

Т.М. Степанская, Н.Ю. Афанасьева

Образ и символ как элементы конструирования реальности в искусстве

Образ – явление, возникающее как результат запечатления одного объекта в другом, выступающем в качестве воспринимающей формации – духовной или физической, или образ – претворение первичного бытия в бытие вторичное, отраженное и заключенное в чувственно доступную форму [1]. Другими словами, художественный образ – это средство и форма освоения жизни искусством.

В творческом процессе ценность образа заключается в целостности художественного произведения, где образ – сгусток художественного видения и переживания, которому искусство придает выразительность и эстетическую ценность. Мысль Гегеля, что образ «являет нашему взору не абстрактную сущность, а конкретную ее действительность», стала аксиомой понимания образа [2]. Если брать во внимание определение из психологии, то образ – субъективная картина мира, включающая самого субъекта, других людей, пространственное окружение и временную последовательность событий. И вместе с тем искусство есть познание и раскрытие в эстетических формах истины, оно представляет собой как чувство, так и мысль через глубокое проникновение и исследование сущности общественной жизни человека. Художественное освоение мира выступает здесь как конструирование реальности на эмоциональном и образном уровнях. Искусство стремится отвечать на те же вопросы, что и философия, воздействуя на эстетическое и эмоциональное переживание художественного образа. Очень важной для рассматриваемого вопроса является сформулированная А.А. Потебней мысль В. Гумбольдта: «Дело вовсе не в том, чтобы показать все, что само по себе невозможно, или даже многое... а в том, чтобы привести в такое настроение, при котором мы готовы все обнять взором... пусть только поэт заставит нас сосредоточиться в одном пункте, забыть себя ради известного предмета, – и вот, каков бы ни был этот предмет, перед нами – мир». В этой мысли явно просматривается начало учения о роли символа и мифа в художественных произведениях [3].

В искусстве, особенно в его высоких достижениях, грань между образом и символом трудно определима, если не учитывать, что художе-

ственный образ принимает символическое звучание, тогда как символ изначально связан со своим предметом, требуя от него не только переживания, но также проникновения и толкования. Природа символа означает знак, сигнал, признак, пароль, примету..., т.е. знак, который связан с обозначаемой им предметностью. При этом значения конкретных символов напрямую зависят от интерпретации, в которой они проявляются, так, например, «голубь в религиозном искусстве означает Святой Дух, но изображенный рядом с Венерой – знаменует любовь» [4]. В этом и заключается сила символа – в его многозначности и динамике перехода от смысла к смыслу.

Течение западной мысли XX в. представляет несколько моделей понимания символа. Выросшая из неокантианства «Философия символических форм» Кассирера делает символ универсальным способом объяснения духовной реальности [5]. «Глубинная психология» Юнга и его школы включает символы и архетипы в процессы самовыражения и самопостроения души. Юнг понятием «архетип» обозначал «первичные схемы образов, воспроизводимые бессознательно и априорно формирующие активность воображения...». Именно художник обладает способностью почувствовать архетипические формы и реализовать их в своих произведениях. Юнг утверждал: «Тот, кто говорит архетипами, глаголет, как бы тысячей голосов... он подымает изображаемое им из мира единократного и преходящего в сферу вечного» [6]. «Фундаментальная онтология» Хайдеггера и герменевтика Гадамера пытаются позволить символу быть самодостаточным средством понимания мира. Хайдеггер и Витгенштейн сходятся в признании необходимости символически означить «то, о чем нельзя сказать» при помощи «молчания» (Витгенштейн) или «вслушивания в бытие» (Хайдеггер) [5].

Удивительный образец диалектики демонстрирует В. Белый в определении художественного символа: «Художественный символ есть, прежде всего, волнение, данное в средствах изобразительности; и наоборот: средства изобразительности даны в волнении». Фактически А. Белый создает теорию творчества: «Теория символизма по отношению к искусству религии есть теория творчества... символизм же есть само творчество... вы-

сота творчества определяется охватом все больших сфер человеческой деятельности; примитивное, художественное и религиозное творчество – этапы все того же творчества; определяя творчество с точки зрения единства, мы называем его символизмом» [7, с. 54–143].

Символизм (от греч. *символон* – «знак», «символ») – направление в литературе и искусстве Европы конца XIX – начала XX в. Особенности его являются многозначность образов, игра метафор и ассоциаций. Представляя разные стили эпохи (поздний романтизм, академизм, постимпрессионизм, модерн), мастера этого направления считали искусство символом непознаваемого, мира видений и грез. Европейское и русское искусство 1870–1910-х гг. сосредоточено преимущественно на художественном выражении посредством символа интуитивно постигаемых сущностей и идей, смутных, часто изощренных чувств, видений. Философско-эстетические принципы символизма восходят к сочинениям А. Шопенгауэра, Э. Гартмана, Ф. Ницше, творчеству Р. Вагнера.

Русское ответвление символизма конца XIX – начала XX в. дает обильные философские плоды. В построениях В.С. Соловьева, Андрея Белого, В.И. Иванова, П.А. Флоренского, А.Ф. Лосева символизм получает систематическое многовариантное философское обоснование. А.Ф. Лосев считает символ такой образной конструкцией, которая может указывать на любые области инобытия, в том числе и на безграничные. Это, по его мнению, свидетельствует о том, что «категория символа везде и всегда, с одной стороны, конечна, а с другой – бесконечна» [8].

Нулевая образность в художественных произведениях – это один крайний предел. Другой крайний предел – это бесконечная символика, которая становится еще более богатой, когда символ становится мифом. Миф отличается от метафоры и символа тем, что все те образы, которыми пользуются метафора и символ, понимаются здесь совершенно буквально, т.е. совершенно реально, совершенно субстанциально. В этом разгадка того, что «мифология всегда трактует о чем-то сверхъестественном» [8]. Лосев приводит различные типы живописной образности мифа. Своей максимальной обобщенности и максимальной насыщенности мифология

достигает там, где даются изображения натурфилософского и космологического характера. основополагающий принцип мифологического мышления «ВСЕ ВО ВСЕМ» [9, с. 315–335] находит свое полное воплощение в музыке. Феноменологическая формула чистого музыкального бытия по Лосеву: слитость всего во всем, исчезновение противоположностей [10]. В России символизм нередко мыслится как «жизнетворчество» – сакральное действие, выходящее за пределы искусства. Основными представителями символизма в литературе можно считать П. Верлена, П. Валери, А. Рембо, С. Малларме, М. Метерлинка, А.А. Блока, А. Белого, В.И. Иванова, Ф.К. Сологуба; в изобразительном искусстве ими были Э. Мунк, Г. Моро, М.К. Чюрленис, М.А. Врубель, В.Э. Борисов-Мусатов. Ближе к символизму творчество П. Гоген, мастеров группы «Наби», графика О. Бердсли, работы многих мастеров стиля «модерн».

Цель искусства – не изображение реальности, а выявление в телесном духовного. Это отмечали древнерусские мыслители: Дамаскин – «всякий образ есть откровение и показания скрытого», Федор Студит – «на иконы взирая, ты постигаешь несказанного вида небесных зрелищ».

Мир глубокой архаики влечет к себе нерасчлененной цельностью бытия и сознания, души и тела, человека и космоса. В наше время развитие наук подводит к осознанию единства мира – духовного и материального, живого и неживого, физического и биологического – на уровне универсальных «полевых» взаимодействий [11]. Но в мифологическом сознании не разделялись «видимое» и «невидимое», в то время как в наш век наука четко различает реальность и виртуальный мир.

Мир культуры решает две формально противоположные задачи: поддержание статичности общества благодаря сохранению, воспроизведению традиции и обеспечение его динамики благодаря творческим инновациям. Для этого культура создает в себе сложные многоуровневые системы, позволяющие снимать противоречия индивидуума и общества, старого и нового, своего и чужого, нормального и ситуативного. В этом отношении культуру можно определить как информационную сверхсистему, которая обеспечивает обратную связь со средой при сохранении фонда исторической памяти.

Литература

1. Культурология. XX век. Энциклопедия. Т. 1 : А-Л. С-П. – М., 1998.
2. Григорян А.П. Художественный стиль и структура образа. – Ереван, 1974.
3. Потебня А.А. Мысль и язык. – М., 1999.
4. Сара Карр-Гомм. Путеводитель в мире живописи : пер. с англ. – М., 2003.
5. Большая энциклопедия Кирилла и Мефодия (БЭКМ) / гл. ред. Т.Г. Музрукова. – 5-е изд. – М., 2001.
6. Аверинцев С.С. «Аналитическая психология» К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // ВЛ – 1970. – №3.
7. Белый А. Эмблематика смысла // А. Белый. Критика. Эстетика. Теория символизма : в 2 т. – М., 1994. – Т. 1.
8. Лосев А.Ф. Проблема вариативного функционирования поэтического языка // А.Ф. Лосев. Имя : избранные работы, переводы, беседы, исследования, архивные материалы. – СПб., 1997.
9. Лосев А.Ф. Основной вопрос философии музыки // А.Ф. Лосев. Философия. Мифология. Культура. М., 1991.
10. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // А.Ф. Лосев. Форма – Стиль – Выражение. – М., 1990.
11. Батракова С.П. Образы времени и язык искусства. – СПб. ; М., 2003.