

УДК 111

И.М. Слемнева

Литературно-художественное произведение как символический феномен

В современной филологии литературно-художественное произведение обычно определяют как коммуникативно-направленную вербальную структуру, обладающую эстетической ценностью, которая выявляется в процессе восприятия соответствующего текста, заставляя нас, по словам Вл. Набокова, «мурлыкать от удовольствия». Против такого подхода ничего возразить нельзя. Здесь действительно указываются весьма характерные, специфические признаки данного вида духовного творчества. Вместе с тем, на художественную литературу полезно взглянуть и с более широких философских позиций. Тогда любое эстетически значимое литературное творение (роман, повесть, поэму, рассказ, стихи и т.д.) можно представить как целостное символическое

ческое образование, специфическую онто-гносеологическую сущность, вариативно воспроизводимую в исторической динамике культуры. Все это, разумеется, требует пояснения и обоснования, чему и посвящена данная статья.

Начнем с того, что в литературно-художественном произведении обычно выделяют два семантических слоя. Первый – феноменологический, внешне-событийный, наглядно-образный. Это мир чувственно воспринимаемого, единичного, текучего, лежащего на поверхности (то, что в средние века называли *res realiores* – вещь реальная). Сюда входит все то, что касается описания явлений живой и неживой природы, статических, динамических, пространственных и временных отношений, результатов социальной деятельности и поведения самого человека, все то, что обычно выражается на языке «физической лексики» («механической», «астрономической», «зоологической», «соматической», «хроматической», «акустической» и т.д.). Второй слой – идейно-семантическое «дно», невидимый и неосязаемый, неподвластный «живому созерцанию» глубинный мир онтологических смыслов, символическая Вселенная автора (*realia in rebus* – таинственная реальность).

Эта устойчивая, универсальная, подлинная, «реальная реальность», как ее именовал Вяч. Иванов [1], не есть что-то трансцендентное, неуловимая кантовская «вещь в себе». Каким бы замысловатым, трудным для осмысления не являлся художественный текст, он создается в понимании (если, конечно, сочинитель не лишен рассудка) и для понимания. Автор всегда предоставляет «возможность видеть «сквозь», обнаруживать законы и структуру невидимой реальности» [2]. Он не только приглашает войти в созданный творческим воображением мир символических сущностей, но снабжает эмпирическую онтологию текста определенными маркерами. Символ, писал П. Флоренский, не просто есть нечто, что не есть он сам и больше его (т.е. не исчерпывается его конкретным денотативным значением), но и «существенно через него объявляющееся» [3]. Однако проявление символа в чувственно-предметной оболочке художественного текста всегда многовариантно, расплывчато, имеет «мерцающий» характер. Символы никогда не «говорят» прямо. Они, как отмечал Ф. Ницше, «кивают» и «подмигивают». Их язык – язык намеков и недомолвок. Найти рациональную формулу для расшифровки символических смыслов невозможно. Символ не дан, а задан как бесконечная смысловая перспектива, он «окно в вечность» (П. Флоренский).

Расчленив художественный символ на наглядно-образную (значащее) и идейно-смысловую (значимое) части, которые в отличие от условного знака находятся в мотивированном логико-семантическом отношении, нельзя забывать, что использование терминов «поверхностное» и «глубинное», «над» и «под», «внешнее» и «внутреннее» позволяет создать очень приблизительную, а точнее говоря, грубую механическую модель структуры литературно-художественного произведения. В свое время Гете в резкой форме вразумлял «нудных филистеров», что «нет у природы ни ядра, ни скорлупы, она едина». Азбучная истина диалектики о явленном и сущностном как о «своем другом» (сущность является, а явление существенно) в полной мере применима и для оценки феномена литературно-художественного произведения. За универсальными онтологическими смыслами не надо гнаться «в серую туманную даль» (К. Маркс). Они прочно вмонтированы в языковую ткань художественного текста. Другое дело, что для их актуализации необходимо прибегать к контекстному окружению, выходить, особенно когда имеем дело с поэзией, на фонетический уровень организации художественного материала, использовать эффект цветозвуковых и иных синестезий и др. Но это уже тема специального исследования [4].

Внутри литературно-художественного произведения идет напряженная семантическая жизнь, на основе метафорических, метонимических и иных тропеических трансформаций формируется множество локальных символов. Скажем, в «Мертвых душах» Н.В. Гоголя каждый из персонажей олицетворяет какой-то яркий человеческий порок, духовную болезнь, дефект души. У Чичикова она совершенно черная (известное «полюбите нас черненькими»), у Плюшкина покрыта плесенью и амбарной паутиной, у Коробочки примитивная, как ее знаменитый экипаж-арбуз, набитый ситцевыми подушечками, калачами, кренделями, кокурками и скородумками, а у Собакевича души вообще нет. Каждый из таких микросимволов образует «бродильные» семантические узлы, особую символическую матрицу, которая выполняет в художественном тексте, равно как и в жизни, функцию «посредствующего звена между реальной ситуацией и действующей личностью» [2, с. 126]. В итоге появляется произведение как некий смысловой монолит (в нашем случае, символический мир бездуховности), которое, представляет собой макро-, а если учесть его влияние на культуру в целом, в том числе и на науку, а также человеческую жизнедеятельность, то такой сложноорганизованный концепт можно назвать и суперсимволом.

Вспомним, к примеру, А. Эйнштейна, который утверждал, что Ф. Достоевский дал ему больше, чем король математики Ф. Гаусс, или Л. Больцмана, по словам которого, без Ф. Шиллера он никогда бы не состоялся как физик. Это крупные ученые. Но следует учитывать, что экзистенциальный опыт любого человека в той или иной степени формируется под влиянием художественной литературы, пространства которой интегрированы в топографию нашего существования. По своей смысловой сложности, глубине воздействия и духовно-нравственной значимости дискурсивно-символические феномены литературно-художественного произведения хотя бы на уровне сказок, былинных преданий, крылатых литературных выражений, эмблемных персонажей типа Дон-Кихота, Гамлета, Ромео и Джульетты, пушкинской Татьяны, Раскольникова, Анны Карениной и других не уступают многим жизненным реалиям в их не литературной данности.

При философской рефлексии от внутренней структуры целостного литературного символа можно временно абстрагироваться (только временно, ибо именно здесь находится источник символической креативности; П. Флоренский, например, понятие «художественный символ» обычно употреблял в сочетании с прилагательным «энергийный»), представив его в качестве относительно автономного смыслового образования, развивающегося в топологическом и темпоральном континууме культуры. К подобной смысловой структуре неприменимы такие характеристики символа, как иконичность, индикативность или знаковость: интегративное целое всегда качественно выше, чем образующие его компоненты. Кстати, понимание символа как самостоятельного микрокосма было свойственно древним грекам. «Все тексты классической античности, – пишет А. Тахо-Годи, – со словом символ поражают одной главной особенностью: они всегда утверждают символ как таковой, не связывая его ни с каким объектом, символом которого он мог бы явиться. В классических текстах символ есть нечто, но никогда не есть символ чего-то» [5].

Смысловой масштаб и степень мироподобности, представленности в литературно-художественном произведении духовно-нравственного опыта человечества определяются личностью художника. И речь идет не просто о его языковой культуре, умении образно и емко рассказать о мире своих дум и чувств. Безусловно, это очень важно. Но не менее, а еще может быть более важно другое: наличие в собственной экзистенции общезначимой составляющей, сопряженности своего индивидуального опыта с экзистенциальным опытом других людей. Говоря о специфике литературного творчества, Д. Ба-

вильский тонко подметил, что оно «есть проявление самости, сокрытой в глубине человеческого организма, выстраивание себя вне границ собственного тела, строительство некоего фантомного организма» [6]. Будет ли такой фантом вести отчужденное от автора бытие и, если будет, то как долго, превратится ли он в прецедентный текст – зависит прежде всего от смысловой глубины и семантической наполненности созданных автором символических структур, их способности ассимилировать старые и генерировать новые культурные смыслы. В данной связи отметим, что по свидетельству И. Бунина, «Гоголя весьма огорчило, что серьезные люди видели в «Мертвых душах», то с удовольствием, то негодуя, пламенное обличение рабства, подобно тому, как они видели в «Ревизоре» нападки на взяточничество» [7]. Точнее, видели только это. На всех этапах своего литературного творчества Гоголь, как и подобает великому художнику слова, исследовал одно и то же – противоречивую природу человеческого духа, тайники души. А то, что «гоголевские герои по воле случая оказались русскими помещиками и чиновниками, их воображаемая среда и социальные условия не имеют абсолютно никакого значения» [7, с. 580]. Они могли оказаться представителями иной, в том числе и вымышленной страны, и вовсе не помещиками и чиновниками, а, допустим, банкирами и бизнесменами. По высказыванию одного крупного российского предпринимателя, Чичиков является прекрасным образом «кидалы» в среде современных «лохов». И не только в России.

Какой бы, однако, не являлась символика литературно-художественного произведения (локального или глобального характера), сама по себе без контакта с читателем она всего лишь «великий немой». Художественный образ, отмечает Г. Гадамер, есть «нечто, что лишь в наблюдателе выстраивается в то, чем он является и саморазыгрывается перед ним» [8]. Вот почему его «нужно постоянно формировать заново» [8]. И это происходит благодаря встрече носителей двух символических миров: авторского и читательского. Ведь только из собственного опыта пребывания в «художественном фантоме» писателя или поэта мы можем сделать вывод о жизненной наполненности сконструированной виртуальной реальности, прожить зафиксированное в ней историческое время.

Роль читателя (в частном случае – критика) в диалектике бытия литературно-художественного произведения весьма и весьма значительна. Эта инстанция, во-первых, обеспечивает действительное присутствие конкретного художественного текста в культуре, так как без рецепции и интерпретации, в том числе и интерпретации критической, его актуальное существование тут же прекращается; а во-вторых, делает его развивающейся онтоносеологической сущностью, которая подчинена общему ходу исторического процесса. Без этого даже самое значимое произведение литературы будет непременно потеряно культурой на пути из прошлого в будущее. Вне постоянного художественного освоения оно, подобно архаичной социальной практике или устаревшей машине, осталось бы лежать на обочине исторического пути социокультурной эволюции. Напротив, множимые интерпретационные процедуры расширяют границы пространственной и временной бытийности литературных символов. В качестве примера можно привести шекспировского Гамлета, которого Х. Блум сравнивает по силе влияния на развитие западной культуры с Христом. В свою очередь, уже не раз отмечалась схожесть этой великой библейской персоналии с характерным русским явлением – князем Мышкиным Ф. Достоевского. А вот Ч. де Лотто увидел в тихом и покорном гоголевском Акакии Акакиевиче Башмачкине идеал христианской кротости и

добродетели. В итоге «Христос-Гамлет-Мышкин-Башмачкин» вплетаются в единую символическо-смысловую сеть религиозной и светской культуры. Число таких параллелей можно продолжить.

В момент своего появления литературно-художественное произведение не является завершённым *ставшим*, окончательно бытийно и сущностно сформировавшимся феноменом. С онтологической точки зрения автор не столько создатель, сколько инициатор длительного процесса становления культурной сущности того или иного порядка. Вынесенный на обозрение художественный текст – это всего лишь проект возможной реализации заложенных в его целостной структуре символических смыслов культуры (любви, счастья, совести, долга, подлости, зависти и т.д.). В силу данного обстоятельства читатель как историко-культурное явление превращается в соавтора, соучастника развития исходного замысла. Но трактовать его как равноправного партнера, более того, способного вообще ликвидировать первотворца текста, как это делается в известных постмодернистских концепциях «смерти автора», недопустимо.

В состоявшемся литературном произведении существуют защитные механизмы, которые не допускают волюнтаристского вмешательства в его естественное, онтологическое социокультурное развитие. Ими являются символические основания авторского текста. Несмотря на свою неопределенность, размытость границ, символ является устойчивой, «упрямой вещью». В отличие от художественных тропов данный конструкт не так-то просто (как и устойчивое научное понятие) сдвинуть с места. Безусловно, временно деформировать, а то и вовсе извратить исходные матричные семантические структуры можно, хотя такое занятие далеко не безвредно. Подвергнутый искусственному разложению символ отравляет окружающее культурное пространство, а вместе с ним и сознание людей [9]. Но если речь идет об инвариантах духовно-нравственного бытия, которые из-за противоречивости всего сущего бывают не только позитивными, но и негативными, то они так же, как и рукописи, «не горят». Более того, не только превратно изменить, но и даже по произволу изъять из культурного обращения значимое произведение оказывается подчас не под силу самым мощным силам идеологического контроля тоталитарного общества. Например, литературные цензоры национал-социалистической Германии так и не смогли убрать стихотворения Гейне (этнического еврея) из школьных учебников и программ. Единственное, что они сумели сделать, это скрыть фамилию автора, вследствие чего его стихи печатались в то время под рубрикой «народные». Совершенно понятно, что не любой литературно-художественный символ обязательно будет востребован историческим временем. Многие из них обнаруживают свой преходящий характер и больше не актуализируются, умирают, так сказать, естественной смертью, нередко превращаясь в объект смехотворного жанра, достояние «карнавального сознания». Но выстраданные человечеством духовные ценности, закодированные в глубинных смысловых структурах литературно-художественных текстов, вечны.

При рассмотрении литературно-художественного произведения как динамичной, подвижной реальности важно обратить внимание на существование в художественной системе «базовый авторский текст-реципиент» уникального когнитивного отношения, которое можно назвать *спекулярностью* (от лат. *specula* – зеркало). Зеркало как разноплановый семиотический знак активно используется для передачи различного рода научных и культурных смыслов: физический принцип зеркальной симметрии в макросреде и его нарушения в явлениях микромира, причудливый мир Зазеркалья Л. Кэрролла, зеркальный

«черный человек» в поэзии, теория отражения в гносеологии и др. [10]. Подходит он и для образного описания процедур историко-смысловой рецепции и интерпретации литературно-художественной символики.

Термин «спекулярность» (спекулярный) получен в результате комбинации двух слов: спекулярный (зеркальный) и спекулятивный (умозрительный). Нами не ставится задача придания данному неологизму категориально-понятийного статуса. Вместе с тем считаем, что он в состоянии быть носителем достаточно емкого смыслового содержания. В частности, с его помощью можно обеспечить диалектический синтез двух крайних взглядов на интерпретационные процессы в художественной литературе: метафизической зеркальности и волюнтаристской спекулятивности. В первом случае наблюдается стремление к аутентичному прочтению текста, адекватному воспроизведению заложенной в нем смысловой информации и четкой реконструкции исходного авторского замысла. Во второй – безудержная семантическая свобода при интерпретации скрытых символических смыслов. Делать как первое, так и второе, запрещают базовые определенно-неопределенные символические универсалии, представленные в тексте в позитивных или негативных формах должного и желаемого. С одной стороны, они всегда готовы принять экзистенциальный опыт каждого, кто обращается к ним. Состоявшееся литературно-художественное произведение как динамично развивающийся системный символ способно подобно монаде Лейбница презентовать весь окружающий мир. С другой стороны, допускается лишь та читательская креативность, которая нацелена на поиск определенного в неопределенном, стремится войти в духовный мир автора и понять его.

Спекулярность как диалектическое единство отражательных и созидательных начал присуща продуктивному познанию в любой сфере. Но применительно к процессам восприятия и последующей интерпретации художественного текста она имеет весьма существенную специфику. При осмысленном обращении к литературно-художественному произведению мы явно или неявно проецируем собственную экзистенцию на мерцающие символические структуры. И если текст понят, то человек увидел в нем свой собственный духовный мир. В философском смысле школьный вопрос «о чем данное произведение?» следует признать риторическим: оно говорит о каждом, кто к нему обратился. В итоге при создании образа художественного объекта неожиданно возникает образ самого субъекта. Функции субъекта могут успешно выполнять не только конкретные индивиды, но и соответствующие социальные группы и даже историческая эпоха в целом. Это, например, ярко обнаруживается при постмодернистских актах насилия над шедеврами мировой культуры (например, попытки интерпретации с позиций гомосексуализма сонетов Шекспира или взаимоотношений Онегина и Ленского). Самопрезентация удручающих особенностей интеллектуального климата больного информационного общества здесь налицо. В содержательно-смысловом плане такое, мягко говоря, прочтение не угрожает ни самим произведениям, ни тем более их великим творцам. А вот в нравственном – дурно пахнет.

При взаимодействии реципиента с литературным суперсимволом можно обнаружить еще один важный аспект спекулярности. Реальное зеркало дает возможность увидеть не только себя, но и ранее невидимое, то, что находится за спиной. Если провести аналогию, то можно сказать, что долгое и вдумчивое созерцание литературно-художественного текста позволяет увидеть не просто себя, а себя незнакомого, обновленного. Спекулярное «волшебное зеркало» содержательной литературной символики не только принимает

личностные смыслы, но и возвращает их назад в обогащенном, а нередко, и радикально новом виде. Происходит своеобразный переход одного агрегатного состояния сознания в другое, когда его смутная непроявленность превращается в смысловую ясность [6, с. 193]. Емкий художественный символ, писал А.Ф. Лосев, есть такой знак, «который волнует умы», является «конструктивно-техническим принципом для человеческих действий и волевой устремленности» [11]. Он представляет собой мощный «ускоритель сознания» (И. Бродский). Вслед за русскими символистами (А. Белым, Вяч. Ивановым, П. Флоренским и др.) можно утверждать, что онтологически-бытийный художественный символ наделен особой креативной энергией, способной творить реальные жизненные отношения. А это уже выход за пределы чистого искусства.

В заключение отметим, что «зеркало» не единственное значение латинского слова *specula*. Иногда оно употребляется в другом смысле – «надежда», «проблеск надежды». И в этой совсем не случайной коннотации усматривается экзистенциальная максима литературно-художественного творчества: создание произведения, которое способно позитивно повлиять на духовно-нравственное развитие человека, просветлить его душу.

ЛИТЕРАТУРА

1. **Бычков, В.В.** Эстетические пророчества русского символизма / В.В. Бычков // Полигнозис. – 1999. – № 1. – С. 89.
2. **Алексеева, Е.А.** Явления культуры как посланцы символических миров / Е.А. Алексеева // Философия как самопознание культуры и посредник в диалоге культур: материалы междунар. науч. конф., Минск, 9–10 ноября 2006 г. – Минск: Белорусская наука, 2006. – С. 124.
3. **Флоренский, П.А.** У водоразделов мысли / П.А. Флоренский. Избранные произведения: в 2 т. – М.: Правда, 1990. – Т. 2. – С. 287.
4. **Слемнева, И.** Звуковая символика поэзии / И. Слемнева // *Studia wschodnioslowianckie*. – Białystok, 2001. – Т. 1. – С. 73–87; Слемнева И. Цвет как язык поэзии / И. Слемнева // *Studia wschodnioslowianckie*. – Białystok, 2003. – Т. 3. – С. 45–63; Слемнева И.М. Символ как пересечение текста и контекста / И.М. Слемнева // Вести Института современных знаний. – 2004. – № 4. – С. 90–97.
5. **Тахо-Годи, А.А.** Термин символ в классической философии / А.А. Тахо-Годи // Вопросы классической литературы. – 1980. – № 7. – С. 55–56.
6. **Бавильский, Д.** Новые стихи. Попытка концепции / Д. Бавильский // Дружба народов. – 1999. – № 5. – С. 185.
7. **Набоков, В.** Николай Гоголь / В. Набоков // Приглашение на казнь. – Кишинев, 1989. – С. 606.
8. **Гадамер, Г.-Г.** Игра искусства / Г.-Г. Гадамер // Вопросы философии. – 2006. – № 8. – С. 164–168.
9. **Маслова, В.А.** Homo lingualis в культуре / В.А. Маслова. – Витебск: ВГУ им. П.М. Машерова, 2004. – С. 127.
10. **Перепелова, Н.В.** Зеркало: от физических свойств к символическо-метафорической функции / Н.В. Перепелова // Философские науки. – 2006. – № 11. – С. 83–96.
11. **Лосев, А.Ф.** Проблема символа и реалистическое искусство / А.Ф. Лосев. – М.: Искусство, 1976. – С. 30.

S U M M A R Y

Any aesthetically significant writing is an entirely completed symbolic system. Implicit symbolic structures provide long-life existence of works of art and their influence on social and cultural environment. Interpretation plays the key role in the post-author life of literary works of art.

Поступила в редакцию 2.04.2008