

LITERATUROZNAWSTWO

Инна Слемнева

Витебск

Символ в художественном тексте: поиск и интерпретация

Создать эстетически значимое литературное произведение чрезвычайно сложно. Но и проникнуть в мир переживаний и раздумий, которыми автор желает поделиться с читателем, бывает весьма не просто. Особенность художественных текстов (не только поэтических, но и большинства прозаических) состоит в том, что у них наряду с поверхностным, открытым для восприятия семантическим слоем обычно имеется завуалированное, скрытое символическое содержание. Его выявление и последующее толкование, вербальное разъяснение обеспечивается посредством интерпретации, которая по своей глубинной сути является сложнейшим творческим процессом *отражения отражения*, созданием *текста текста*, отрефлексированным пониманием.

Использование символики в художественном творчестве обусловлено различными соображениями. Нередко поэты и писатели руководствуются так называемой идеологией «шлема и бронировки», сознательно скрывая подлинный смысл написанного ими (защита от цензуры, логико-психологическая игра с читателем, «эстетический нарциссизм» и др.). Но в большинстве своем художественная символизация обусловлена потребностями наглядного, предметно-образного выражения принципиально ненаблюдаемых, не поддающихся «живому созерцанию» сущностей. В поэзии ими преимущественно являются чувства и эмоции, переживания и настроения автора (или лирического героя) как реакция на изображаемые явления и события (грусть, тоска, восторг, стыд, презрение, гнев, ненависть и др.), в прозе – абстрактные идеи (философские, религиозные, этические, эстетические, политиче-

ские и др.). Символы здесь выступают не как умышленное сокрытие, а, напротив, «подглядывание тайны» (Павел Флоренский). Правда, они не говорят о ней прямо. Язык символов – это язык намеков и недомолвок.

Разработать универсальный алгоритм интерпретации художественных текстов невозможно. Конкретное литературно-художественное произведение требует столь же конкретного логико-семантического и культурологического анализа. Перспективным, на наш взгляд, может оказаться онтологический подход к поиску и последующему декодированию художественной символики.

Вначале отметим, что любой символ, в том числе и художественный, представляет собой семиотическую систему, состоящую из значащей формы, значимого содержания и логико-семантической связи между ними. Переход от поверхностного, наглядно-образного слоя символа к глубинному смысловому ядру осуществляется не по «черно-белой», а «серой» логике с множеством вероятностных шагов. Но в отличие от условного знака, первичное и вторичное значение которого соотносятся чисто конвенционально, символ является «связанным», мотивированным знаком. Какого бы типа он ни был (исходно-архетипическим, культурно-стереотипным или субъективно-авторским), его абстрактно-коннотативная составляющая как бы в «свернутом» виде, «виртуально» содержится в чувственно-денотативной форме. Вот почему для выявления эзотерического смысла познавательное движение надо начинать с того «конца символа», который утопает в феноменологически-бытийном «срезе» художественного текста, в чувственно данной онтологии.

Понятие «онтология текста» имеет ряд значений¹. Нас интересует одно из них: «онтологией текста» будем называть феноменологическую представленность в поэтическом или прозаическом произведении материальных вещей, их свойств, связей и отношений. Это все то, что касается явлений неживой и живой природы, результатов предметно-производственной деятельности общества (т.н. артефактов), самого человека как природного существа, то, что выражается на языке «физической лексики» («механической», «астрономической», «зоологи-

¹ С. Л. Тюкина, *Онтологичность поэтического*, (в:) Наука и образование в условиях социально-экономической трансформации общества, ч. 1, Гродно 2002; И. В. Фангина, *Онтология текста: проблема его понимания*, (в:) Наука и образование в условиях социально-экономической трансформации общества, ч. 1, Минск 2003.

ческой», «физиологической», «соматической», «хроматической», «акустической» и т. п.). Ее противоположностью будет лексика «психическая». Она используется для непосредственного описания эмоциональных переживаний, размышлений и иных видов «духовной субстанции».

Чувства, эмоции, убеждения, идеалы и прочие проявления духа можно выразить с помощью абстрактных понятий социально-гуманитарных наук. Но такой язык лишен наглядности, чувственной предметности, экспрессивности. Он принципиально не подходит к сфере литературы и искусства. Здесь нужен непременно живой, образный язык. Его роль успешно играют звуки в музыке, краски в живописи, телодвижения в балете, вещественные формы в скульптуре и др. Что касается литературно-художественного творчества, то в нем партерами наименований человеческих страстей, переживаний, настроений, раздумий обычно являются слова, обозначающие различные материальные предметы (существительное) и их статические и динамические признаки (прилагательные и глаголы). Особенно активно при этом используется лексика жидкости, твердого тела, огня, ветра, поведения животных: *капля* жалости, *изливать* злобу, *кипящие* чувства, *несгибаемая* воля, *твердый* характер, *огонь* желаний, *пожар* страстей, *разжигать* ненависть, *порывы* любви, *ветер* в голове, тоска *грызет*, совесть *терзает* и др. Такой лексический ряд можно продолжать до бесконечности.

Выбор «вещного» или «феноменального» объекта для вербальной символизации духовной субстанции может быть самым неожиданным. Так, Анна Ахматова в стихотворении «Любовь» сравнивает это тонкое состояние человеческой души со змейкой, колдующей у самого сердца, с воркующим голубком, дремой левкой, ярким инеем, тоскующей скрипкой и др. Совесть для А. С. Пушкина («Скупой рыцарь») есть *когтистый зверь*, *скребущий сердце*, *незванный гость*, *дожучный собеседник*, *грубый заимодавец*, *ведьма*. Ревность у Марины Цветаевой («Комета») выглядит как *косматая звезда древних*, спешащая в никуда из страшного ниоткуда или *как овца-приблуда*, попавшая в спокойные *златорунные стада*. А вот Л. Н. Толстому («Крейцера соната») ревнивец напоминает перевернутую бутылку, *из которой вода не идет оттого, что она слишком полна*. Наличие в описании чувств и эмоций свойств, *противоречащих друг другу с точки зрения логики предметного мира предикатов*² (например, любовь одновременно и ядовитая

² Н. Д. Арутюнова, *Предложение и его смысл*, Москва 1976, с. 108.

змея, и воркующий голубок), не должно смущать. Напротив, к этому нужно стремиться, ибо тем самым воспроизводится *подчиненный особой логике мир души*³.

На символично-семантическое преобразование слова полезно посмотреть с позиций взаимосвязи психического и физиологического. В частности, эмоциональные состояния влюбленности, ревности, тревоги, грусти, восторга, страха, презрения, гнева, отвращения, стыда всегда находят свое материальное проявление (человека бросает в жар или холод, он бледнеет, цепенеет, вздрагивает, морщится, улыбается, жестикулирует и т. д.). Эти своеобразные знаки-индикаторы служат мотивом (далеко не всегда осознаваемым) для *уподобления того, что недопустимо прямому наблюдению (реакции души), тому, что может наблюдаться более непосредственно (реакции тела)*⁴. Однако многие чувства оказываются «тихими», они не выходят наружу. Найти, допустим, «физиологический след» чувства долга, ответственности, патриотизма, товарищества очень сложно, если вообще возможно. Поэтому символическую форму выражения психического через физическое признать универсальной нельзя. Для выявления природы символично-ассоциативной связи материального и идеального в конкретном художественном тексте нужен столь же конкретный логико-семантический и культурологический подход. Можно лишь отметить, что чем более разнородны денотаты символизируемого и символизирующего, тем менее тесной является связь между соответствующими им понятиями, тем выше степень семантической трансформации в значении слова-символа и тем более сложного, разветвленного контекста он требует.

Онтологическое прочтение художественного текста связано с временным абстрагированием от мира чувств, дум и поступков действующих лиц. На первый план здесь *выходит де-символизированное, де-идеологизированное (насколько, это конечно, возможно) бытие, его фактическая явленность*⁵, вещественная, пространственная и временная определенность, статическая, кинематическая или динамическая заданность. При таком материалистическом подходе к тексту предполагается, что любая онтологическая деталь (как природная, так

³ Там же.

⁴ В. Ю. Апресян, Ю. Д. Апресян, *Метафора в семантическом представлении эмоций*, «Вопросы языкознания», Москва 1993, № 3, с. 33.

⁵ Л. В. Карасев, *Онтология и поэтика*, «Вопросы философии», Москва 1996, № 7, с. 55.

и артефакт) способна быть символически значимой, выступать в качестве языковой оболочки скрытого смыслового содержания. Подобное ожидание вполне оправдано, ибо, как свидетельствует история познания, в принципе *все природные и культурные объекты могут надеяться символической функцией*⁶. Такое случилось с горами, скалами и прочими топографическими рельефами, с деревьями и овощами, цветами и плодами, животными, архитектурными сооружениями и общественными зданиями, членами тела и четырьмя первоэлементами⁷. Чтобы убедиться в этом, достаточно заглянуть в любой словарь символов.

Превращение материального в эффективную знаковую форму выражения идеального знаменовало переход от мифологического к художественно-реалистическому типу мышления. Смена методологической парадигмы заключалась в том, что *вместо использования человеческого образа для олицетворения явлений природы, последние становятся средством поэтического воспроизведения людских характеров и отношений*⁸. В сфере онтологических акцентов человек рассматривается не в его привилегированной замкнутости, отличности от всего остального мира, а в ряду других «тел» и предметов⁹. Получается, что человек и мир тут почти совпадают друг с другом, прорастают друг в друга, превращаются в единое целое, в котором внутреннее становится наружным, мыслящим себя именно в качестве сущего, в данный момент наличествующего¹⁰. Иначе говоря, не только человек предстает как «мера всех вещей», но и вещи в определенном отношении начинают выступать в качестве «меры человека».

На философско-мировоззренческом уровне подобная слитность человека и окружающего мира с различной степенью выражения постулируется в известных концепциях врожденных идей, предустановленной гармонии, монадологии, тождества бытия и мышления, материального единства мира, единства диалектики, логики и теории познания, согласованных ритмов вселенной, трансперсональной связи человека с космосом и др. Эта идея иногда осознанно, а в большинстве случаев

⁶ Х. Э. Керлот, *Словарь символов*, Москва 1994, с. 64.

⁷ Там же.

⁸ С. С. Аверинцев, Н. Г. Франк-Каманецкий, О. М. Фрейденберг, *От слова к смыслу: Проблемы тропогенеза*, Москва 2001, с. 79.

⁹ Л. В. Карасев, *Онтология и поэтика*, «Вопросы философии», Москва 1996, № 7, с. 56.

¹⁰ Там же.

спонтанно (следствие обостренного интуитивного чутья поэтов и писателей) широко используется как методологическая основа процессов художественной символизации. Причем в соответствии с допустимыми для эстетического освоения действительности приемами условного вымысла естественная взаимосвязь природы и человека может многократно усиливаться, а то и гипертрофироваться. В результате вещи, окружающие человека, приобретают магическую силу, наделяются витальным смыслом. Так, например, заблывший баран в момент родов влияет на внешность младенца (Н. В. Гоголь), старый дуб коренным образом меняет мироощущение князя Балконского (Л. Н. Толстой), а такие предметы, как бильярд, выстиранное белье или надтреснутый медный колокольчик появляются именно в те минуты, когда решается судьба Раскольникова (Ф. М. Достоевский).

Разумеется, далеко не всегда онтологический слой, имеющийся в литературно-художественном произведении, выполняет символические функции. Очень часто и природа, и различные социальные предметы выступают в нем всего лишь как объект обычного «любования». Более того, вводимые в текст «онтологические элементы» нередко и вовсе не несут ни символической, ни эстетической нагрузки. В художественном отношении они оказываются совершенно лишними. Так, для незадачливого литератора из рассказа Владимира Набокова «Уста к устам» *писание... было неравной борьбой с предметами первой необходимости, он плохо справлялся с житейскими подробностями, как, например, открывание и закрывание дверей и рукопожатие*¹¹. Что касается подлинных мастеров художественного слова (включая и В. Набокова), то в их творениях онтология и поэтика органически переплетаются друг с другом.

Использование той или иной символическо-онтологической модели для художественного описания духовного мира личности во многом зависит от эстетических пристрастий автора и специфики его творческого почерка. Так, допустим, Леонид Андреев и Андрей Платонов в своих многочисленных произведениях любили привлекать материальные артефакты (котлован, колокол, стена и др.) для символического проникновения в тайники человеческой души. А вот Иван Бунин для этой цели обычно брал какой-нибудь природный объект или его конкретные физические свойства. В частности, возникшие у помещиков после исчезновения уютных «дворянских гнезд» чувства уныния, пессимизма,

¹¹ В. Набоков, *Собрание сочинений в четырех томах*, Москва 1990, т. 4, с. 427–428.

растерянности он мастерски передает на символическом языке запахов («Антоновские яблоки»). Крепкие дворянские хозяйства ассоциируются у него с запахами антоновских яблок, меда, осенней свежести, костра, на котором сжигались душистые вишневые сучья, старой мебели красного дерева, сушеного липового цвета, старинных книг в добротных переплетах. В запущенных же, обедневших мелкопоместных усадьбах появились совершенно иные запахи: псины и желтых заскорузлых шкурок лисиц¹².

Один из излюбленных природных объектов, который на протяжении многих столетий применяется для символического выражения различных проявлений психической субстанции – звезда. Вот так, например, это космическое образование использует Джордж Байрон в стихотворении «Неспящих солнце»¹³. *Неспящих солнце! Грустная звезда / Как слезно луч мерцает твой всегда! / Как темнота при нем еще темней! / Как он похож на радость прежних дней! / Так светит прошлое нам в жизненной ночи! / Но уж не греют нас бессильные лучи; / Звезда минувшего так в горе нам видна; / Видна, но далека, – светла, но холодна!* Описанная в поэтическом тексте звезда с прямыми характеристиками *далекая, светлая, холодная* и метафорическими – *грустная, с бессильными лучами, слезно мерцающая, солнце неспящих* в семантическом отношении явно «больше себя самой». На это намекают маркеры текста: *луч далекой звезды похож на радость прежних дней, так светит прошлое нам в жизненной ночи*.

Имеющихся символических подсказок достаточно для предположения о том, что светлая, но холодная звезда символизирует чистые и возвышенные чувства (возможно, любовь), которые испытал автор в прошлом. Они сохранились в памяти, но лишены жизненного огня, воспроизвести их больше нельзя. Это напоминает есенинский *костер рябины красной*, который никого уже не может согреть. Не исключено, что *неспящих солнце* есть одновременно и символический образ недосягаемого идеала, к которому, несмотря на всю его иллюзорность, постоянно стремится упрямое человечество. Возможны и иные интерпретации.

Характерно, что художественная литература мгновенно реагирует на открытия науки, в частности, обнаружение новых форм структур-

¹² И. Бунин, *Собрание сочинений в шести томах*, Москва 1987, т. 2, с. 158–170.

¹³ *Английская поэзия в русских переводах*, Москва 1981, с. 326–329.

ной организации материи (атомы, элементарные частицы и др.), используя их в качестве денотативного символического материала. Так, например, Георгий Иванов в произведении «Распад атома» (написанном в 1938 году в эмиграции) искусно обыгрывает этимологическую близость значений слов атом (от греч. atomos – неделимый) и индивидуум (от лат. individuum – неделимое). Он показывает, что в современном мире происходит отчуждение людей друг от друга. Их души, подобно атому, распадаются, теряют свою целостность, гармонию, происходит разрыв былой «связи времен». Похожие мотивы прослеживаются в романе М. Уэльбека «Элементарные частицы» [2001]. Автор описывает превращение человека разумного (homo sapiens) в человека потребляющего (homo consumiens) с присущим ему индивидуализмом, эгоизмом и духовной пустотой. Писательский вывод сводится к тому, что этот процесс завершается распадом общества на своеобразные индивидуумы – элементарные частицы, которые одиноко кружатся в бездушном социальном мире.

Непревзойденным мастером использования различных онтологических форм для передачи скрытого смысла был Гоголь (кстати, в следующем году исполняется 200 лет со дня его рождения). Для этой цели он, например, активно использовал обычные предметы быта. Они, по терминологии Гегеля, есть «свое другое» их владельцев. А можно сказать и наоборот. Живые люди являются символом, моделью мертвых вещей. Через неодушевленные предметы всегда проглядывает душа хозяина. У большинства гоголевских героев она либо «черная», как у Чичикова, либо, в лучшем случае, пустая, как у Собакевича. В теле последнего совсем не было души, или она у него была, но вовсе не там, где следует, а как у бессмертного кощея, где-то за горами. Поскольку тело персонажей Гоголя неуловимо похоже на их душу (своеобразное соответствие психического и физиологического), то неживые вещи оказываются прекрасной копией – символом живого человека и в его материальном, и в идеальном измерениях.

Так, все, что окружало Собакевича, *было прочно, неуклюже в высочайшей степени и имело какое-то странное сходство с самим хозяином дома*: пузатое ореховое бюро-медведь, претяжелые стол, кресла, стулья, сапог такого исполинского размера, которому вряд ли где найти соответствующую ногу. Очень похожими на него были и люди, изображенные на портретах, и даже дрозд темного цвета с белыми крапинками. Подстать хозяину потребляемая им пища: индюк ростом с теленка, набитый яйцами, рисом, печенкой и прочей сытной начинкой, ватрушка, которая не вмещалась на тарелке, и прочая снедь. Все

это, казалось, кричало: *И я тоже Собакевич! И я очень похож на Собакевича!*¹⁴.

Заявить о своем единстве с владельцами хотят также вещи, принадлежащие Манилову, Чичикову, Коробочке, Башмачкину и прочим персонажам. Манилов, душа которого сильно деформирована, но не столь «черна», как у его помещиков-собратьев, – это беседка с голубыми колоннами, книга, постоянно лежащая в кабинете с закладкой на четырнадцатой странице, стулья, два из которых обиты грубой рогожей, остальные – шелком, бронзовые подсвечники в компании с медным, облитым салом хромым инвалидом, и, конечно же, горки пепла, ровным рядом расставленные на подоконнике. А Чичиков – это загадочная шкатулка, с обилием перегородок с крышками и без крышек, квадратными закоулками и потаенным ящиком, где прячется его хитрая «черная» душа – деньги. Материальный символ «крепколобой» Коробочки, которая по «черноте» души сравнима с непревзойденным мошенником Чичиковым – «странный экипаж», наводивший недоумение насчет своего названия и похожий на *толстощекий выпуклый арбуз*. Структура чичиковской шкатулки и экипажа Коробочки изоморфны. Только содержание «арбуза» (как и души ее владельца) несколько примитивнее: множество ситцевых подушек в виде кисетов, валиков и просто подушечек, мешков с хлебом, калачами, кокурками, скородумками и кренделями из заварного теста. Если принять версию Андрея Белого о том, что шкатулка Чичикова может выступать в роли его жены, а экипаж Коробочки – это по существу шкатулка, то тогда Коробочка – тайная супруга скупщика мертвых душ.

Ну, а с «вечным титулярным советником» Башмачкиным совсем все ясно. Он – это его легендарная шинель. Над священным атрибутом чиновника сослуживцы издевались столь же изощренно, как и над ее обладателем. Дело дошло до того, что *от нее отняли даже благородное имя шинели и называли ее капотом*¹⁵. Да и портной Петрович обращался с ней как с обычным старым капотом и сказал не *худая шинель*, а *худой гардероб*. Затравленный мелкий чиновник в художественном мире Гоголя и не был шинелью. Несмотря на всю свою христианскую кротость, Башмачкин – капот и отношение к нему соответствующее. Лишь на мгновение он стал шинелью, чином. Его начали поздравлять,

¹⁴ Н. В. Гоголь, *Мертвые души*, Собрание сочинений в восьми томах, Москва 1984, т. 4, с. 94–95.

¹⁵ Н. В. Гоголь, *Шинель*, Собрание сочинений в восьми томах, Москва 1984, т. 3, с. 127.

приветствовать, пригласили на именины. Ему казалось, что *будто бы он женился и какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу*¹⁶. Удар в результате падения с такой духовной высоты после ограбления был столь сильным, что выжить Акакий Акакиевич, естественно, не мог. Он умер вместе с шинелью.

Особое место в произведениях Гоголя занимает дотошное описание тех или иных частей человеческого тела. Они как имена персонажей и вещи, их окружающие, выступают в качестве блестящих художественных символов. Розовая пятка Чичикова, которой он в экстазе бьет по пухлому заду, и белое жирное тело, протираемое раз в месяц одеколоном, кривой глаз портного Петровича, рябизна по всему лицу и изуродованный на ноге ноготь, толстый и крепкий, как у черепахи череп; низенький рост Акакия Акакиевича, рябоватость, рыжеватость и подслеповатость, небольшая лысина на лбу, морщины по обеим сторонам щек и геморроидальный цвет лица – прекрасные биолого-физиологические модели циничного прохиндея, субъекта с интеллектом черепахи и человека-вши (если воспользоваться выражением Достоевского). Можно также вспомнить заседателя («Тяжба»), у которого *вся нижняя часть лица баранья*. Или известных Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича. У первого голова похожа на *редьку хвостом вниз*, у второго – *«на редьку хвостом вверх»*. *Вот так действительность!* – восклицает Андрей Белый¹⁷. И, наконец, знаменитая символическая онтология Гоголя – «нос». Фокус носа майора Ковалева в принципе мог свободно повторить любой его орган. Мундир статского советника,шитый золотом, с большим стоячим воротником, к которому добавлялась шляпа с плюмажем и шпага, вполне по плечу и лицу без носа, похожему на *как будто бы только что выпеченный блин*¹⁸. Более того, вместо столь нелепого лица могла быть и вообще дырка, пустота. При желании ее нетрудно замаскировать лоскутком бумаги, как это сделал портной Петрович с портретом какого-то генерала с проткнутым пальцем лицом. Не было же физического лица у «значительного лица», к которому за помощью обратился перепуганный до смерти маленький чиновник. На описание «фасада» генерала Гоголь даже не тратит времени. Это ненужное занятие. Важно не лицо и не его, пусть

¹⁶ Там же, с. 134.

¹⁷ А. Белый, *Символизм как миропонимание*, Москва 1994, с. 363.

¹⁸ Н. В. Гоголь, *Нос*, Собрание сочинений в восьми томах, Москва 1984, т. 3, с. 52.

даже самые примечательные части, а *шитый золотом мундир*. Три фразы, которые позволено оглушительно выкрикивать его обладателю: *Как вы смеете? Знаете ли вы, с кем говорите? Понимаете ли, кто стоит перед вами?* – и есть подлинное лицо высокого чиновника.

В художественном мире Гоголя не принципиально, кто или что конкретно находится в мундире или шинели. Есть просто чин, вернее абстракция чина, которой, допустим, захотелось принять форму носа. Но с позволения Гоголя она могла бы выбрать другой чувственно-предметный носитель (полисемия символа). Символом чина здесь является не нос как таковой, а мундир или шинель с «пристегнутым» к ним носом. Он играет второстепенную, хотя и яркую роль в этом «театре абсурда». Главные действующие лица – мундир, шинель и прочие вещные атрибуты чиновничьего мира. Это означающее, а чин – означаемое. Ситуация вроде нелепая. Но она вполне соответствует аллюгизму обманной действительности, в которой чин и звание заменяют человека.

Важным признаком возможной символичности встречающихся в художественном тексте объектов неживой и живой природы, частей человеческого тела, физиологических процессов, различных цветов, запахов, ароматов является их «онтологическая сгущенность», многократное упоминание, детализация (если, это, конечно, не обычные записки писателя-натуралиста). В качестве типичных примеров можно привести описанные до мельчайших подробностей шкатулку Чичикова, экипаж Коробочки, шинель Башмачкина. При поиске онтологически нагруженного символа особое внимание следует обращать на частотность употребления автосемантических слов, которые выступают в качестве *основного средства номинации предметов и явлений*¹⁹. Это касается как прозаических, так и поэтических произведений. В частности, в стихотворениях поэтов можно обнаружить множество различных слов-цветообозначений. Обратимся в данной связи к творчеству Анны Ахматовой. Написанные ею стихотворения отличаются необычайно богатой цветовой палитрой. Подсчитано²⁰, что слова со значением цвета представлены в сборниках известной поэтессы «Ве-

¹⁹ А. А. Гируцкий, *Общее языкознание*, Учебное пособие для студентов вузов, Минск 2001, с. 193.

²⁰ Л. Ф. Соловьева, *Поэтика цветописы в сборниках Анны Ахматовой «Вечер», «Четки», «Белая стая», «Анна Домини», «Подорожник»*, Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Казанский госуниверситет, Казань, 1999, с. 9.

чер», «Четки», «Белая стая», «Подорожник», «Anno Domini» следующим образом: *белый* и его производные – 71 употребление, *черный* и его производные – 48, *красный* и его синонимы – 45 (*красный* – 15, *алый* – 5, *розовый* – 4, *румяный* – 2, *малиновый* – 4, *багровый* – 3, *червонный* – 3, *вишневый* – 1, *кровавый*, *кровь* – 7), *смуглый* – 9, *золотой* – 9, *снеговой* – 8, *рыжий* – 4, *изумрудный* – 3, *лиловый* – 3, *сизый* – 3, *пепельный* – 2, *янтарный* – 2, *лазурный* – 2, *бронзовый* – 2, *цвета перламутра* – 2, *серебристый* – 1, *васильковый* – 1, *сапфировый* – 1, *жемчужный* – 1, *гранатовый* – 1, *палевый* – 1, *льняной* – 1, *медный* – 1, *цвета агата* – 1, *цвета бирюзы* – 1, *цвета яшмы* – 1 и *солнечный* – 1.

Наиболее употребительны слова с корнями бел-, черн- и краен-; синонимический ряд образуют оттенки красного цвета – *красный*, *алый*, *румяный*, *малиновый*, *червонный*, *вишневый*, *кровавый*; составные прилагательные немногочисленны – *темно-синий*, *жгуче-голубой*, *млеющее-зелёный*, *равнодушно-желтый*, *желто-красный*, *черно-белый*, *желто-розовый*; не характерно употребление уменьшительных форм от цветочных прилагательных; отсутствует слово *коричневый*. Частотность употребления цветочных слов позволяет, во-первых, определить цветовую гамму раннего творчества Анны Ахматовой как *бело-черно-красную*, а, во-вторых, выявить их скрытый символический смысл.

Опираясь на традиционную символику указанных цветов (включая и их амбивалентные значения)²¹, она создает ряд высокохудожественных индивидуально-символических образов. Тематически они выглядят следующим образом: 1) символы поэтического дара, творчества, избранничества, нелегкости поэтического пути – *белая птица*, *белые одежды*, *красное вино*, *венеч червонных роз*, *багровая роса*; 2) символы-предвестники счастья – *белые цветы/левкой*, *розы*, *нарциссы*, *хризантемы*, *красные кленовые листья*, *белые ангелы*, *алые зори*, *красное вино*, *белый Духов день*; 3) символы полноты жизни – *белый дом*, *красный дом*; 4) символы печали, разлуки, ушедшей любви, пустоты – *красные листья*, *багровый костер*, *черные ворота*, *белый дом*, *черные одежды*, *черная ревность*, *черный перстень*, *черный сон*; 5) символы – предвестники несчастья – *черные вороны*, *черные ангелы*, *красные черти*, *огненный серафим*; 6) символы наказания – *алый огонь*, *красный Содом*, *малиновые костры*; 7) символ благородной древности, судьбы –

²¹ И. Слемнева, *Цвет как язык поэзии*, «Studia Wschodniosłowiańskie», Białystok 2003, т. 3.

черный крест Владимира; 8) символы горя, несчастья, смерти – черная смерть, белая смерть, черная язва, черная рана, саван; 9) символы городского пейзажа – серебристо-белый Исакий, белые колонны Сената, белые храмы, черные набережные, темноводная Нева, черные/чернильные проруби, черные трубы; 10) символы деревенского пейзажа – белые церкви, черные поля; 11) символы паркового пейзажа – черная ель, черные галки; 12) символ спасения России – белый плат Богородицы.

Установить, что испытываемый на символичность «сгущенный» онтологический концепт действительно «больше самого себя» (из-за наличия в нем замаскированного абстрактно-понятийного содержания) бывает не легко. Ситуация осложняется тем, что практически в любом тексте есть немало похожих на символ, но качественно отличных от него, художественных элементов (метафора, метонимия, синекдоха, оксюморон и др.). Во избежание путаницы следует учитывать, что а) любой троп является самодостаточной, замкнутой на саму себя художественной реальностью, символ же всегда выходит из своих «семантических берегов» и указывает на какую-то внешнюю абстрактно-понятийную сущность; б) основная функция тропов – дескриптивная и эстетическая, символа – наглядно-изобразительная и эвристическая; в) прямое, денотативное значение тропов всегда фиктивно, символа, даже в фантастической рамке – достоверно (выявить это позволяют особые маркеры-микроконтексты, которыми автор предусмотрительно снабжает текст). Есть и иные различия. В конечном счете «антитропная» природа символа заключается в том, что в отличие от метафоры, метонимии и им подобным художественным элементам, он строится не на переносе значений, а порождает смысл из самого себя при помощи контекстного окружения. Троп представляет собой динамичную, необычайно подвижную знаковую реальность, которую автор может легко изменить по своему усмотрению. Иначе обстоит дело с символом. *Символ – устойчиво неопределенная структура. Характер неопределенности символа имеет некую конфигурацию и измениться никак не может. Если же этот характер все-таки изменится, то появится другой символ. Так что символ в своей неопределенности в высшей степени устойчив*²².

Соотношение значащей и значимой частей символа аналогично природной взаимосвязи явления и сущности (одна и та же сущность может проявляться множеством способов, а одно и то же явление в со-

²² Е. Курганов, *Анекдот-Символ-Миф*, Санкт-Петербург 2002, с. 122.

стоянии репрезентировать различные сущности). Поэтому при онтологическом чтении художественного текста возможна встреча с двумя типичными гносеологическими ситуациями: а) искомое значимое может выражаться при помощи различных онтологий; б) за одним и тем же значащим могут скрываться различные символические содержания. При обнаружении семантически напряженной онтологии надо быть готовым к тому, что от неё могут исходить различные «символические лучи» (синонимия символа, доходящая порой до амбивалентности). Таковой, к примеру, является символическая действительность одного из центральных эпизодов романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин» – сна Татьяны с онтологически сгущенными концептами *снег, лес, ручей, мост, медведь, хижина*. По ходу повествования каждый из них в свете национально-культурного и субъективно-авторского контекста обнаруживает свою многозначность. Так, линия значащих символических форм *снег-лес-ручей-мост-медведь* выводит и на тему смерти Ленского, и на тему брака Татьяны с генералом; символ *хижина* – и на духовный мир Онегина, и на нравственный облик Татьяны и Ленского²³.

Прямое денотативное значение символа в художественном тексте потенциально само индуцирует значение переносное на основании метафорических и метонимических ассоциаций, порождая особые лингвистические ряды. Важнейшим условием возникновения тропеической связки в символе является соответствие (изоморфное или гомоморфное) означаемого и означающего: структура чувственного образа (означающего) определяет логику построения символического значения (означаемого). Поэтому в толковании символа значимым является не только сам предмет, но и его детали, а также отношения между ними. При этом семантическое отношение распространяется как на части целого, так и на всё, что касается означающего, включая не только естественную связь между предметами в реальной действительности, но и образное употребление слова. Например, огонь может быть представлен как символ жизни и плодородия; души, в том числе и усопшего; страстей, испытываемых душой человека и др. Поскольку солнце, молния и звезды в народном сознании ассоциировались с небесным огнем, то все значения, присущие огню как символу переносятся и на природные объекты. Они приписывались и другим проявлениям огня: свече, искрам, костру, пожару, очагу в доме и пр. Более того, если означающее –

²³ Н. В. Резчикова, *Символика в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин» (сон Татьяны)*, «Филологические науки», Москва 2001, № 2, с. 24–30.

субъект или объект какого-либо действия, процесса, то и они попадают в семантическое поле исходного символа. Когда, допустим, огонь горит ровным пламенем, то предвещает здоровье и счастье, а если слабо или затухает – то болезнь или даже смерть²⁴.

По своим текстообразующим функциям не все символические онтологии равноправны. Многие из них относятся к периферическим областям. Но есть и такие, которые являются своеобразным «геном сюжета» (Юрий Лотман), носят эмблемный характер. В смысловом отношении они равноценны всему тексту (подобно онтогенезу, который представляет собой сжатый во времени и пространстве филогенез). Найти такой символический узел – значит понять суть авторского замысла. Таким сюжетным, эмблемным символом является упоминаемый сон Пушкинской Татьяны. В нем закодированы все важнейшие события, о которых идет речь в романе. Ярким примером может также служить загадочный «заклад» Раскольникова, который детально описан Достоевским: две пластинки, одна деревянная, другая металлическая, завернутые в бумагу и перевязанные крест-накрест тесемкой. Онтологические конструкты дерево, металл, бумага, тесемка в виде креста несут важную смысловую нагрузку, а весь «заклад» в художественном мире писателя выглядит как символическая схема и преступление, и наказания (дерево и металл – топор, металл – похищенные драгоценности, бумага – деньги, тесемка в виде креста – тяжелые физические и нравственные страдания, ожидающие Раскольникова и др.). Как следует из повествования, сооружение именно такой конструкции (да и многие другие действия) совершается на подсознательном уровне. Но с точки зрения онтологического подхода (а, если идти глубже – психологического) здесь всё причинно обусловлено.

После фиксации в художественном тексте значащей онтологии (либо в лице отдельного объекта, либо их системы) начинается самый сложный процесс – проникновение в абстрактно-понятийное ядро символа. В случае «символического параллелизма», когда между элементами знаково-символической оболочки и смыслового содержания устанавливается изоморфное соответствие, логическая связка является, как правило, прямой, короткой и семантически прозрачной. Так, при помощи простейшей метафорической деривации меч, весы и повязка на глазах богини Фемиды превращаются в такие абстрактные сущности, как неотвратимость наказания, справедливость и беспристрастность;

²⁴ Там же, с. 24–30.

крыша, фасад и цоколь дома – в мыслящую голову, внешний облик и подсознание человека (Х. Керлот).

Однако чаще всего явленная часть символа связана с эзотерическим содержанием через достаточно разветвленную сеть семантических трансформаций. Механизм переноса значений от исходной основы и особенности происходящих при этом семантических сдвигов определяются в конечном счёте самим текстом. В тоже время здесь просматриваются некоторые инварианты.

В мире все связано со всем, прямо или косвенно, непосредственно или опосредованно. Это приводит к тому, что онтологически нагруженный символ как бы передает свою энергетику окружающим предметам, а также их свойствам, связям и отношениям. В итоге символические черты приобретает всё то, что соприкасается с символом, а трансформация «физической» лексики обычно совершается по следующей схеме. Вначале индуцируются «онтологические» слова, близкие по смыслу базовому. Затем возникают метонимические значения, которые достаточно тесно связаны с исходной символической ситуацией (ассоциация по смежности с отношениями целое – часть, вещь – признак, структура – функция, вместилище – содержимое и др.). Наконец, появляются метафорические концепты (ассоциация по сходству или контрасту). На дальней периферии оказываются те из них, которые связаны с базовой онтологией каким-то случайным, несущественным признаком. На эту линию семантического перехода от конкретного к абстрактному, от менее абстрактного – к более абстрактному накладываются другие (первично-архетипическое значение символа порождает национально-стереотипное, а последнее – индивидуально-авторское).

Так, к примеру, выстроена линия семантических превращений в сне Татьяны (последовательное развёртывание онтологических номинаций снег и хижина с учетом их символической многозначности). Эта же схема достаточно отчетливо просматривается в известном стихотворении Д. Веневитинова «Пожар». Исходное семантическое поле огня представлено в виде прямых денотатов пламя, пламень, искры, зарево, пепел, зола и др. Последующая метонимизация и метафоризация процесса горения приводит к появлению символических образов шаловливого младенца, пылкого юноши, жестокого воина, беспощадного демона – разрушителя, которому противопоставляется созидательный демиург – Солнце.

В заключение отметим, что обращение к онтологической стороне художественного текста не решает целиком проблему его понимания и интерпретации. Ведь значащая часть художественного символа мо-

жет принимать не только чувственно-предметную, наглядно-образную, но и понятийную форму (т.н. квазисимволы). Функцию квазисимволов успешно выполняют собственные имена, различные фразеологические обороты, идиомы и др. Важно также учитывать возможность наличия в художественном тексте, особенно поэтическом, невербальной символики звучащего слова, цветовых синестезий, различных стилистических фигур и др.

S U M M A R Y

The article deals with the difference between symbols and tropes in a literary text. The peculiarities of symbol functioning in a literary text are considered on the basis of trope transformations. Heuristic possibilities of ontological analysis are investigated in the article as well. The role of the context in revealing a hidden symbolic sense in a literary work is also analysed.

S T R E S Z C Z E N I E

W artykule omówiono różnice między symbolami i tropami w tekście literackim. Na podstawie przekształceń tropów autorka zbadała specyfikę funkcjonowania symbolu w tekście literackim. Ponadto zaprezentowała heurystyczne możliwości analizy ontologicznej jak również rolę kontekstu w identyfikowaniu ukrytych znaczeń symbolicznych.