

Academic mobility term is actively used during articulation of problems of building of global higher education sphere and trying to find the answer how ideas of academic mobility can be implemented at the context of Ukrainian educational tradition, or what potential has European Credit Transfer System (ECTS) etc. At the moment deep content of academic mobility phenomenon is paled into insignificance in front of developing of instruments of one's implementation. According to mentioned situation, became actual need of discovering of content of this important term of higher education modernization discourse. Herewith it is actually to use contemporary philosophic methodological approaches. We attempt to use methodological approaches of metaanthropology for analyze of academic mobility phenomenon takes place at the article.

Metaanthropology postulates three existential dimensions of being of a human (ordinary being, ultimate and transcendent ones). The ordinary being is a most abstract condition of human being without personal manifestations. It is defined by will of self-preservation and prolongation of generations. The ordinary being can be described by indeterminacy of own life way, fear of existential choice. Metaanthropology understand this diminution of being as an impersonal, civilizational one.

The ultimate dimension of being of a human is characterized by being-at-limit which products the personal basics through the negation of ordinary being. This dimension is a rise against predefined manner of human life, attainment to freedom. Acknowledged passage out of limits of ordinary being takes place at ultimate existential dimension of being. It also is a passage to existential space where person actualize one's individual possibilities and became tragically lonely at the result of will of power, perception and creativity ones.

Transcendent being of a human is a dimension where person performs the passage out of ordinary predefined being and ultimate one with its tragic loneliness. The basis of this dimension is a will of freedom and love which pushes person to self-creation, creation of productive communication space and conditions of personality eternal life.

Usually when we are saying about academic mobility we leave out of our attention questions of person transformation concentrating of the facts of crossings of country borders, observation of rules of credit transfer system etc. From our standpoint mentioned facts are just formal, external. We propose an idea that growing of heuristic potential of person is a criterion of success of academic mobility act. Becoming a participant of academic mobility person is performed renovation of the set of own knowledge, competencies and skills that opened new horizons of creative searches at subject sphere.

Using methodological approaches of metaanthropology we discovered some aspects of implementation of academic mobility phenomenon. We found that academic mobility can't actualize (or actualize at imitating form) at the ordinary existential dimension of being of a human. It happens because this dimension is defined by unwillingness to pass out the borders of person's non-creative averaged way of living and thinking.

Academic mobility at the ultimate being of a human is determined be will of power, perception and creativeness, but it stays only a mean for selfish growing up, for achievement of pragmatic goals based on depthless communication with eventual heuristic manifestations.

Academic mobility actualizes at one's true sense only at transcendent being of a human. At this dimension academic mobility becomes an instrument for an increment of heuristic potential of personality. The strategy of this academic mobility includes tolerance, poly-cultural thinking, humanism, understanding of Another's value, openness, will of depth communication etc.

At the article we analyze and expound ideas of educational discourse theorists form one side (I. Babin, V. Baidenko, Ya. Bolubash, A. Harmash, N. Karamysheva, V. Kremen, N. Seleznyova); form another side, ideas of theorists of metaanthropology scientific school (S. Krylova, N. Khamitov).

Key words: academic mobility, heuristicity, metaanthropology, ordinary being of a human, transcendent being of a human, ultimate being of a human.

УДК 18:7.01

Стоян Світлана Петрівна
кандидат філософських наук, доцент

ПОНЯТТЯ "СИМВОЛУ" ТА "СИМВОЛІЧНОЇ ФОРМИ БУТТЯ МИСТЕЦТВА" В КОНЦЕПЦІЇ Г.-В.-Ф. ГЕГЕЛЯ

У статті автор досліджує поняття символу та символізму в контексті образотворчого мистецтва крізь призму концепції Г.-В.-Ф. Гегеля, який виділив три історичні форми буття мистецтва: символічну, класичну та романтичну. Здійснюється спроба критично переосмислити існуючу схему та запропонувати своє бачення феномена символізму в лоні європейського образотворчого мистецтва.

Ключові слова: символ, алегорія, образ, зміст, символічна форма, класична форма, романтична форма.

Актуальність розгляду полягає у з'ясуванні ключових особливостей запропонованих Гегелем історичних форм буття мистецтва в контексті їх розширення й переосмислення з позицій сучасних досліджень, що зосереджені на аналізі понять символізм та символ.

Розробкою та аналізом історичних форм буття мистецтва, у т.ч. й символічної, в контексті концепції Г.-В.-Ф. Гегеля займались С. С. Аверинцев, В. В. Бичков, М. О. Ліфшиц, О. Ф. Лосев та інші.

Мета статті – крізь призму критичного аналізу дослідити основні ідеї Г. Гегеля стосовно поняття символ та символізм, викладені в праці "Лекції з естетики".

Г. Гегель у своїй градації основних шаблів саморозкриття абсолютного духу мистецтво вважає першою і найбільш недосконалою формою, за якою у ієрархічному порядку йдуть релігія та філософія. "Усі поняття теорії мистецтва представляють собою конкретизацію вихідної категорії – прекрасного. А розташовані вони у тій послідовності, в якій, на думку Гегеля, проходила зміна різних художніх форм. Основна тріада складається із трьох форм мистецтва – символічної, класичної та романтичної" [4].

Цю зміну історичних форм буття мистецтва Гегель розглядає крізь призму історичної динаміки, оскільки перехід від однієї мистецької форми до іншої зумовлюється зміною культурних пріоритетів, або, взагалі – інаковістю культурних форм Сходу та Заходу.

На першій – символічній стадії, як зазначає Гегель, зміст ще не може знайти собі адекватну форму вираження, й тому між ними виникає невідповідність. "Ідея ще шукає свого справжнього художнього вираження" [3, 9], але, як зазначає філософ, цей пошук не завершується адекватним чином, що призводить до того, що "вона викривлює та спотворює винайдені образи" [3, 9].

Також в контексті нашого дослідження важливим є аналіз поняття символ, яке міститься у Гегеля і яке він використовує як у процесі розгляду символічної форми мистецтва, так і поза її межами, відзначаючи певну відмінність цих значень. У рамках символічної форми мистецтва символ "складає початковий етап мистецтва як відповідно до поняття, так і в порядку історичної появи й повинен тому розглядатися лише як передмистецтво. Цей етап характеризує головним чином Схід" [3, 13]. Відтак східний символізм у Гегеля ще не є мистецтвом у справжньому його розумінні (як у класичній формі) й виступає лише у вигляді підготовчої фази у подальшому розвитку й вдосконаленні художньої форми (із чим важко погодитися, виходячи із неможливості абсолютизації західноєвропейських критеріїв оцінки мистецтва по відношенню до інших культур із їх самотністю та неповторною художньою виразністю).

Окрім цього, філософ зазначає, що "символ представляє собою безпосередньо наявне або дане для споглядання зовнішнє існування, що не береться таким, яким воно безпосередньо існує заради самого себе, а повинно розумітися у більш широкому та загальному смислі. Тому в символі ми повинні відразу ж розрізнити дві сторони: по-перше, смисл і, по-друге, вираз цього смислу" [3, 14]. Після чого слідує, що "символ є насамперед певний знак. При простому означенні зв'язок між значенням та його виразом є абсолютно довільним поєднанням" [3, 14].

Далі із застосуванням прикладів наводяться випадки "часткового співпадання між образом та змістом" [3, 14], де у певній мірі при спробі конкретизації власних думок, на нашу думку, відбувається підміна символу алегорією. Наприклад, лев, який розглядається Гегелем як символ великодушності, є лише алегорією, так само як і лисиця, що постає у тексті символом хитрості, але за своєю однозначною цілеспрямованою розшифровкою може претендувати лише на алегоричне іносказання. Адже, "смисл алегорії, на відміну від багатозначного символу, однозначний і відділений від образу; зв'язок між значенням та образом встановлюється за схожістю (лев – сила, влада або царственість)" [2]. Так для прикладів співпадіння образу та змісту Гегель використовує не символічні, а алегоричні образи, що свідчить про неповне розрізнення цих понять, хоча далі по тексту міститься спроба їх розведення й визначення відмінностей. У параграфі, присвяченому алегорії, філософ зазначає, що "вона холодна й беззмістовна, а, приймаючи до уваги розумову абстрактність її смислу, варто визнати, що вона створюється більше розумом, ніж конкретним спогляданням..." [3, 109]. "Таким чином, алегорія з обох боків є пустою. Її всезагальне уособлення порожнє, певні зовнішні риси представляють собою лише знак, який сам по собі нічого не означає" [3, 110].

Продовжуючи розгляд можливих варіантів співвідношення між образом та змістом, Гегель переходить до розгляду їх "часткового неспівпадіння" [3, 115], зазначаючи, що "хоча символ не може, подібно до зовнішнього й формального знаку, бути абсолютно неадекватним своєму значенню, однак, для того, щоб залишатися символом, він не повинен бути повністю співмірним із ним" [3, 115]. Йдеться, по суті, про наявність у символі змісту, що виходить за свої межі, що не вміщується лише у рамки запропонованого образу, про що пише у своєму визначенні художнього символу С. С. Аверинцев: "якщо категорія образу передбачає предметну тотожність самій собі, то категорія символ робить акцент на іншій стороні тієї ж суті – на виході образу за власні межі, на присутності певного смислу, інтимно злитого із образом, але йому не тотожному" [1, 155]. Дещо подібне висловлює і Гегель, зазначаючи, що "образ, що має смисл, називається символом переважно у тому випадку, коли цей смисл особливо не виявлений і не ясний сам по собі, як це буває у порівнянні" [3, 18].

Також Гегель робить слушне зауваження, що декодування символу можливе лише у тому випадку, коли той, хто його сприймає, знаходиться у відповідній системі координат – у тому числі й культурних – які дозволяють адекватно зрозуміти внутрішню, невиявлену складову символу, приховану від представників інших культурних просторів, або тих, хто не має відношення до репрезентованих даним символом змістів. "Якщо певний символ завдяки звичці і зрозумілий тим, хто існує у такому умовному колі уявлень, то справа полягає абсолютно інакше по відношенню до всіх тих, хто не обертається у тому ж колі уявлень..." [3, 18].

Гегель, слушно продовжуючи свої розмірковування, зазначає, що людина, яка знаходиться в контексті християнської релігійної традиції, легко відрізнити символічне використання у церквах такої геометричної фігури, як трикутник від її побутового або наукового використання, на відміну від представника іншої культурної традиції, для якого подібна ідентифікація буде викликати значні труднощі. Про подібні речі писав у ХХ ст. К.-Г. Юнг, зазначаючи, що для представників інших культур звіроподібні символічні зображення євангелістів у церквах будуть наштовхувати на думки, що християни поклоняються тваринам [5].

Проте Гегель зауважує, що він не ставить на меті пошук будь-яких символічних елементів у численних художніх творах, як це, наприклад, робить Ф. Шлегель, закликаючи шукати в усіх художніх зображеннях алегорії (у достатньо широкому розумінні). Він зазначає, що "ми не намагаємось тут дізнатися, в якій мірі художні образи можуть бути витлумачені символічно або алегорично в означеному смислі цих слів; навпаки, ми ставимо питання, в якій мірі саме символічне може бути зараховано до форм мистецтва" [3, 23]. "Ми повинні визначено відмежувати коло того, що у самому собі зображено як символ і повинно тому розглядатися як символічне" [3, 23].

Але наше дослідження не може задовольнятися подібними узагальненнями, оскільки визначення багаторівневості проявів символізму в мистецтві й різноплановості символічної змістовності художніх образів представляє для нас не аби який інтерес, завдяки якому видається можливість прослідкувати градацію й форми вияву символічного змісту навіть у міметично-реалістичних образах (про що достатньо детально пише О. Лосев у праці "Проблема символу і реалістичне мистецтво").

Такого роду розуміння символічного у Гегеля абсолютно не передбачає залучення так званої "вільної індивідуальності" [3, 23], за наявності якої у змісті та формі, на думку філософа, символічність одразу перестає існувати. Тобто будь-яка свобода творчості унеможливило існування запропонованої Гегелем символічної форми мистецтва, оскільки, на його думку, у індивідуалістичному художньому творі символічні елементи використовуються лише у вигляді другорядних деталей і зводяться до рівня простих знаків, на відміну, наприклад, від єгипетських образів, звертаючись до яких єгиптяни "вірили, що споглядають в Апісі саме божество" [3, 24].

Також Гегель виділяє декілька ступенів розвитку символічного: від позасвідомої символіки до символіки піднесеного та свідомої символіки порівняльної форми мистецтва. У чому ж полягає специфіка кожного із цих шаблів?

Перший етап розвитку символічного – позасвідомої символіки – складається із трьох ступенів, перший із яких, на думку Гегеля, "ще не може ані називатися символічною у власному сенсі, ані вважатися приналежною сфері мистецтва. Вона тільки прокладає шлях для мистецтва взагалі й для символічного мистецтва зокрема. Це безпосередня субстанційна єдність абсолютного як духовного смислу з його нероздільним чуттєвим існуванням у природній формі" [3, 29]. Гегель вважає, що, наприклад, релігія Зороастра має "несимволічний характер" [3, 39], із чим важко погодитися, оскільки сам факт здійснення релігійного культу, використання обрядів і ритуалів вже за своєю сутністю символічно навантажені. На тій підставі, що мислитель не знаходить у межах цього культу символічних танців та інших символічно означених дій, він приходять до висновку, що якщо певні символи й присутні в межах цієї традиції, вони з'являються лише побіжно й не впливають на загальну картину її "несимволічності".

Другий ступінь розгортання позасвідомої символіки є перехідним, оскільки в його межах оформлюються передумови виникнення "символу у власному смислі" [3, 29]. Для унаочнення цього перехідного етапу Гегель звертається до індійської культури, яку в досить принизливій формі зводить до примітивних форм фантазування, в чому різко відчувається суттєва міжкультурна дистанція між західноєвропейськими та східними світоглядними настановами. За його словами, "ці перші, ще найбільш дикі спроби фантазії та мистецтва зустрічаються переважно у давніх індійців. Головний їх недолік, відповідно поняття цього ступеня, полягає у тому, що вони не в змозі ані осягнути смисл у його ясності, ані охопити наявну дійсність у її своєрідному обличчі й значущості" [3, 45]. Окрім цього, він вдається й до надзвичайно некоректних висловлювань, що також свідчить про катастрофічну міжкультурну прірву: "при усьому своєму багатстві й грандіозній сміливості уяви вони у своєму плутаному змішуванні кінцевого й абсолютного впадають у якусь колосальну фантастичну маячню" [3,

45]. Також Гегель вказує на суцільно чуттєвий характер індійського мистецтва й, в особливості, еротичних зображень, які є невід'ємною частиною індійських культур.

Подолання цієї суцільної чуттєвості у процесі її боротьби зі смыслом відбувається на третьому ступені, де ми досягаємо "символу у власному смислі" [3, 30], який, на думку Гегеля, найбільш потужно втілюється в єгипетському мистецтві, а саме – у зодчестві. "Піраміди дають нам простий образ найбільш символічного мистецтва" [3, 66]. Окрім архітектурних форм, ознаки символічного філософ знаходить як у давньоєгипетському живописі, так і в скульптурі. Зооморфні зображення божеств, на відміну від індійських, у цьому випадку вже містять "символічні натяки" [3, 68]. "Подібним чином більша частина ієрогліфічних письмен єгиптян також носить символічний характер" [3, 68]. Гегель акцентує увагу на загадковості єгипетської символіки, що наскрізь пронизує усе мистецтво, й, не випадково, що найбільш знакова скульптура Давнього Єгипту – Сфінкс – стає, на думку мислителя, "символом самого символізму" [3, 71].

Наступним етапом розгортання символічної форми стає символіка піднесеного, яка приходить на зміну так званим "фантастичним натякам", виявляється у "мистецтві субстанціальності" [3, 32]. Як зазначає Гегель, подібний спосіб прояву символічного знаходить своє відображення тільки у поезії, оскільки будь-які пластичні мистецтва не здатні до подібної адекватної передачі пантеїстичних інтенцій. У цьому контексті здійснюється аналіз індійської, магометанської поезії та християнської містики. "Художній твір стає тепер виявленням чистої сутності смислу усіх речей, але такої сутності, яка встановлює неспівмірність образу та смислу, що була присутня раніше в символі в собі, у якості смислу самого божества, що виходить у мирському за межі усього мирського" [3, 83]. Врешті-решт, смисл починає на цій стадії домінувати над образом, завдяки якому він стає проявленим.

Завершальним етапом у розгортанні цієї історичної форми мистецтва, за Гегелем, стає свідомо символіка порівняльної форми мистецтва, провідним в якій стає те, що смисл "навмисно вважають відмінним від зовнішнього способу його зображення" [3, 88]. Якщо на попередній стадії співвідношення форми та змісту були логічно взаємообумовлені, тобто форма виводилась безпосередньо зі змісту, хоча й не була співмірною йому, то символіка порівняльної форми мистецтва перетворює ці взаємовідносини на "більш або менш випадкове поєднання, що залежить від суб'єктивності поета, заглибленості його духу в зовнішнє існування, його дотепності й взагалі його вигадки. При цьому він може виходити із чуттєвого явища, втілюючи у нього створений із себе споріднений духовний зміст" [3, 89]. Аналізуючи подібні твердження, по-перше, необхідно зазначити, що йдеться виключно про літературну творчість, про що також зазначає і сам автор: "різні форми, що знаходять своє місце в усьому цьому колі, майже виключно належать сфері словесного мистецтва (...), між тим як завдання образотворчих мистецтв полягає у тому, щоб у зовнішньому зображенні як такому виявляти його внутрішнє начало" [3, 92].

Отже, виявлення символічної форми мистецтва, у трактуванні Гегеля, стосовно образотворчого мистецтва не виходить за межі позасвідомої символіки, оскільки наступні стадії безпосередньо стосуються літературної творчості, хоча й не зовсім зрозуміло, яких саме її зразків, особливо стосовно "суб'єктивності поета" й певної свободи використання символічних образів, що більш притаманно більш пізнім періодам становлення символізму вже як самостійного напрямку, в межах якого процес символізації вже суцільно залежить від внутрішньо-індивідуальних спрямувань автора. Й оскільки, за Гегелем, символічна форма мистецтва передує класичній (тобто Античності), не зовсім зрозуміло, що мається на увазі й які саме твори можна використати у вигляді прикладів цих тверджень.

Але врешті-решт ми приходимо до діалектичної необхідності зміни однієї форми мистецтва іншою, що зумовлюється вичерпаністю попередньої – відтак наступним необхідним етапом стає зникнення символічної форми мистецтва й народження класичної. "Після того, як мистецтво вийшло за межі символічного, це співвідношення більше вже не може носити символічний характер і робить тому спробу прибрати те, що складає суттєвий характер символізму й що усі попередні форми не були здатні подолати, прибрати невідповідність між формою та змістом і їх самостійність по відношенню один до одного" [3, 133]. Подолання цієї невідповідності й досягнення адекватного співвідношення між формою та змістом максимально повно досягається у класичній формі мистецтва, яка, на думку Гегеля, є вершиною мистецьких досягнень людства, руйнування яких відбувається у наступній – романтичній формі.

Література

1. Аверинцев С. София-Логос Словарь. 2-е испр. изд. / С. Аверинцев. – К.: Дух і Літера, 2001. – 450 с.
2. Большой Энциклопедический словарь [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://academic.ru/dic.nsf/enc3p/52086>.
3. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Т.2 / Г. В. Ф. Гегель. – М.: Издательство "Искусство", 1969. – 328.
4. Гулыга А. В. Немецкая классическая философия / А. В. Гулыга [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://platonanet.org.ua/load/knigi_po_filosofii/istorij.
5. Юнг К.-Г. Подход к бессознательному / К.-Г. Юнг // Архетип и символ. – М.: Ренессанс, 1991. – 304 с.

References

1. Averintsev S. Sofiya-Logos Slovar'. 2-e ispr. izd. / S. Averintsev. – K.: Dukh i Litera, 2001. – 450 s.
2. Bol'shoy Entsiklopedicheskiy slovar' [Elektronniy resurs]. – Rezhim dostupu: <http://academic.ru/dic.nsf/enc3p/52086>.
3. Gegel' G. V. F. Estetika. T.2 / G. V. F. Gegel'. – M.: Izdatel'stvo "Iskusstvo", 1969. – 328.
4. Gulyga A. V. Nemetskaya klassicheskaya filosofiya / A. V. Gulyga [Elektronniy resurs]. – Rezhim dostupu: http://platonanet.org.ua/load/knigi_po_filosofii/istorij.
5. Yung K.-G. Podkhod k bessoznatel'nomu / K.-G. Yung // Arkhetip i simbol. – M.: Renessans, 1991. – 304 s.

Stoian C. П. Понятия "символ" и "символическая форма бытия искусства" в концепции Г.-В.-Ф. Гегеля

В статье автор исследует понятия символ и символизм в контексте изобразительного искусства сквозь призму концепции Г.-В.-Ф. Гегеля, который выделил три исторические формы бытия искусства: символическую, классическую и романтическую. Предпринимается попытка критически переосмыслить существующую схему и предложить свое видение феномена символизма в лоне европейского изобразительного искусства.

Ключевые слова: символ, аллегория, образ, содержание, символическая форма, классическая форма, романтическая форма.

Stoian S. The concept of "symbol" and "symbolic form of art being" in the concept of G.-W.-F. Hegel

The author explores the concept of symbol and symbolism in the context of fine art through the concept of G.-W.-F. Hegel, who identified three historical forms of life art: the symbolic, classical and romantic. Attempting to critically rethink the existing scheme and offer their vision of the phenomenon of symbolism in the bosom of European fine art.

The timeliness of the investigation is a clarification of key peculiarities of historical forms of art's existence, which were proposed by Hegel, in the context of widening them and by rethinking from the modern studies perspective that are focused on the interpretation of symbolism and symbol.

The scientific development level of the problem: S. S. Averintsev, V. V. Bychkov, M. A. Lifshitz, A. F. Losev, and others developed and analyzed the historical forms of art's existence, including the symbolic one, in the context of the Hegel's concept.

The object of the article is to study the essential Hegel's ideas concerning the interpretation of symbol and symbolism that were set out in his work "Lectures on Esthetics" in the light of critical analysis.

In his grading of the main stages of the self-opening of absolute spirit G. W. F. Hegel determines the art as the first and the most imperfect form hierarchically followed by religion and philosophy. The philosopher's work "Esthetics" proposes to consider the art development in the light of three main forms – symbolic, classical and romantic ones. Hegel considers the change of the historical forms of art's existence in the light of historical dynamics because the movement from one art form to another is determined by the change of cultural priorities, or in general by the alterity of West and East forms.

As Hegel notes, at the first symbolic stage the content cannot find the appropriate form of expression and that is why the discrepancy appears between them. "The idea is still searching its real art expression" [3, 9], but, as the philosopher notes, the search is not finishing in an appropriate way, leading to the fact that "it distorts and deforms the discovered images" [3, 9].

In the context of our investigation the analysis of the Hegel's interpretation of symbol that he applies either in the consideration of the symbolic form of art or out of its bounds, describing the difference of these meanings, is an important thing.

According to Hegel the East symbolism is not the art for a real understanding of it (as in classical form). East symbolism acts only as preparatory phase in the further development and improvement of art form. It is difficult to admit because of impossible absolutization of the West-European criteria for the assessment of the art in relation to other cultures with their originality and in imitable artistic expression.

In addition, Hegel justly remarks that the decoding of symbol can be possible only when the person, who perceives it, is there in an appropriate coordinate system, including the cultural ones, allowing for adequately understanding the inner component of symbol, which is concealed from the representatives of other cultural spaces, or those, who have no relevance to the contents represented by this symbol.

Such kind of understanding the symbolic according to Hegel does not fully provide the involvement of so-called "free individuality" [3, 23], if it is there in the content and form, on the philosopher's opinion, the symbolic immediately stops existing. In other words, any art freedom makes the Hegel's symbolic form of art impossible for existence, because according to his opinion, in the individualistic piece of art the symbolic components can be used only as secondary details and come down to the level of simple signs, for example, in distinction from Egyptian images, referring to which Egyptians "believed that they could see the God in Apis" [3, 24].

In addition, Hegel underlines several development stages of the symbolic: from the unconscious symbolics to the sublime symbolics and conscious symbolics of relative form of art. However, in the Hegel's interpretation the description of the symbolic form of art concerning the pictorial art does not go outside the bounds of the unconscious symbolics because the following stages directly concern literary activity.

Finishing the analysis of symbolic form of art the philosopher comes to the dialectical necessity of the replacement of one form of art by another one. It is explained by the exhaustion of previous one. Therefore, the disappearance of symbolic form of art and the creation of classical one become the next necessary stage. Overcoming the discrepancy and achieving the relevant ratio between the form and content are maximum achievable in the classical form of art, which according to the opinion of Hegel is the top of human art achievements, and the destruction of which happens in the next romantic form.

Key words: symbol, allegory, image, content, form, symbolic form, the classical form and romantic form.