**План**.

1. **Романтизм новое в философии, Шеллинг романтизм.**
2. **Под влиянием романтизма.**
3. **Завоевание высот, двойственность Шеллинга.**
4. **Искусство и мифология.**
5. **Идеальный и реальный ряды в искусстве.**
6. **Музыка и живопись.**
7. **Архитектура и скульптура.**
8. **Поэзия: лирика, эпос и драма.**
9. **Роман.**
10. **Трагедия.**
11. **Комедия.**
12. **Завоевание высот, двойственность Шеллинга.**
13. **Список литературы:**

# Романтизм - новое в философии

1797 год, который Шеллинг провел в Лейпциге за изучением естествознания и натурфилософскими поисками, были весьма важными для формирования нового идейного направления, которое в последствии получило название романтизм.

В этот период пародируется все на свете. Кант с его почитанием закона, Фихте, прославивший революцию, Руссо, идеализирующий природу.

Важнейшая ипостась романтизма – ирония. « В иронии, - говорил теоретик романтизма Фридрих Шлегель, - все должно быть шуткой и все должно быть всерьез, все простодушно – откровенным и глубоко притворным. Она возникает, когда соединяется чутье и искусство жизни и научный дух, когда совпадают друг с другом и законченная философия природы, законченная философия искусства. В ней содержится, и она вызывает в нас чувство непреодолимого пространства между безусловным и обусловленным, чувство невозможности и необходимости всей полноты высказывания. Она есть самая свободная из всех вольностей, так как благодаря ей человек способен возвысится над самим собой, и в тоже время ей присуща всяческая закономерность, так как она безусловна необходима. Нужно считать хорошим знаком, что гармонические пошляки не знают, как относится к этому постоянному самопародированию, когда попеременно нужно то верить, то не верить, покамест у них не начнется головокружение, шутку принимают всерьез, а серьезное принимают за шутку».

Романтики ценят смех. Видели в нем средство расковать сознание. А свобода духа – цель романтизма. Их обвиняли в том, что они смеются ради самого смеха, для них, мол, нет ничего святого. Это не справедливо. Романтизм всегда не только низвержение идеалов, но и утверждение идеалов, при том прямом и непосредственном, без околичностей и уверток.

Идеал романтиков – свободная личность. «Только индивид интересен». Интерес к индивидуальному не перерастет, однако, в индивидуализм, в эгоистическое самолюбование, в пренебрежение другими и подавление их. Романтизм универсален, он за преодоление любой нетерпимости, всякой узости. Для романтика интересна любая индивидуальность – человек, народ, все человечество как нечто неповторимое в богосотворенном мире.

О своих идеалах романтики умели говорить не только иронически двусмысленно, но возвышенно – политически, с откровенной восторженностью.

Романтики в природе не «порождение своего беспорядочного воображения», а абсолютную реальность. (Культ природы вскоре сведет их с Шеллингом). Природа – объект не покорения, а поклонения. Поэзия искусство – средства проникнуть в ее тайны, не нарушив первозданной гармонии. У поэта и подлинного естествоиспытателя общий язык, язык самой природы. Только полная гамма развитых человеческих потенций делает человека природным существом, ведет к слиянию с природой.

Романтики умели не только мечтать и грезить о далёком, несбыточном, но и находить свои идеалы в близком, повседневном, человеческом. Кто обвинит их в противоречивости? Противоречий полна сама жизнь. А она для романтиков сама жизнь. Они чураются абстрактного мышления, видя в нем если не умершее чувство, то, во всяком случае, жизнь серую и чахлую.

В литературе они ищут универсальную форму, которая полнее всего соответствовала бы богатству жизни. Они против жестких рамок художественного жанра. Универсальную форму видят в романе (отсюда и название «романизм»). «Роман – это жизнь в форме книги», – говорит Новалис. Образцом для них служит «Вильгельм Лейстер» Гёте. Впрочем, Фридрих Шлегель к «романам» причисляет и драмы Шекспира. Термин еще не устоялся, понятия не прояснены, «романтический» для романтиков – значит «всесторонний», «соответствующий жизни», «взятый из истории. Одновременно возникает и другое значение слова – «выходящий за рамки повседневности».

\*\*\*

На восходящую философскую звезду – Шеллинга – романтики не могли не обратить внимания. В марте 1797 года Фридрих Шлегель, тогда ярый фихтинец, опубликовал восторженную рецензию о статье Фихте и Шеллинга в «Философском журнале». Остывая к Фихте, он охлаждался к Шеллингу. «Идея к философии природы» ему решительно не понравились. Но личность Шеллинга притягивает. И не смотря на то, что для романтиков он представляется как оледеневшим. Для них «Его так называемая энергия – всего лишь румянец на щеках больного. Для него вся жизнь состоит из одних плюсов и минусов». (Ф. Шлегель Шлеермахеру). Но все же, не смотря на все разногласия, Шеллинг был постоянным гостем Шлегеля. Также был непосредственным членом Иенского кружка романтиков, 1799 года просуществовавшего до весны следующего года. Он был не только постоянным гостем в доме А. В. Шлегеля, в сентябре он здесь поселился. Он разделял многие убеждения романтиков, их разочарование в идеалах Просвещения и Французской революции, их стремления найти новые пути в духовной жизни – в философии, в науки, в искусстве. Их сближала любовь к природе (чем не мог похвалиться Фихте); препятствием, однако служила, разница в устремлениях: романтики мечтали «слиться с природой». Шеллинг думал над тем, как ее познать. Романтики принимали идею от Канта и разрабатываемую Шеллинга идею двойственности бытия – мира природы и мира свободы. Но Шеллинг пытался построить систему натурфилософии и *систему* трансцендентальной философии, романтики же отвергали саму идею упорядоченного мышления. Отсюда, их культ иронии, который не всегда приходился по вкусу Шеллингу. Романтики полны благоговейного отношения к религии, а Шеллинг еще не разделался с просветительским скептицизмом.

По мнению Шеллинга, религия не может быть метафизикой. Но и Кантовская трактовка религии «в приделах только разума» тоже не верна. Религия не мораль и не средство ее упрочения. Религия – это особое чувство зависимости от бесконечного. Но, не смотря на все мытарства Шеллинга, он был всегда больше натуралистом, чем, кем-либо. Что первично: дух или природа? «всякая философия должна исходить из того, либо природа создается разумностью, либо разумность природой». Естествознанию свойственна тенденция, переходить от природы к духу. Натуралист открывает законы, оразумливает природу; благодаря этому естествознание превращается в натурфилософию, «которая является основой философской наукой».

Антипод натурфилософии – трансцендентальная философия. Она исходит из первичности субъективного духовного принципа. Шеллинг называет ее «другой основой философской наукой», (отнюдь не единственной и даже не первой!) это «знание о знании».

Шеллинг по прежнему полон любви к природе и почтению к естествознанию. «Как не стараешься избавиться от природы, она всегда настаивает на своем» – это латинское изречение он напоминает тем, кто готов отмахнутся от окружающего нас мира.

В новой работе Шеллинг просто переходит к другому кругу проблем. Те, что поставил Кант, частично решил, а частично сделал предметом размышления. Главное открытие Кант в «Критике чистого разума» – активность познания. Шеллинг раздвигает рамки этого открытия. Активен, по Канту, рассудок, чувства пассивны: интеллект конструирует понятия, чувства лишь аффинируются (возбуждаются) окружающими вещами.

Простейший акт познания – ощущения. Вся реальность познания опирается на ощущения, и Шеллинг называет «неудавшейся» любую философию, которая «не в состоянии объяснить ощущения». Старые рационалисты игнорировали ощущения, эмпирики видели их значения, но не могли растолковать, что это такое. Однако воздействие извне недостаточно для понимания ощущения. Ответить на вопрос о происхождения ощущения – значить назвать породившую его причину. Но «закон причинности распределяется только на однородные вещи (вещи принадлежащие одному и тому же миру) и не допускает перехода одного мира в другой. Ввиду этого превращения первоначального бытия в знании было бы понятно, если бы можно было бы показать, что также и представление является родом бытия: такое объяснение, во всяком случае, выдвигается материализмом, системой, которую философу оставалось только приветствовать, если бы она действительно выполняла взятые на себя обещания. Однако материализм в том виде, как он до сих пор существовал, характеризуется полной непонятностью, а если он становится пригодным для понимания, его нельзя отличить от трансцендентального идеализма…»

Ценнейшее познание! Шеллинг по прежнему тянется к материализму, но его не устраивает в известном ему материализму отсутствие диалектики.

Идея активности познания логично приводит к другой идей, едва намеченной в гносеологии Кантом и подхваченной Шеллингом, - идее историзма. Шеллинг набрасывает систему понятий, которая, по его представлению, совпадает с действительным движением познания и конструирование реального мира. «Философия является… историей самосознания, проходящего различные эпохи». Термин «эпохи» употреблялся раньше только применительно к истории человечества, Шеллинг включает его в теорию познания.

Изначальное тождество объекта и субъекта, духа и материи носит деятельный характер. Два противоположных вида деятельности – реальный, подлежащий ограничению, и идеальный, безграничный, сливаются в нечто третье, представляющее собой ощущение. Оно и идеально и реально одновременно, пассивно и активно.

В «первую эпоху» самосознание проходит путь от простого ощущения до продуктивного созерцания. Понятие продуктивного, или интеллектуального, созерцания – важнейшее в системе трансцендентального идеализма. Это знание о предмете и одновременно порождение его. Как же конструируется материальный предмет? Материя существует в трех измерениях, которые создаются действием трех сил – магнетизма, электричества и химического средства. Действие магнитной силы однолинейно, так рождается измерение длины; электричество растекается по плоскости, химический процесс протекает, а пространстве.

«Вторая эпоха» простирается от продуктивного созерцания до рефлексии (размышления о самом себе).

«Третья эпоха» - это рефлексия до акта воли. Таким образом, Я самосознание, восходит от мертвой материи к живой, мыслящей и далее к поведения человека. Мы мыслим категориями – предельно общими понятиями. Шеллинг не только перечисляет их – отношение, субстанция и акциденция, протяженность и время, причина и действие, взаимодействие и т. д. Он пытается построить их иерархию, показать, как распадается категория на две противоположные, как сливаются эти противоположности снова в одном, более содержательном, поведенческой сфере деятельности человека. Возможность, действительность, необходимость – таковы последние ступени этой лестницы категорий, которая проводит нас в новый, верхний, этаж, где господствует свободная воля.

Действующее лицо истории – человек, наделенный свободой воли. Но, подчеркивает Шеллинг, разумное существо, пребывающее в полной изолированности, не может подняться до сознания свободы, не в состоянии даже до осознания объективного мира. Лишь наличие других индивидов и никогда на прекращающее взаимодействие индивида с ними ведет к завершению самосознания. Речь, следовательно, идет об общественной природе сознания и деятельности человека.

Мораль и право регулирует отношения индивида и общества. Шеллинг принимает кантовский категорический императив («Ты обязан хотеть только то, что могут захотеть все разумные существа вообще») как принцип поведения человека, принимает кантовскую идею изначального зла в человеке и заложенных в нем задатков добра, которые должны возобладать в результате морального воспитания.

Вслед за Кантом Шеллинг видит идеал общественного устройства в установлении всеобщего правового строя, который должен распространятся на отношения между государствами. Ни одно государство не может рассчитывать на безопасность, если не будет создана межгосударственная организация, «государство государств», своего рода федерация, члены которой взаимно гарантировали бы свою неприкосновенность. На случай распрей народов должен быть создан общий ареопаг, куда войдут представители всех культурных наций с правом применять совместную силу всех стран против нарушителя международного спокойствия.

Кроме «романтической школы», Шеллинг прошел еще трансцендентальную школу Канта. Он твердо усвоил, что знание – продукт воображения, этого «великого художника», как именовал воображение кинегбергский мудрец. Знает человек только то, что может сделать. Познаваемый нами мир – наше художественное произведение. Говорит о нем сухим «геометрическим» языком Спинозы не пристойно. Для этой цели уместен поэтический язык Платона.

До сих пор Шеллинг излагает или интерпретирует то, что писал Кант в своих статьях по философии истории.

Общее с романтиками, внимательное прочтение Канта. Позволило Шеллингу впервые высказаться на тему философии искусства, причем очень удачно. У Канта он заимствовал тезис – искусство преодолевает разрыв между природой и свободой – это промежуточная сфера, обладающая качествами и одного и другого. Как вид творчества оно сочетает сознательные и бессознательные компоненты.

Кант сравнил природный организм с органической структурой художественного произведения. Шеллинг устанавливает два важных различия. Организм рождается целостным; художник видит, но творить его может по частям, создавая из них нечто потом неразделимое. Далее, природа начинает с бессознательности и лишь, в конце концов, приходит к сознанию: в искусстве путь иной – сознательное начало и бессознательное завершение начатого труда.

И еще одно важное отличие. Произведение природы не обязательно прекрасно. Произведение искусства прекрасно всегда.

Искусство выше философии еще в одном отношении: «Хотя философия достигает величайших высот, но в эти выси она увлекает лишь частицу человека. Искусство же позволяет добраться до этих высот *целостному человеку*».

Но если одному лишь искусству даровано превращать в объективно значимое то, что философ в состоянии излагать исключительно в форме субъективности, то от сюда можно сделать еще один вывод. А именно: раз философия когда- то на зоре наук родилась из поэзии, наподобие того, как произошло это со всеми другими науками, которые так именно приближались к своему совершенству, то можно надеяться, что и ныне все эти науки совместно с философией после своего завершения множеством отдельных струй вольются обратно в тот всеобъемлющий океан поэзии, откуда они первоначально изошли

И сегодня дух поэзии неистребим в науки. Творчество, может быть, сродни творчеству в искусстве. Шеллинг не называет здесь имя Канта, но продолжает его наблюдения. В «Критике способности суждения» Кант противопоставил два вида творчества: художник – это гений, характер его озарения не поддается разумному истолкованию, иное дело ученый, в его деятельности все зависит от образования и усидчивости. Позднее Кант внес поправку: изобретение, то есть создание того, чего раньше не было, - удел «гения», в науке он тоже может проявить себя.

Шеллинг говорил о двух типах изобретения: «сциентистском» и «гениальном». В первом случае: «целая, система создается по частям, словно путем складывания». Для этого не требуется «гениальности». Она в том случае, когда идея целого предшествует частям. И еще в одном случае: когда утверждаются парадоксальные идеи, обгоняющие время, «безумные» идеи, как говорят ныне. Творчество научного «гения», как и художественного, совершаются «путем внезапного совпадения сознательной и бессознательной деятельности». Шеллинг внятно произносит то, о чем у Канта можно было только догадываться.

Единство науки и поэзии существовало в древние времена в виде мифологии. Шеллинг предсказывает возникновение «новой мифологии». И сообщает, что он уже много лет работает над книгой о мифологии, которая выйдет в ближайшее время.

Из всего из этого можно сделать один вывод: Шеллинг отдает предпочтение искусству.

## Под влиянием романтизма.

В начале 1805 года под псевдонимом Бонавентура вышла книга Шеллинга «Ночные бдения» в серии «Журнал новых немецких оригинальных романов», выпускавшейся саксонским издательством «Динеман». Первоначально на нее не обратили внимание, только в нашем веке она обрела широкую известность: в ней увидели предвосхищение прозы экспрессионистов, Кафки, Гессе. В прошлом столетии она была издана три, в нынешнем – двадцать три.

У нас эта книга странным образом почти неизвестна. Лишь в 1980 году в двухтомнике «Избранная проза немецких романтиков» впервые появились отрывки из нее. В академической пятитомной «истории немецкой литературы» она даже и не упоминается. Молчат о ней и наши исследователи немецкого романтизма. Работа вызвала споры во – первых о ее авторстве, а во - вторых о взглядах автора, его настроении: «Зрелый Шеллинг 1804 года, выступающий в строгом научно академическом облике, а зените своей славы, аристократ духа, принадлежащий к вершинам идеалистической эпохи, устремленный на умозрительное обследования тайн высшего художественного творчества,… не мог иметь дело с молодым издателем». И далее: «Разве можно найти у Шеллинга взгляд на мир и на жизнь Боновентуры? Обнаружим ли мы у него хотя бы след той отчаянной разорванности и дисгармонии, мрачного пессимизма и нигилизма, отвращение к миру и презрение к людям «Ночных бдений»?

Но книга эта отнюдь не нигилистична, как это может показаться на первый взгляд. В ней можно обнаружить социальную критику, сатиру, пародию, мрачное раздражение – все, что угодно, только не нигилизм. Начиная с первой новеллы – об умирающем атеисте и злобном священнике – и вплоть до последней сцены на кладбище, где трижды повторено «Ничто» относящиеся только к попытке воскресить бренную оболочку человека, его «роль», автор не ставит под сомнение существование вечного, нетленного в человеческом Я, незыблемых ценностей.

Под влиянием романтизма Шеллинг, ранее устремлен в натурфилософию, обращается в искусство. Принадлежа Иеньскому кружку, с самого начала находился в своеобразной оппозиции к главным его представителям. В «Ночных бдениях» заметна и близость к романтизму, и стремление преодолеть его, показать со смешной стороны, пародировать его, а на жизнь взглянуть трезвыми глазами.

Для Шеллинга как автора не характерна, какая – то одна, раз навсегда найденная манера. Он всегда искал, экспериментировал. Причем, испытав себя в какой – либо новой литературной форме, он никогда к ней не возвращался, искал новое, не отрекаясь, впрочем, от содеянного.

Как относится философия искусства, к эстетике романтизма? Над этим невольно задумаешься, начиная читать «Философию искусства». Если отвлечься от особенностей, связанных с личностью того или иного романтика, то в целом романтизм в эстетике можно свести к трем культам – культ искусства, культ природы, культ творческой индивидуальности.

Искусство для романтиков – высшая форма духовной деятельности, превосходящая и рассудок и разум. Поэзия – героиня философии, философия – теория поэзии, говорил Новалис. Он был убежден, что в будущем люди будут читать только художественную литературу. Поэт постигает природу лучше, чем ученый.

Ибо поэзия непосредственно вытекает из природы. Природа неисчерпаема, она богаче и сложнее, чем знает о ней наука. Поэтому поэт – романтик, говоря о природе, имеет в виду нечто большее, чем понимает под природой обычный человек, он поклоняется в природе чему - то таинственному, неизведанному, по сути дела, сверхприродному.

Такой природно-сверхъестественной силой представился романтикам творческий дар художника. Художник – бессознательное орудие высшей силы. Он принадлежит своему произведению, а не оно ему.

Шеллинг принимает все эти три позиции. Но с существенными оговорками и поправками. Да, искусство высшая духовная потенция, но это не значит, что в голове философа должен царить художественный беспорядок. Философия – наука и не наука одновременно. Как не наука она апеллирует к созерцанию и воображению, как наука она требует системы. Метод конструирования, построения системы, который оправдал себя в натур философии, Шеллинг пытается применить и к философии искусства. Определить понятия, – значит, указать его место в системе мироздания. «Конструировать искусство, – значит, определить его место в универсуме. Определение этого места есть единственная дефиниция искусства». Здесь Шеллинг не романтик, а непосредственный предшественник врага и критика романтизма Гегеля.

Шеллинг сопоставляет логические взгляды на искусство с историческим, говорит о противоположности античного и современного ему искусства. «Было бы существенным недостатком в конструировании, если бы мы не обратили внимания на это и в отношении каждой отдельной формы искусства. Но ввиду того, что эта противоположность рассматривается лишь, как исключительно формальная, то конструирование сводится именно к отрицанию или снятию. Исходя, из этой противоположности, мы вместе с тем будем непосредственно учитывать *историческую* сторону искусства и сможем надеяться, только этим придать нашему конструированию в целом окончательную завершенность».

Что касается романтического культа природы, Шеллинг вполне разделял его. Мы знаем пристрастие Шеллинга к органическому, к живому.

Нравственность надприродна это божественная искра, зажженная непосредственно в человеке, в его сознании. Шеллинг полон пристрастия к природе, но не может забыть уроков Канта. И перечеркнуть сознательный момент в творчестве художника он также не может. Творчество – единство бессознательного и сознательного. В этом пункте Шеллинг также отличается от романтиков, он продолжал стоять особняком внутри романтического движения, видеть его слабые стороны, и пытаться переделать их.

### Основные философские труды Шеллинга.

Наиболее плодотворным в деятельности Шеллинга был период, когда он создал “натурфилософию”. Используя естественнонаучные открытия конца XVIII в., он в своей “Философии природы” формулирует мысль о том, что бессознательно-духовная природа благодаря наличию динамических противоположностей развивается по определенным ступеням, на одной из которых появляются человек и его сознание. Это положение было направлено против субъективно-идеалистической философии Фихте, которой Шеллинг первоначально увлекался. Заслуга Шеллинга состояла в том, что он создал учение о диалектическом развитии природы.

Шеллинг полагал, что вслед за вопросом о возникновении сознания следует поставить вопрос о том, как сознание

становится объектом, который существует вне субъекта и с которым согласуется представление последнего. Эту проблему философ исследует в “Системе трансцендентального идеализма” (1800). Здесь рассматриваются различные ступени развития сознания.

### Философия искусства.

“Философия искусства” возникла тогда, когда в философском развитии Шеллинга явно обозначился поворот к религиозно-мистическим идеям, отразившимся в диалоге “Бруно” (1802) и работах “О методе академического изучения” (1803) и “Философия и религия” (1804). Здесь Шеллинг делает попытку согласовать свою философию с христианской религией. Воплощение Христа представляется ему вечной эманацией конечного и бесконечного. Цель христианства, по Шеллингу, состоит в постепенном слиянии религии, философии и искусства.

Поворот к религиозному мистицизму нашел отражение в “Философии искусства”. Однако в этом труде сохранились еще многие идеи, которые были сформулированы Шеллингом в ранний период его деятельности, в частности в период его занятий философскими проблемами естествознания.

### Принцип историзма.

Идея целостного рассмотрения всех явлений искусства находится в тесной связи с принципом историзма. Уже Гердер, Шиллер, Гетте высказывали мысль о необходимости исторического подхода к искусству. Шеллинг попытался сделать принцип историзма исходным в своем анализе. Замысел философа, однако, не мог быть осуществлен. Дело в том, что в абсолюте Шеллинга нет движения и развития, а, следовательно, и времени. А поскольку в системе искусств отражается не что иное, как абсолют, где время перестает существовать, то, естественно, и искусства оказываются, в конечном счете, изъятыми из времени.

### Искусство и мифология.

Большое место в “Философии искусства” занимает проблема мифологии. Философ полагает, что “мифология есть необходимое условие и первичный материал для всякого искусства”

Проблема мифологии связывается у Шеллинга с установкой на выведение искусства из абсолюта. Если красота есть “облечение” абсолютного в конкретно-чувственное, но в то же время непосредственный контакт между абсолютом и вещами невозможен, требуется некоторая промежуточная инстанция. В качестве последней выступают идеи, распадаясь на которые абсолютное становится доступным чувственному созерцанию. Идеи, таким образом, связывают чистое единство абсолюта с конечным многообразием единичных вещей. Они-то и суть материал и как бы всеобщая материя всех искусств. Но идеи как объект чувственного созерцания, по Шеллингу, то же, что боги мифологии. В связи с этим Шеллинг и отводит большое место конструированию мифологии как всеобщей и основной “материи” искусства.

Шеллинг изложил концепцию мифологии в систематической форме в “Философии мифологии и откровения”, а также в трудах “Мировые эпохи” и “Самофракийские мистерии”. Эта концепция достаточно противоречива. С одной стороны, Шеллинг подходит к мифу с исторической точки зрения. Так, сопоставление античной и христианской мифологии приводит философа не только к идее исторической изменчивости мифа, но и к выявлению отличительных способностей древнего и нового искусства. Наряду с этим миф часто понимается у Шеллинга как специфическая, безотносительная к каким-либо историческим границам форма мышления. Миф сближается Шеллингом с символом, т.е. с чувственным и неразложимым выражением идеи, с художественным мышлением вообще. Отсюда делается заключение, что ни в прошлом, ни в настоящем, ни в будущем искусство немыслимо без мифологии. Если последняя отсутствует, то, по мнению Шеллинга, художник сам создает ее для своего употребления. Философ надеется, что в будущем возникнет новая мифология, обогащенная и оплодотворенная духом нового времени. Философия природы, по его мнению, должна создать первые символы для этой мифологии будущего.

Сформулировав обще эстетические принципы, Шеллинг приступает к рассмотрению отдельных видов и жанров искусства.

### Идеальный и реальный ряды в искусстве.

Философская система Шеллинга покоится на постулировании двух рядов, в которых конкретизируется абсолют: идеального и реального. Соответственно расчленяется и система искусств. Реальный ряд представлен музыкой, архитектурой, живописью и пластикой, идеальный - литературой. Как бы чувствуя натянутость своего принципа классификации искусств, Шеллинг вводит дополнительные категории (рефлексия, подчинение и разум), которые были призваны конкретизировать исходные положения. Однако и при этом классификация остается достаточно искусственной.

### Музыка и живопись.

Характеристику отдельных видов искусств он начинает с музыки. Это наиболее слабая часть, поскольку этот вид искусства Шеллинг знал плохо, что и заставило его ограничиться самыми общими замечаниями (музыка как отражение ритма и гармонии видимого мира, лишенное образности воспроизведение самого становления, как такового, и т.п.). Живопись, по Шеллингу, первая форма искусства, воспроизводящая образы. Она изображает особенное, частное во всеобщем. Категорией, характеризующей живопись, является подчинение. Шеллинг подробно останавливается на характеристике рисунка, светотени, колорита. В споре между сторонниками рисунка и колорита он выступает за синтез того и другого, хотя на практике четко прослеживается, что рисунок для него имеет большее значение. Наряду с рисунком для Шеллинга большое значение имеет и свет, поэтому идеал Шеллинга в живописи двойствен: это то Рафаэль (рисунок!), то Корреджо (светотень!).

### Архитектура и скульптура.

Искусство, синтезирующее музыку и живопись, Шеллинг видит в пластике, куда включаются архитектура и скульптура. Шеллинг рассматривает архитектуру в значительной мере в плане отражения в ней органических форм, вместе с тем подчеркивая ее родство с музыкой. Для него она “застывшая музыка”.

В пластических искусствах скульптура занимает самое важное место, ибо ее предметом является человеческое тело, в котором Шеллинг в духе древнейшей мистической традиции видит осмысленный символ мироздания.

Скульптурой завершается реальный ряд искусств.

### Поэзия: лирика, эпос и драма.

Если изобразительные искусства воспроизводили абсолютное в конкретном, материальном, телесном, то поэзия осуществляет это в общем, т.е. в языке. Искусство слова - это искусство идеального, высшего ряда. Поэтому поэзию Шеллинг считает выражающей как бы сущность искусства вообще.

Как и во всех других случаях, соотношение идеального и реального служит у Шеллинга основой спецификации отдельных видов поэзии: лирики, эпоса и драмы. В лирике воплощается бесконечное в конечном, драма - синтез конечного и бесконечного, реального и идеального. В дальнейшем Шеллинг анализирует в отдельности лирику, эпос и драму. Наиболее пристального внимания заслуживает анализ романа и трагедии.

### Роман.

Роман, как известно, возник в новое время, и его теории практически не существовало вплоть до начала XIX в., если не считать некоторых высказываний Филдинга. Романтики первыми создали теорию романа, которая была развита далее Гегелем. Роман рассматривается Шеллингом как эпос нового времени. Свои рассуждения он строит на “Дон Кихоте” Сервантеса и “Вильгельме Мейстере” Гїте. К английскому роману он отнесся холодно. Важно, что Шеллинг рассматривает роман как “синтез эпоса с драмой” [1, стр.382]. В самом деле, реалистический роман XIX в. нельзя себе представить без драматического элемента. Он возник под влиянием развития реалистической драмы.

### Трагедия.

Относительно трагедии Шеллинг связывает трагический конфликт с диалектикой необходимости и свободы: свобода дана в субъекте, необходимость - в объекте. Столкновение исторической необходимости с субъективными устремлениями героя составляет основу трагической коллизии. В своей концепции трагического Шеллинг отчасти исходит из идей Шиллера, который дал не только теорию, но и блестящие образцы трагического жанра. Для Шиллера смысл трагедии в победе духовной свободы над неразумной, слепой, природной необходимостью судьбы. Для Шеллинга этот смысл в том, что в столкновении свободы и необходимости не побеждает ни одна из сторон, точнее, побеждают обе стороны: трагический конфликт завершается синтезом свободы и необходимости, их примирением. Только из внутреннего примирения свободы и необходимости возникает желанная гармония, говорит Шеллинг. Шиллеровская неразумная судьба превращается у Шеллинга в нечто разумное, божественное, закономерное. Вследствие такой интерпретации необходимости последняя у Шеллинга приобретает мистически-религиозный оттенок неотвратимости. Поэтому вполне логично, что Кальдерона Шеллинг ставит выше Шекспира, ибо у последнего “свобода борется со свободой”. Понятно также, почему в толковании Шеллинга Эдип Софокла приобрел черты библейского страдальца Иова.

### Комедия.

В меньшей степени разработана у Шеллинга проблема комического. Он видит сущность комедии в “переворачивании” свободы и необходимости: необходимость переходит в субъект, свобода - в объект. Необходимость, ставшая капризом субъекта, разумеется, уже не есть необходимость. Шеллинг здесь переходит на позиции субъективизма и тем самым изымает комический конфликт из сферы исторической закономерности, в силу чего возникает возможность произвольного толкования исторических конфликтов.

### Завоевание высот, двойственность Шеллинга.

Духу романтизма соответствует интерес к мифологии, который никогда не покидал Шеллинга. Мифология – необходимое условие и первичный материал для искусства. Это та почва, на которой вырастает художественное произведение. В мифе содержится первое созерцание универсума, которое еще не потеряло характер реального бытия. Минерва – не образ и не понятие мудрости, она есть сома мудрость.

Древнегреческую мифологию Шеллинг называет реалистической и противопоставляет ее христианской, идеалистической мифологии. Греки погружены в природу, идеальный мир отступает у них на задний план. Для христианства природа оказывается закрытой книгой, тайной; христианский миф живет в морали, в истории. И сам миф приобретает исторический характер, постоянно трансформируется. Но Реформация принесла с собой и беду: на смену духовным авторитетам пришли новые, буквальные, прозаические, корыстные. Обычный здравый рассудок стал судить дела духовные, выхолостил их. Вольнодумство не может похвалиться поэзией. Немецкое просветительское благословение Шеллинга называет прозой «новейшего времени в приложении к религии», беда рационализма в том, что он убивает миф. Истребить миф, впрочем, не возможно. Шеллинг предрекает возникновение «новой мифологии», которая объединит природу и историю.

Без мифа не возможна поэзия. Творческая индивидуальность создает всегда собственные мифы. Великие художники – великие мифотворцы. Дон-Кихот, Макбет, Фауст – «вечные мифы».

Во времена Шеллинга не существовало эстетической устоявшейся терминологии (остро говоря, она и сегодня весьма произвольна). Не приходится удивляться тому, что понятие мифа Шеллинг трактует предельно широко, зачастую подразумевая художественный образ. Термином «образ» он не пользуется, образ для Шеллинга – слепок с предмета, мертвая копия, «для полного тождества с предметом ему не достает лишь той определенной части пространства, где находится последний».

Центральное понятие искусства, по Шеллингу, - символ. Символ отличает он от схем аллегорий. В схеме особенное созерцается через общее. У ремесленника есть схема изделия, в соответствии с которой он работает. Противоположность схемы – аллегория: здесь общее созерцается через особенное.

Поэзия – более высокая духовная потенция, чем изобразительное искусство, оно созидает идеи, в то время как искусство лишь выражает их. Искусство – это бытие, поэзия – продуцирование. Искусство, – умершее слово, поэзия оживляет язык.

Как и почему становится возможной поэзия? Поэт организует речь в завершенное целое. Поэзия отличается от прозы не только ритмом, но и языком, с одной стороны, более простым, с другой – более красивым. Язык в руках поэта становится высшим орудием, ему дозволенны сжатые обороты, непривычные слова, своеобычные флексии, однако все в приделах истинного воодушевления. Что касается метафор, то они свойственны скорей риторике, которая имеет целью выражать свои мысли образно, чтобы возбуждать страсть и вводить в заблуждение. Поэзия не имеет иной цели, кроме самой себя.

Лирическая поэзия – самый субъективный вид поэзии, в ней преобладает свобода. Эпос – сама необходимость. Эпос в поэзии соответствует картине в ряду изобразительных искусств.

Говоря о современной эпической форме, Шеллинг указывает на роман как на высшее ее воплощение. «Роман должен быть зеркалом мира, по меньшей мере, зеркалом своего века и, таким образом, частной мифологией. Он должен склонять к ясному спокойному созерцанию, и вызывать ко всему участие; любая часть романа, каждое слово должно быть золотым, должно быть включено в сокровенный метр высшего порядка, коль скоро внешний ритм отсутствует. Поэтому роман может быть плодом лишь вполне зрелого духа, как и древняя традиция неизменно рисует Гомера старцем. Роман есть как бы окончательное прояснение духа».

Только «Дон-Кихот» и «Вильгельм Мейстер» могут быть названы в качестве образцов романа. «Роман Сервантеса зиждется на весьма не совершенном и даже сумасшедшим герое, который, однако, на столько благороден и, если только не затрагивается одна определенная точка, проявляет столько мудрой рассудительности, что ни одно оскорбление, которому он подвергается, не может его по-настоящему унизить», образ Санчо Панса «непрерывный праздник для ума».

Роман – это уже не эпос в чистом виде, это «соединение эпоса и драмы». Поэтому он так важен в современном искусстве. Шеллинг вслед за романтикам ценил смешение жанров.

Преимуществом драмы над эпосом состоит в том, что она синтезирует свободу и необходимость, в ней побеждает необходимость без того, чтобы свобода оказалась в подчинении, и, наоборот, торжествует свобода без того, чтобы необходимость подчинила себя. Ведь и в жизни личность, которая подчиняется необходимости, может вновь стать выше нее, так что свобода и необходимость, побежденные и одновременно побеждая, проявляются в своей высшей неразличимости.

Драму Шеллинг истолковывает, прежде всего, как трагедию. Суть трагичного он видит в несчастье, предопределенном необходимостью и вместе с тем свободно выбранном. Добровольно нести наказание за нечто неизбежное, чтобы утратой своей свободы доказать именно эту свободу, - вот что отличает трагического героя. У древних рок преследует человека. У величайшего трагика нового времени Шекспира человек губит характер. Шекспир вкладывает в характер такую роковую силу, что она существует как непреодолимая необходимость. Шекспир – величайший изобретатель характеристик! «Он не в состоянии изобразит ту высокую, способную устоять перед судьбой, как бы очищенную и просветленную красоту, которая сливается воедино с нравственным добром, - и даже ту красоту, которую он изображает, он не в силах представить так, чтобы она была явлена в целом и чтобы целое каждого произведения несло ее черты. Он знает высшую красоту лишь как индивидуальный характер»

В этих словах Шеллинга можно обнаружить некоторое противоречие с тем, что он утверждал выше. «Наивное» в искусстве, изображение индивидуального он провозгласил высшим художественным достижением, а теперь в Шекспире ему не хватает «идеального мира», то есть шиллеровской «сентименталичности». Шекспир, по мнению Шеллинга, остается в сфере рассудка.

Шеллинг на распутье. Именно в это время он носится с Компктти и увлечен сидеризмом (наука о гипнозе). В начале 1807 года в баварском университете в Лансгуте возникают сразу две профессорские вакансии по кафедре философии. Его не зовут. Более того, назначают на освободившиеся места ярких его противников. Это очередное унижение.

Он понимает, что это испытание. Притом решающее. Откладывает все дела и тщательно готовится. Он знает, что в Баварии предполагается создать Академию художеств. Будет присутствовать кронпринц Людвиг, покровитель искусств, двор, министры. От, того, какое он произведет впечатление, зависит многое. Другой такой возможности не будет. Сейчас или никогда.

Ни в какие метафизические глубины и искусствоведческие тонкости пускаться не следует. Его будут слушать 500 человек. Здесь важно не **что**, а **как**.

…Он говорит очевидные истины, знакомые читающей публике. Искусство – звено между душой человека и природой. Мало проникнуть в душу творца, чтобы посягнуть его сущность, надо знать природу. Для некоторых природа мертвый агрегат, скопление предметов. Для других – почва, откуда поступают соки, питающие наши силы. И лишь вдохновенные исследователи видят в природе священную, творческую силу, из себя самой порождающее все сущее.

Он говорит о «жизненной средней линии», которой должен придерживаться художник. Если раньше в обычай искусства входило изображение тела без души, то теперь новейшие учения возвышают тайны душевности, не касаясь тайны телесности. Искусству не только дозволено, но и предписано рассмотрения природы сквозь призму человека, сквозь призму нравственности. Красота, в которой чувственная привлекательность, пронизанная нравственной благостью, действует как чудо.

Речь произвела эффект. Шеллингу поручают формировать Академию художеств, в мае 1808 года назначают его генеральным секретарем. Его награждают орденом, обладание которым возводит в дворянское сословие.

Обращаясь к Гете за содействием, Шеллинг напоминал, что тот ему открыл дорогу в свет. Поэтому он делится с ним своими планами. Он собирается посветить себя искусства, в частности изучению древности. К ней обращены мой ум и сердце с тех пор, как я перестал предавать, и освободился от своего фрагментарного бытия во имя высших интересов, которым я ранее не мог служить достаточной степени. Кроме того, я понял, что философу нужен внешний фундамент, чтобы обрести действенность и покой».

В какой мере осуществились планы Шеллинга? Обрел ли он фундамент в искусства? В 1808 году он опубликовал две газетные заметки о двух картинах своего шефа – главы Академии художеств Лангера – и разбор устава академии, в соответствии которого принимал деятельное участие. Проделанная работа, писал Шеллинг об уставе, «несет печать зрелых размышлений и выполнена с учетом предшествующего опыта». Заметка была анонимной, и он мог писать о своем труде все, что думал: никто, кроме автора не знает цену затраченным усилиям.

### Список литературы:

1. Гулыга А.В. Шеллинг – М.: Молодая гвардия, 1982 год – (ЖЗЛ, Сер. биогр. Вып. 10).

* Глава 2. Производящая природа.
* Глава 3. Романтическая школа.
* Глава 5. Жизнь в искусстве.
* Глава 6. Зло и свобода.

1. Ф.В. Шеллинг. Философия искусства //М:Мысль, 1966.
2. Ф.В.Шеллинг. Система трансцендентального идеализма //Л., 1936.
3. В.В.Лазарев. Философия раннего и позднего Шеллинга //М:Наука, 1990.
4. Р.М.Габитова. Философия немецкого романтизма //М., 1978.