ему не собственно портретами, а фрагментами каких-то более масштабных картин символического звучания. Между тем, восхищаясь живописью Корреджо, Шлегель не одобряет ее музыкальность, как и пластичность (близкую к скульптуре) у других выдающихся итальянцев, в том числе и особенно у Микеланджело. Живопись, убежден он, должна быть только живописью и ничем иным. Таковой она была у старых итальянцев Мантеньи, Беллини, Перуджино, Мазаччо и начала утрачивать свои характерные особенности у более молодого поколения тоже выдающихся художников: Рафаэля, Тициана, Корреджо, Джулио Романо. Современное же искусство Шлегель считает совершенно утратившим сущностные особенности живописи. Между тем можно было бы вспомнить одного из выдающихся современников Шлегеля, углубленного романтического живописца Каспара Давида Фридриха (1774–1840) [11], создававшего совсем в ином, чем старые мастера, духе символические полотна. Его пейзажи являют нам именно ту символическую картину универсума, которую Шлегель видел в работах ранних итальянцев. В них часто содержатся знаки, дающие толчок восприятию зрителя в пространство христианского мироощущения (распятая, кресты, фрагменты или идеализированные образы готических храмов), которое многократно усиливается неземной светозарностью фонов картин. Символично-созерцательный характер пейзажей Фридриха подчеркивают и нередкие статичные фигуры людей на первом плане, обращенные к сияющим далям.

В определенной мере так же, как к современной живописи, Шлегель относился и к литературе своего времени, которая утратила, полагал он, многое из того, чем отличались античная и средневековая литературы. При этом, если в иенский период (последнее пять лет XVIII столетия) немецкий философ выдвигал на первый план в качестве

идеала словесных искусств древнегреческую литературу, то позже, в первое десятилетие XIX века, он с особым вниманием относится к средневековой христианской и рыцарской литературе, называя ее романтической. Тем самым он существенно расширил свое юношеское понимание *романтического* как происходящего от термина «роман». Не форма стоит для него теперь на первом месте, но содержание. В результате чего он пытается разграничить «романтическую» литературу, завершающуюся в его понимании Ариосто, Камоэнсом, Тассо, Сервантесом, Кальдероном, и «современную», для которой он не нашел пока более конкретного определения. В качестве ее образца он называет «Годы учения Вильгельма Мейстера» Гёте и считает, что отличительным признаком «современного поэтического искусства» является «его отчетливая связь с критикой и теорией и определяющее влияние последней» [7, с. 285]. В романтической же поэзии главным Шлегель считает «дух и жизнь рыцарства и средневековья» [7, с. 285].

Средневековье в понимании Шлегеля, как, собственно, и современной исторической науки, завершается XVII веком, то есть включает и тот период позднего Средневековья, который в истории культуры и искусства называется Возрождением. Поэтому вся литература позднего Средневековья, Возрождения и XVII века относится им к «романтической эпохе». Эта эпоха, как находящаяся посередине между Античностью и современностью, убежден Шлегель, ближе нам, чем античная, прежде всего христианской религией, но также и обычаями, нравами, образом жизни.

Шлегель совершенно не согласен с теми, кто утверждает, что Средние века — это какой-то пробел, пустое место в культуре между Древностью и Новым временем, когда греко-римская культура исчезла, а ничего нового не появилось. В этом немецкий мыслитель усматривает двойную ложь. И многое из античной культуры, убежден он, продолжало существовать в Средние века, и одновременно «многое из лучшего и благороднейшего, что создало новое время, возникло в Средние века и из присущего им духа» [7, с. 304]. У каждой развитой национальной литературы и поэтической культуры, утверждает Шлегель, должна быть своя предыстория. «Такой поэтической предысторией для новой Европы были Средние века, которым никак нельзя отказать в творческом богатстве фантазии». Всеобщей весной поэзии для всех наций Запада Шлегель считает «эпоху крестовых походов,

рыцарства, рыцарских поэм и миннезанга» [7, с. 305]. Сохранению древних знаний и передаче их новым европейским культурам способствовал общий для всех наций западного Средневековья латинский язык. Хотя в период позднего Средневековья, когда начали активно формироваться национальные литературные языки, латынь стала тормозить их развитие, как и развитие национальных поэтических школ. Однако как язык предыстории национальных литератур она сыграла важнейшую роль.

Особое внимание в плане передачи традиций Античности Новому времени Шлегель уделяет итальянской средневековой литературе, в которой латынь наиболее органично переросла в итальянский язык. «Старое итальянское поэтическое искусство, — подчеркивает Шлегель, — полностью примыкает, с одной стороны, к философии Средневековья — в аллегорической поэме Данте; с другой стороны, на него более всего воздействовали античные образцы, и художественное развитие его находилось в тесной связи с изучением древних языков» [7, с. 308]. «Аллегорию» Шлегель считал одной из характерных, наряду с миннезангом и рыцарской поэмой, черт средневековой литературы. При этом он понимал аллегорию в достаточно расширительном смысле, полагая, что в аллегорическом произведении «цель и предмет, внутреннее строение целого и даже внешняя форма аллегоричны» [7, с. 308]. Образцом такой аллегорической поэзии для него было творчество Данте, но и всю средневековую литературу он понимал как аллегорическую. Только в рыцарских поэмах Шлегель видел скрытый в них смысл «облаченным в изображение жизни, тогда как у Данте изображения жизни лишь вплетены и включены в искусно расчлененное здание его аллегории» [7, с. 309]. Как уже указывалось, и в размышлениях Шлегеля об аллегории это выступает совершенно очевидно, под аллегорией он понимал, как правило, символический смысл искусства.

О нем как о присущей всему Средневековью особенности литературного сознания Шлегель особенно ясно высказывается, рассуждая о творчестве Кальдерона как о «последнем отзвуке» и «закате католического Средневековья». «Под аллегорией в истинном смысле слова здесь следует понимать всю совокупность христианской образности и символики как выражение, покров и зеркало невидимого мира, согласно христианскому его пониманию. Это дух или душа христианской поэзии, телом же и внешним материалом является романтическое

сказание или национальная жизнь» [7, с. 322]. Именно христианство, убежден Шлегель, способствовало пробуждению и распространению всеобщей склонности в Средние века к так понимаемой аллегории, т.е. фактически к символизму в литературе, да и в живописи, что уже было показано выше. При этом, подчеркивает Шлегель, «аллегорически-христианское поэтическое искусство» — это не поэзия природы или бессознательное народное творчество, но «осознанная поэзия невидимого, постигающая глубокий смысл; сущность ее состоит в том, что в ней вновь соединяются разделенные у древних строгая символика мистерий и подлинная мифология, или новая, чувственная героическая поэзия, и что все в ней насквозь символично» [7, с. 323]. Именно такую поэзию Шлегель называет подлинно романтической в отличие от «современной», полностью лишенной символических смыслов.

Фундаментом и основой всей средневековой литературы Шлегель считает Св. Писание, рассматривая его не только как религиозный текст, но и как выдающийся литературный памятник, обладающий своими художественными особенностями. К ним он относит в первую очередь простоту выражения, безыскусность практически всех книг Писания, в том числе и наиболее поэтических, не умаляя их «прекрасных и возвышенных черт». Конечно, в плане художественности библейские книги уступают древнегреческой литературе, которая благодаря именно излишнему эстетизму часто граничит с вырождением, чего нет, убежден Шлегель, в текстах Писания. Другой отличительной особенностью Библии в плане художественной формы, оказавшей влияние на новые европейские языки и поэзию, является повышенная образность и символизм большинства сказаний. Богатую образность текстов Писания немецкий философ связывает вообще с особенностями восточных культур, и в частности, с запретом на «чувственное изображение божества». Как и у мусульман, этот запрет направил творческие потенции литературы ветхозаветных авторов в сферу большей образности и символизма. Благодаря «символическому духу» прежде всего новозаветных книг Писание стало для литератур всех христианских народов тем, чем Гомер был для древнегреческой литературы — «источником, нормой и целью всех образных картин и вымыслов» [7, с. 310]. Именно Библии, полагает Шлегель, обязаны средневековая литература и живопись своей силой, глубиной и большинством специфических особенностей, как в содержательном,

так и в формальном планах. При этом он не отрицает и влияние на средневековые литературы конкретных европейских народов их древних национальных языческих преданий, эпоса и т.п. «В этом смысле, — утверждает немецкий мыслитель, — рыцарскую поэзию Средневековья, которая, правда, как и готическое искусство, оставалась незавершенной и никогда не достигла вполне совершенной формы и разработки, можно назвать подлинно христианской героической поэзией» [7, с. 311].

Средневековая литература европейских народов была двояка по своему выражению. В ней христианская тематика тесно переплеталась с национальными дохристианскими преданиями. И выражалась она на двух языках — латинском, общим для всех народов Европы, и местном национальном. Именно благодаря христианскому содержанию и местному духовному колориту средневековой литературы Шлегель считает ее романтической. При этом он различает в средневековой литературе два пути освоения христианского материала, сопряжения христианства с собственно поэзией. На одном пути «исходили из самого христианства и пытались развить исчерпывающую символику, охватывающую не только жизнь, но также мир и природу, символику, которая соединяла бы с чистым светом истины весь блеск и полноту духовной красоты» [7, с. 320]. Этот путь, переносящий христианскую символику на весь мир и жизнь, избрали средневековые итальянские поэты, но осуществить его полностью им не удалось, даже у Данте не все получилось гармонично в этом плане. Этот принцип более адекватным и уместным оказался для христианской, прежде всего итальянской, живописи.

Другой путь средневековой поэзии Шлегель видел в том, что «она исходит не из целого всеохватывающей христианской мировой поэмы, а из отдельного, ей данного, из самой жизни, из легендарной истории, отдельного сказания, даже из фрагментов древней языческой мифологии, допускающих более высокое толкование и духовное преобразование» [7, с. 321]. И все частности национального предания эта поэзия стремилась ввести в область духовной красоты, преобразовав на основе христианства. На этом пути Кальдерон представляется Шлегелю самым великим, подобным Данте на первом пути. Среди всех поэтов того времени «Кальдерон является христианским поэтом по преимуществу и именно потому наиболее романтическим» [7,

с. 320]. Вторым путем, не вносящим в поэтическую образность христианство «сверху, в целом и сразу», но «возводящий каждое отдельное проявление жизни к символической красоте», немецкий философ и считает отличительным признаком романтического в отличие от первого пути, понимаемого как «христианско-аллегорический» [7, с. 321]. В любом случае средневековая литература в целом представляется Шлегелю наполненной символической красотой, которой она обязана христианству.

С этим, по сути своей романтическим взглядом на литературу подходит Шлегель и к пониманию новоевропейской драмы, происхождение которой он связывает с поздним Средневековьем, или, сказали бы мы сегодня, с периодами Возрождения и барокко. Драматургу в романе он рассматривает как один из главных видов литературы, а таких ее представителей, как Шекспир или Кальдерон, включает в первый ряд выдающихся литераторов всех времен. По духовно-эстетической значимости немецкий мыслитель делит драму на три уровня, которые, судя по контексту его эстетики, можно понять как относящиеся к любому высокому искусству. К первому, самому низкому он относит «те изображения, в которых схватывается и дается нам просто блестящая поверхность жизни, мимолетное явление богатой картины мира» [7, с. 318]. Это касается и тех произведений, в которых достигаются высшие порывы страсти или вершины общественной жизни. Ко второму, более высокому уровню относятся драматические произведения, в которых наряду со страстью и живописным изображением явлений обыденной жизни проводятся более глубокие мысли, дается изображение внутренней сути вещей, касающейся не только некоего отдельного явления, но и целого, когда мир и жизнь изображаются во всем их многообразии, в противоречиях и перипетиях, а человек предстает удивительной загадкой мира. Выдающимся драматургом этого уровня Шлегель считает Шекспира, а среди его предшественников указывает на Эсхила и Софокла.

Третий же, самый высокий уровень драмы немецкий мыслитель видит в некоем эсхатологическом завершении драматической коллизии. Именно в этом он усматривает высокую цель драмы. Драматическое искусство «не только должно представить загадку бытия, но и разрешить ее, оно должно провести жизнь через хаос настоящего и довести ее до конечного развития и решения». Оно должно увести

зрителя в будущее, где все сокровенное проясняется, все запутанное разрешается, приоткрывается завеса смерти, выявляются тайны невидимого мира, проступают внутренние смыслы жизни и «вечное возникает из земной гибели» [7, с. 318]. Смерть и страдание ведут в этой драме к «новой жизни и к преображению внутреннего человека» [7, с. 319]. Предтечей такой драмы Шлегель считает Данте, полагая, что его можно назвать «драматическим поэтом», а наиболее адекватное проявление ее находит в философских драмах Кальдерона, «первого и величайшего» христианского поэта, «наиболее романтического» из всех драматургов [7, с. 320]. Драматургию Шекспира Шлегель ценит тоже очень высоко, но не относит ее к разряду романтической. Таким образом, наивысшим проявлением драмы и искусства в целом Шлегель считает эсхатологическое символическое искусство, внутренне пронизанное христианским духом и ведущее к преображению человека. К нему он нередко прилагает термин «романтическое», чем закладывает основы романтической эстетики в целом.

Это не исключает его раннего производства термина «романтический» от «романа», ибо и роман он понимал достаточно широко, нередко включая в его пространство и драматические фрагменты. Суть романа Шлегель выявляет, опираясь на творчество Боккаччо и Сервантеса как на образцовое в этом плане. Он сразу утверждает, что «понятие *романа*» — «это понятие *романтической* книги, романтической композиции, где все формы и жанры смешаны и сплетены» [7, с. 99]. Основу романа составляет проза, более многообразная, чем любой жанр древней литературы. В романе исторические, диалогические, риторические, поэтические части согласованы и переплетены между собой искусным и остроумным образом. Поэтические фрагменты самого разного жанра, от лирических до дидактических, разбросаны по всему пространству романа, украшая его самым блистательным образом. «Роман — это произведение произведений, целое сплетение поэтических созданий» [7, с. 99]. Роман не ограничен никакими внешними или формальными рамками или условиями. В нем поэт может полностью отдаться игре своей фантазии, меняя серьезный тон на шуточный, лирическое настроение на эпическое. В романе все возможно, кроме монотонности. Это большое смысловое пространство, предназначенное для спокойного чтения, внимательного обдумывания, созерцания.

«Роман — это самая изначальная, самобытная, совершенная форма романтической поэзии», отличающаяся от древней поэзии, где жанры строго разграничены, смешением всех форм. «Это совершенно романтическая, богато и искусно сплетенная композиция, где всевозможные стили многообразно сменяют друг друга» [7, с. 100]. Существенной особенностью романа является пародия, которой отличаются все «величайшие» романы Сервантеса. Именно стиль этих романов Шлегель считает «вполне романтическим». К характерным особенностям романтического стиля, особенно ярко проявившегося у Сервантеса, немецкий эстетик относит остроумное, красочное, музыкальное, архаическое, простое, наивное, детское, «полностью погружающее нас в дух поэтической древности» [7, с. 100]. В романах испанского писателя Шлегель выявляет особую стилистическую симметрию, расположение словесных объемов подобно массам цвета и света в живописи, пронизывающую все свежесть, жизненность, яркую изобразительность. Проза Сервантеса всегда благородна и изящна, в ней запечатлена «музыка жизни», «она то развивает до крайних пределов острую проницательность, то теряется в сладких детских грезам» [7, с. 100]. И это все характерные черты «романтического» романа, отличающие его от «современного» романа (например, любимого Шлегелем «Мейстера» Гёте) и направленные в целом на выведение романного изображения за пределы реальной обыденной жизни, т.е. от того, что несколько позднее назвали в эстетике и литературоведении реализмом. Для Шлегеля роман в своей целостности всегда внутренне символичен, несет более глубокие смыслы, чем прописанные в нем сюжетные изображения.

Таким образом, Шлегель в самом начале XIX столетия увидел в искусстве и литературе то, что активно начали развивать в теории и на практике символисты рубежа XIX–XX веков: именно усмотрение в искусстве его сущностного принципа — символического выражения в художественной форме того, что не поддается другим способам выражения. На практике этот принцип в какой-то мере осознанно начали осуществлять уже художники и писатели романтизма, продолжили символисты, а в XX веке — сюрреалисты. При этом теоретики и романтизма, и символизма хорошо понимали, что художественный символизм является основой любого высокого искусства, что убедительно показал в своей эстетике уже Фридрих Шлегель.

Список литературы:

- 1 Берковский Н.Я. Эстетические позиции немецкого романтизма // Литературная теория немецкого романтизма. Документы / Под ред. Н.Я. Берковского. Л.: Издательство писателей, б.г. С. 5–118.
- 2 Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве. М.: Искусство, 1977. 263 с.
- 3 Ванслов В.В. Эстетика романтизма. М.: Искусство, 1966. 397 с.
- 4 Михайлов А.В. Эстетические идеи немецкого романтизма // Эстетика немецких романтиков. М.: Искусство, 1987. С. 7–43.
- 5 Попов Ю.Н. Философско-эстетические воззрения Фридриха Шлегеля // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1983. С. 7–37.
- 6 Скьянки Л.Ф. Корреджо. М.: Слово, 1999. 80 с.
- 7 Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 1983. 448 с.
- 8 Beiser F. Schlegel, Karl Wilhelm Friedrich von // Encyclopedia of Aesthetics / Ed. M. Kelly. Vol. 5. Oxford University Press, 2014. P. 491–493.
- 9 Bräutigam B. *Leben wie im Roman. Untersuchungen zum ästhetischen Imperativ im Frühwerk Friedrich Schlegels (1794–1800)*. Paderborn: Braun, 1986. 205 S.
- 10 Clinger C. *Friedrich Schlegel // Ästhetik und Kunstphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1998. S. 715–723.
- 11 Geismeyer W. *Caspar David Friedrich*. Leipzig: VEB E.A. Seemann Verlag, 1973. 160 p.
- 12 Pikulik L. *Frühromantik: Epoche, Werke, Wirkung*. München: Beck, 1992. 345 S.

References:

- 1 Berkovskij N.Ya. Esteticheskie pozicii nemeckogo romantizma [Aesthetic Positions of German Romanticism]. *Literaturnaya teoriya nemeckogo romantizma. Dokumenty* [Literary Theory of German Romanticism. Documents], ed. N.Ya. Berkovskij. Leningrad, Izdatel'stvo pisatelej Publ., pp. 5–118. (In Russ.)
- 2 Vakenroder V.-G. *Fantazii ob iskusstve* [Fancies about Art]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1977. 263 p. (In Russ.)
- 3 Vanslov V.V. *Estetika romantizma* [Aesthetics of Romanticism]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1966. 397 p. (In Russ.)
- 4 Mihajlov A.V. Esteticheskie idei nemeckogo romantizma [Aesthetic Ideas of German Romanticism]. *Estetika nemeckih romantikov* [Aesthetics of German Romantics]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1987, pp. 7–43. (In Russ.)
- 5 Popov Yu.N. Filososfsko-esteticheskie vozzreniya Fridriha Shlegelya [Philosophical and Aesthetic Views of Friedrich Schlegel]. Schlegel F. *Estetika. Filosofiya. Kritika* [Aesthetics. Philosophy. Criticism]. In 2 vols. Vol. 1. Moscow, Iskusstvo Publ., 1983, pp. 7–37. (In Russ.)
- 6 Sk'yanki L.F. *Korredzho* [Correggio]. Moscow, Slovo Publ., 1999. 80 p. (In Russ.)
- 7 Schlegel F. *Estetika. Filosofiya. Kritika* [Aesthetics. Philosophy. Criticism]. In 2 vols. Vol. 2. Moscow, Iskusstvo Publ., 1983. 448 p. (In Russ.)
- 8 Beiser F. Schlegel, Karl Wilhelm Friedrich von. *Encyclopedia of Aesthetics*, ed. M. Kelly. Vol. 5. Oxford University Press, 2014, pp. 491–493.
- 9 Bräutigam B. *Leben wie im Roman. Untersuchungen zum ästhetischen Imperativ im Frühwerk Friedrich Schlegels (1794–1800)*. Paderborn, Braun, 1986. 205 S.
- 10 Clinger C. *Friedrich Schlegel. Ästhetik und Kunstphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen*. Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1998. S. 715–723.
- 11 Geismeyer W. *Caspar David Friedrich*. Leipzig, VEB E.A. Seemann Verlag, 1973. 160 p.
- 12 Pikulik L. *Frühromantik: Epoche, Werke, Wirkung*. München, Beck, 1992. 345 S.