



УДК 111

## Символ в литературно-художественном произведении: от значащей формы к скрытому смыслу

**И.М. Слемнева**

Витебский филиал учреждения образования Федерации профсоюзов Беларуси  
«Международный институт трудовых и социальных отношений»

*В литературно-художественном произведении можно выделить два органически взаимосвязанных семантических слоя: поверхностный, наглядно-образный, и глубинный, абстрактно-понятийный. Идеино-смысловое ядро представлено на «мерцающем» символическом языке. Значащей формой скрытого символического значения обычно является чувственно данная онтология, которая выражена с помощью «физической» лексики. Признаком символичности описываемых объектов неживой и живой природы, артефактов, звуков, цветов, запахов является их многократное упоминание и детализация. Сопряжение «сгущенной онтологии» и символично-семантических основ литературно-художественного произведения обеспечивается через развернутую сеть тропических трансформаций. Преодолению смысловой многозначности художественного символа способствует привлечение различных видов контекста. Для борьбы с «интерпретационным волюнтаризмом» важное значение имеет проецирование литературно-художественного произведения на духовный мир автора.*

Создать эстетически значимое литературное произведение чрезвычайно сложно. Но и проникнуть в мир переживаний и раздумий, которыми автор желает поделиться с читателем, тоже не просто. Особенность художественных текстов 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 представляет собой сложный творческий процесс десимволизации [1], включающий в себя, во-первых, поиск тех семиотических структур, которые являются носителями символического смысла; а во-вторых, их декодирование, снятие знаковой оболочки с идейного содержания, его обнажение. Цель статьи – разработка схем интерпретационного движения от эмпирического, чувственно-воспринимаемого слоя литературно-художественного произведения к его смысловому ядру на основе онтоконтекстуальной стратегии.

**Материал и методы.** Объектом исследования является литературно-художественное произведение как сложный логико-лингвистический, онтогносеологический и социокультурный феномен. Философско-методологическая рефлексия осуществлена с позиций

диалектики взаимосвязи единичного и общего, явления и сущности, внешнего и внутреннего, абстрактного и конкретного, чувственного и рационального, эмпирического и теоретического. Полученные в статье выводы проиллюстрированы на материале ряда классических литературных текстов.

**Результаты и их обсуждение.** 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 (правда, добро, красота, справедливость, долг, любовь, совесть и иные универсалии культуры). Без привлечения языка художественной символики такая задача оказывается невыполнимой.

Вначале о понятии «символ». В широком смысле слова символ (греч. *symbolon* – знак, опознавательная примета, *symballo* – соединяю, сталкиваю, сравниваю) – «понятие, фиксирующее способность материальных вещей, событий, чувственных образов выражать...идеальные содержания, отличные от их непосредственного чувственно-телесного бытия» [2]. Можно сказать еще проще: «Символ – это вещь, награжденная смыслом» [3]. При таком подходе любой символ, в том числе и художественный, можно представить в виде семиотической системы, состоящей из значащей формы, значимого содержания и логико-семантической связки между ними. В отличие от условного знака (формального символа), первичное и вторичное значение которого соотносятся чисто конвенционально, содержательный, художественно-образный 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. Именно здесь находится надводная часть символического айсберга литературно-художественного произведения с неартикулированным смыслом.

Понятие «онтология текста» имеет ряд значений. 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 (так называемых артефактов), самого человека как природного существа, то, что выражается на языке «физической лексики» («механической», «астрономической», «зоологической», «физиологической», «соматической», «хроматической», «акустической» и т.п.).

Онтологическое прочтение художественного текста связано с временным абстрагированием от мира чувств, дум и поступков действующих лиц. На первый план здесь выходит «чистое» бытие, его фактическая явленность, вещественная, пространственная и временная определенность, статическая, кинематическая или динамическая заданность [4].

При таком материалистическом подходе к тексту предполагается, что любая онтологическая деталь (как природная, так 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 наделяться символической функцией. 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» [5]. В сфере онтологических акцентов человек рассматривается не в его привилегированной замкнутости, отличности от всего остального мира, а в ряду других «тел» и предметов. 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 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.

Использование той или иной символично-онтологической модели для художественного описания духовного мира личности во многом зависит от эстетических пристрастий автора и специфики его творческого почерка. Так, допустим, Л. Андреев и А. Платонов в своих многочисленных произведениях любили привлекать материальные артефакты (котлован, колокол, стена и др.) для символического проникновения в тайники человеческой души. А вот И. 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, растерянности он мастерски передает на символическом языке запахов («Антоновские яблоки»).

Важным признаком возможной символичности встречающихся в художественном тексте объектов неживой и живой природы, частей человеческого тела, физиологических процессов, различных цветов, звуков, ароматов является их «онтологическая сгущенность», многократное упоминание, детализация (если это, конечно, не обычные записки писателя-натуралиста). При поиске онтологически нагруженного символа особое внимание следует обращать на частотность употребления автосемантических слов, которые выступают в качестве основного средства номинации предметов и явлений.

Установить, что испытываемый на символичность «сгущенный» онтологический концепт действительно «больше самого себя» (из-за наличия в нем замаскированного абстрактно-понятийного содержания) бывает нелегко. 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, которыми автор предусмотрительно снабжает текст). Есть и иные различия [6]. 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. Он в своей неопределенности в высшей степени устойчив. Подобный консерватизм символов, которые образуют семантические основы литературно-художественного произведения, является серьезным препятствием для вольного обращения с текстом в процессе его интерпретации.

Соотношение значащей и значимой частей символа аналогично природной взаимосвязи явления и сущности (одна и та же сущность может проявляться множественным способом, а одно и то же явление в состоянии 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 нее могут исходить различные «символические лучи» (синонимия символа, доходящая порой до амбивалентности).

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» (Ю. 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, например, 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: деревянная и металлическая пластинки, 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 преступления, и наказания (дерево и металл – топор,

металл – похищенные драгоценности, бумага – деньги, тесемка в виде креста – тяжелые страдания, ожидающие Раскольников, и др.) [4, с. 75].

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. 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 счете, самим текстом. В тоже время здесь просматриваются некоторые инварианты.

В мире все связано во 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 все 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 дальнейшей 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).

Расплывчатость значений символа в художественном тексте приводит к тому, что для снятия семантической неопределенности интерпретатор вынужден специально обращаться к контексту как языковому, речевому, ситуационному и иному семиотическому окружению либо всего текста, либо его отдельных частей. В случае передачи информации на формализованном языке такой необходимости не возникает. А при использовании естественных языков выделение контекста воспринимаемых слов и выражений национально-культурной личностью совершается автоматически, происходит по существу на подсознательном уровне.

С точки зрения сложности выявления все контексты независимо от формы выражения социокультурного фона (вербальные и невербальные); смыслового содержания (философские, этические, религиозные и др.); семантического объема (микротексты, охватывающие отдельные художественные элементы; макро-, включающие тексты в их непосредственной цельности; мега-, затекстовые семиотические области); соотносительности с историческим временем (синхронные, горизонтальные и диахронные, вертикальные) можно разделить на две группы: 1) эксплицитные, явные, открытые; 2) имплицитные, завуалированные, скрытые.

Для поиска эксплицитных контекстов нет необходимости выходить в затекстовую область. Они представляют собой либо некоторые завершенные в смысловом отношении фрагменты текста, либо текст как единое целое. Более сложной оказывается процедура раскодирования художественных произведений со скрытым контекстом. Универсального рецепта его выявления не существует. Но сузить сектор поиска можно. ИмPLICITный контекст-код находится, как правило, в затекстовой области, а его функции способны выполнять общая духовная атмосфера эпохи, знаменательные исторические события, особенности идиостиля, мировоззренческие позиции, нравственные идеалы, религиозные взгляды, эстетические предпочтения автора, факты личной жизни и многое другое.

В этой связи обратимся к литературному творчеству Гоголя. Полагаем, что у многих произведений Гоголя (особенно постромантического периода его творчества) есть пока что еще слабо изученный имPLICITный религиозный контекст. Начиная с 40-х годов XIX века религиозно-богословская литература становится основой его самовоспитания. Путь к собственному внутреннему совершенствованию и духовному развитию он ищет у таких известных представителей восточной церкви, как Иоанн Лествичник, Исаак Сирий, Нил Сорский, Тихон Задонский и др. Без этого контекста нельзя «постичь феномен Гоголя» [7].

Взять, к примеру, казалось бы, не имеющую больше «белых пятен», всесторонне проанализированную и филологами, и философами знаменитую гоголевскую «Шинель». При социально-политическом и, отчасти, психоаналитическом подходе эта повесть трактуется как яркий художественный символ бесправия, унижения и безволия «маленького человека». Но вот недавно итальянский ученый Чезари де Лотто [7] провел тщательное сопоставление «Шинели» с «Лествицей Райской» Иоанна Лествичника и «Уставом» Нила Сорского. В итоге обнаружилось удивительное сходство (не только духовное, но и местами почти текстуальное) этих произведений. Религиозный контекст повести позволяет найти несколько неожиданный, но вполне логичный символический смысл центрального события повести – смены ее героем старой шинели на новую. До заражения пагубной страстью приобретения новой шинели Башмачкин являлся воплощением христианского идеала простоты, отсутствия суетности, абсолютной доброты, природного аскетизма, добросовестнейшего отношения к порученному делу. Он своего рода князь Мышкин, только лишенный интеллекта: «прост нравом», но не «мудр смыслом». Возможно, это и погубило его. «Вечный титулярный советник» стал жертвой мелкого искушения, предал «устав» своей жизни, сменил христианские добродетели на пороки, опускаясь все ниже и ниже по «лестнице нравов».

По-новому в рассматриваемом контексте раскрывается и символический смысл имени героя повести. В соответствии с устоявшейся традицией считается, что оно (Акакий Акакиевич) должно подчеркивать полное ничтожество «человека-вши». Однако, Гоголь не мог не знать, что «Акакий» в переводе с древнегреческого звучит как «незловивый» («а» – не, «какий» – злой, дурной). Об этом прямо говорится и в «Лестнице», и в «Страдании святого мученика Акакия» из «Жития Святых». Такая «благородная» символика имени героя укрепляет выдвинутую версию о скрытом религиозно-христианском смысле «Шинели».

Привлечение интертекстуального контекста, в данном случае философско-мировоззренческого плана, позволяет дать новое прочтение, на первый взгляд, семантически прозрачного «Невского проспекта». В нем, как было уже подмечено [8], можно выявить теневое присутствие гегелевской «Феноменологии духа» (как известно, Гоголь глубоко изучал произведения немецкого диалектика). Проекция «Невского проспекта» на «Феноменологию духа» дает основание предположить, что забавные приключения главных действующих лиц Пискарева и Пирогова выглядят как художественная иллюстрация философской идеи, суть которой заключается в следующем: на ранних этапах становления самосознания несовершенный человеческий «здравый смысл» непрерывно попадает в ловушки разнообразных иллюзий и ошибок, особенно там, где он проявляет наибольшую активность в виде желания, хотения и вожделения [8, с. 27]. Впервые для русской мысли Гоголь поставил вопрос о возможности «эстетического аморализма». В противовес «эстетическому гуманизму» романтиков, таких, например, как Шиллер и Гофман, было показано, что под покровом прекрасного может скрываться безобразное, порочное. И, видимо, не случайно эти имена носят немецкие ремесленники, которые встретились на пути героев повести. По Гоголю, романтическое сознание находится в полной зависимости от чувственности, т.е. является рабским. Именно такой образ мышления был свойственен художнику Пискареву, который находился в плену романтических иллюзий. Напротив, его друг поручик Пирогов был властным, решительным, самостоятельным человеком, господином своей судьбы. Разумеется, такое прочтение Гоголя всего лишь предположение. Но оно представляется достаточно правдоподобным.

Заметим, что проникновением в символические основы литературно-художественного произведения с помощью контекстного высвечивания онтологического слоя текста ограничиваться нельзя. Важно помнить, что определенную символическую нагрузку в художественной литературе несут так называемых «квазисимволы» (фразеологические обороты, идиомы, собственные имена и др.). Следует также обращать внимание на звуковую символику, а также различные синестезические эффекты, которые возникают при чтении текста [9–10]. Учет этих факторов позволяет обеспечить дополнительное приращение скрытых символических смыслов.

**Заключение.** В состоявшемся литературно-художественном произведении всегда присутствует два органически взаимосвязанных уровня: внешний, эмпирический, чувственно-конкретный, вещно-событийный и внутренний, неосознанный, абстрактно-понятийный, смысловой. Поверхностный слой литературно-художественного произведения выполняет функции значащей оболочки художественной символики, за которой скрываются «мерцающие» философско-мировоззренческие, духовно-нравственные, эстетические, религиозные и иные универсальные «эйдосы» культуры. Для конструктивного погружения в символические основания художественного текста важно отыскать «семантически сгущенные онтологии», которые способны стать исходной ступенькой на пути символично-смыслового освоения литературного материала с помощью различных тропических трансформаций. При этом особое внимание следует обращать на личность автора. Созданное им произведение есть отчужденное «Я» творца. Уникальный символический мир, заложенный автором в основания литературно-художественного произведения, является своеобразным защитным механизмом, пре-

дотворяющим волюнтаристское, деструктивное обращение с художественными текстами в духе постмодернистской стратегии «смерти Автора».

### Литература

1. Люсьй, А.П. Сквозь символы. Диалектика символизации/десимволизации как фундаментальное основание прикладной культурологии / А.П. Люсьй // Вопросы философии. – М. – 2009. – № 10. – С. 48–59.
2. Радионова, С.А. Символ / С.А. Радионова // Новейший философский словарь. – Минск: Книжный дом, 2003. – С. 899.
3. Маслова, В.А. Филологический анализ поэтического текста / В.А. Маслова. – Минск: Белорусский республиканский фонд фундаментальных исследований, 1999. – С. 77.
4. Карасев, Л.В. Онтология и поэтика / Л.В. Карасев // Вопросы философии. – 1996. – № 7. – С. 55.
5. Аверинцев, С.С. От слова к смыслу: проблемы тропогенеза / С.С. Аверинцев, Н.Г. Франк-Каменецкий, О.М. Фрейденберг. – М.: Эвоториал УРСС, 2001. – С. 79.
6. Слемнева, И.М. Художественный символ в системе тропов / И.М. Слемнева // Вести Института современных знаний. – 2001. – № 3–4. – С. 93–103.
7. Лотто, Ч. Лествица «Шинели» / Ч. Лотто // Вопросы философии. – 1993. – № 8. – С. 58–59.
8. Павлинов, С.А. «Невский проспект» Н.В. Гоголя: философские источники и символические параллели / С.А. Павлинов // Философские науки. – 1996. – № 1–4. – С. 117–132.
9. Слемнева, И. Звуковая символика поэзии / И. Слемнева // Studia wschodniosłowiańskie. – Białystok. – 2001. – Т. 1. – С. 73–87.
10. Слемнева, И. Цвет как язык поэзии / И. Слемнева // Studia wschodniosłowiańskie. – Białystok. – 2003. – Т. 3. – С. 45–63.

### SUMMARY

*Material-eventful ontological layer of literary fiction is a meaningful form of hidden symbolic contents. Decoding of literary symbols demands applying different contexts. The projection of a literary fiction work on the spiritual world-view of the author is of special concern.*

*Поступило 28.04.2010*