

## О связи означаемого и означающего в поэтическом символе

Поэзия есть своеобразный космос символов, которые в широком понимании представляют художественные образы, награжденные смыслом [1]. Поэтому адекватное прочтение поэтических текстов, особенно в их зрелой, эстетически совершенной форме связано со сложной процедурой десимволизации, поиском скрытого значения, замаскированного и, в большинстве своем, весьма тщательно в продуктах художественного творчества.

Предложить строгий алгоритм семантического раскодирования, использование которого позволило бы извлекать абстрактные коннотации (означаемое) из чувственно-предметной субстанции поэтических структур (означающее), невозможно. Обусловлено это прежде всего тем, что наделение соответствующих элементов художественной системы вторичным смыслом есть тончайший творческий процесс со множеством степеней свободы. Как следствие, «смысл символа нельзя дешифровать простым усилением рассудка», ибо он «не существует в качестве некоей рациональной формулы, которую можно «вложить» в образ и затем извлечь из него» [2].

Вместе с тем на процесс символического образотворчества (если, конечно, речь идет о подлинной поэзии, а не вычурной «зауми») накладывается ряд ограничений. Главное среди них, на наш взгляд, обусловлено тем, что в отличие от знака, соотношение которого с означаемым абсолютно условно, произвольно, «символ имеет хотя бы отдаленное сходство с выражаемым в нем содержанием» [3], а «связь между означаемым и означающим у символа обычно так или иначе мотивирована» [4]. Только при выполнении такого условия символ может выполнять функцию «опознавательной приметы» (что предписано этимологией соответствующего слова), выступая как «мостик между подручным и запредельным, видимым и незримым» [5].

Констатация факта подобия, схожести, сходства, связи символа и символизированного, чувственно воспринимаемого «среза» художественного образа и переносимой им глубинной идеи не закрывает, однако, обсуждаемую тему, а только открывает ее. Действительно, на что, например, могут быть похожими любовь, радость, счастье, грусть, тревога, гордость, нежность, совесть, тоска, стыд, ревность, злоба, страх и другие компоненты духовного мира человека, познание и вербальная репрезентация которого является главной задачей поэтического творчества?

В принципе все «незримое очами» с известной долей условности можно выразить на языке строгих научных абстракций и идеализаций (включая и перечисленные психические состояния человека). Там, где бессильна самая пылкая поэтическая фантазия, «всесильна абстрактная мысль» [6]. Но подобная абстрактно-понятийная рефлексия не входит в компетенцию поэзии. Поэтическое – это прежде всего «эстетически отмеченное» [7]. Сверхзадача поэта состоит не просто в том, чтобы сказать правдиво, точно, емко, лаконично, а непременно образно, изящно, элегантно, красиво, музыкально, вовлекая тем самым реципиента в процесс активного эстетического и нравственного освоения художественного материала. Для этого от поэтического слова требуется «косязаемость, зримость, предметность, изобразительная наглядность, его соответствие материальному, вещественному» [8].

Как же выглядит связь предметной составляющей художественного образа и его идейного смысла, знаковой формы и переносимого значения, означающего и означаемого? Есть мнение, что эта связь в конечном счете сводится к тому, что «в символе обнаруживается структурное сходство между его элементами и элементами его содержания» [9]. В подтверждение сказанного приводится пример с известным символом правосудия – богиней Фемидой. Предметные элементы изображения – весы в одной руке, карающий меч в другой и повязка на глазах соответствуют таким элементам понятия «правосудие» как «взвешивание всех доводов за и против», «неизбежность наказания виновного» и «беспристрастие».

Действительно, есть немало символов, в том числе и поэтических, со столь жестким соотношением означающего и означаемого (символ медицины – чаша со змеей, цветущая калина – символ девичьей чистоты, молодой дубок – символ юношеской стройности и зреющей мужской силы и др.). При умелом препарировании соответствующих абстрактных идей здесь можно отыскать если не изоморфное, то, по меньшей мере, гомоморфное соответствие вещественных компонентов художественных образов и переносимого ими скрытого смысла. Однако требование от символа обязательного структурного подобия с символизируемым нельзя признать корректным. Любую абстракцию при определенном усердии можно разложить в духе логического позитивизма на «лексические атомы», а затем попытаться отыскать их наглядный аналог. Но это рано или поздно приводит к конструированию «мертвых» формальных связей и в итоге к профанации самого принципа сходства предметной стороны образа и невыраженного значения. Как, к примеру, будет выглядеть соответствие разложенного на концептуальные элементы понятия «ревность» структурным деталям чувственно-предметного образа кометы (к такому сравнению прибегает Марина Цветаева в стихотворении «Комета»)? «Косматая звезда древних, спешащая в никуда из страшного ниоткуда» имеет ледяное ядро, огромное пылевое туловище и длинный газовый хвост-шейф. С какими, интересно, семиотическими единицами описываемого поэтом нравственно-психологического феномена можно соотнести выделенные элементы этого космического объекта? А если бы пришлось в процессе поиска образных эквивалентов абстракции «чин» проводить анатомирование символического носа гоголевского майора Ковалева? Такое занятие в лучшем случае может быть расценено как забавная шутка.

Структурное соответствие означающего и означаемого характеризует один из немногих классов поэтических символов с невысоким уровнем художественной условности. Сюда можно отнести и те символические образования, сходство которых с изображаемым основано на подобии внешней формы («каравайчатая юрта» у Н. Матвеевой), способов функционирования и др. Это случаи так называемого «символического параллелизма», когда сопряжение конкретно-чувственного и абстрактно-семантического планов лежит как бы на поверхности. Но обычно невыраженное значение не просто глубоко загнано в структуру поэтического текста, но и зачастую скрыто в его контексте или подтексте, а то и вовсе вынесено за пределы произведения (социокультурные традиции, идеалы и нормы познания, личность автора, особенности его биографии, эмоциональное состояние в момент творческого акта и др.).

При освещении темы связи знака и значения чрезвычайно важно учитывать наличие качественного разнообразия поэтической символики. Какие элементы поэтического текста могут являться символами? Ответ прост: в принципе любые. Стихотворение как спрессованная, уплотненная, сжатая «знаковая материя» подчиняется всем известным правилам языка. Но есть и достаточно жесткие дополнительные требования: «необходимость соблюдать метрико-ритмические нормы, организованность на фонологическом, рифмовом, лексическом и идейно-композиционных уровнях» [10]. В итоге любой элемент поэтическо-

го текста – графема, фонема, лексема и другие, попав в силовое поле поэзии, наполняются особым, временами совершенно неожиданным, семантическим содержанием. Прежде всего это относится к слову, которое является основой любого поэтического текста. «Если, – подчеркивает В.А. Маслова, – сравнить значение слова с айсбергом, плывущим в океане-тексте, то можно сказать, что в толковых словарях представлена лишь вершина айсберга, а его подводная часть может быть познана только при функционировании слова в тексте, где оно приобретает и историческую «память», и культурный ореол, и социальные смыслы, и различные коннотации» [1, с. 62]. Наибольшая символическая нагрузка падает на слова, выступающие в роли аллегории, метафоры, гиперболы, литоты и других видов тропа. Скрытый символический смысл могут нести и отдельные фразеологические обороты, «чужие слова» (цитаты), «вечные образы», литературные персонажи, пейзаж, заглавие произведения и даже сам текст в своей целостности. И если уловить невыраженное значение словесного поэтического символа иногда удается при помощи поиска структурного, формального, функционального и иных легко просматривающихся, «прозрачных» видов подобия означаемого и означающего, то в случае нахождения его, например, в графических и звуковых компонентах это вообще сделать невозможно. Здесь, как впрочем и при расшифровке большинства словесных символов, необходимо ориентироваться на весьма опосредованные ассоциативные связи, которые возникают при формировании и последующем творческом освоении художественного образа. В конечном счете символизация есть способность нашего восприятия при «живом созерцании» одних объектов давать информацию о других на основе сложных ассоциативных переходов.

Поиск механизмов возникновения поэтических ассоциаций уводит в сложную психофизиологическую проблематику функционирования подсознания и его влияния на мыслительную деятельность. Технология их появления нередко остается загадкой не только для читателя, но и самого творца (ассоциативное сходство цвета и запаха, звука и цвета, запаха и звука, вкуса и цвета, формы и содержания и др.) Вспомним Валерия Брюсова («Сонет к форме»):

*Есть тонкие властительные связи  
Меж контуром и запахом цветка.*

Или Анну Ахматову («Привольем пахнет дикий мед»), для которой мед пахнет привольем, солнечный луч – пылью, девичий рот – фиалкою, резеда – водою, любовь – яблоками. Тем не менее самые неожиданные и, казалось бы, нередко причудливые поэтические ассоциации всегда имеют рационально окрашенную мотивировку. Ее выявление – ключ к соответствующему символическому коду.

Одним из весьма перспективных направлений десимволизации поэтического текста является рассмотрение процедуры художественного творчества в контексте взаимосвязи психологического и физиологического. Само эмоциональное переживание, которое сопровождает творческий акт и изображается в его продуктах (как, впрочем, и восприятие этих продуктов) недоступно прямому эмпирическому наблюдению. Но любое психологическое состояние субъекта органически связано с определенными физиологическими процессами, происходящими в его организме. А их можно выразить с помощью наглядно-образного языка. Тонкие психологические состояния влюбленности, ревности, тревоги, грусти, страха, стыда и пр. находят свое материальное воплощение (человека бросает в жар или холод, он бледнеет, целенеет, вздрагивает, суетится, морщится, улыбается и т.д.). И если аналогичная реакция тела возникает при непосредственном созерцании определенных материальных предметов, явлений, процессов (или при воспоминании о них), то чувственные образы последних могут выступать в качестве символических моделей психологической субстанции. В этом случае язык, который применяется для описания поведения животных, небесных светил, твердого или жидкого состояния

вещества, огня, ветра и др. [11] достаточно эффективно и, главное, вполне мотивированно используется для метафоричного оформления неуловимых состояний души (совесть точит, грызет; сердце ноет, каменеет; любовь растаяла, сгорела; страсть вспыхнула, погасла; ревность измучила, истерзала и т. д.). Можно предположить, что упоминаемое ранее сравнение Мариной Цветаевой чувства ревности с блуждающей кометой имеет под собой соответствующее психофизиологическое основание. Появление «косматого» небесного тела вносит беспорядок, хаос, дисгармонию в «ряд расчисленных светил» (Валерий Брюсов) и чревато для них самыми непредсказуемыми последствиями (как и вторжение дерзкой «овцы-приблуды» в спокойные «златорунные стада» – еще один цветаевский символ ревности). Аналогичным возмутителем душевного покоя и психического равновесия является и нагрянувшее чувство ревности, которое влечет за собой весьма опасное физиологическое состояние и физическое поведение (связь психологической и физиологической составляющих чувства ревности блестяще описано в «Крейцеровой сонате» Л.Н. Толстого). Схожее беспокойство, смятение чувств, пробуждение животных инстинктов, социальная недетерминированность поступков наблюдается и у людей (по крайней мере, у многих) при созерцании космического «чудовища» под названием комета.

Полагаем, что идея о возможности концептуализации эмоций посредством «уподобления того, что недопустимо прямому наблюдению (реакции души) тому, что может наблюдаться более непосредственно (реакции тела)» [12] заслуживает самого пристального внимания и дальнейшего развития. Однако абсолютизировать такой подход, считая его универсальным средством «дешифровки» символического языка поэзии, конечно же нельзя. Взаимосвязь означаемого и означающего в поэтическом символе включает в себя тонкую систему психофизиологической детерминации, но, как мы уже отмечали, не сводится к ней.

## Л И Т Е Р А Т У Р А

1. **Маслова В.А.** Филологический анализ поэтического текста. Мн. 1999. С. 75-77.
2. **Аверинцев С.С.** Символ в искусстве // Литературный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 379.
3. **Уваров Л.В.** Уровни символизации в познании // Проблема уровней и систем в научном познании. Мн.: Наука и техника, 1970. С. 216.
4. **Сваричевская Л.Ю.** Словесные символы в поэтике М. Цветаевой // Творчество Марины Цветаевой в контексте культуры серебряного века, ч. 2. Дрогобыч, 1998. С. 45.
5. **Дубинин Б.** Зеркало в центре лабиринта (о символике запредельного у Борхеса) // Вопросы литературы, 1991, № 4. С. 156.
6. **Тендряков В.В.** Свидание с Нефертити // Собр. соч. в 4-х т., т.3. М.: Художественная литература, 1980. С. 238.
7. **Топоров В.Н.** К происхождению некоторых поэтических символов (Палеолитическая эпоха) // Ранние формы искусства. М.: Искусство, 1975. С. 77.
8. **Югов Алексей.** Думы о русском слове. М.: Современник, 1975. С. 27.
9. **Уваров Л.В.** Символизация в познании. Мн.: Наука и техника, 1971. С. 15.
10. **Лотман Ю.М.** Анализ поэтического текста. Л.: Просвещение, 1972. С. 35.
11. **Арутюнова Н.Д.** Предложение и его смысл. М.: Наука, 1976. С. 93-106.
12. **Апресян В.Ю., Апресян Ю.Д.** Метафора в семантическом представлении эмоций // Вопросы языкознания, 1993, № 3. С. 33.

## S U M M A R Y

*The structure of poetic symbol is researched in the article. Its purpose is to clear up models of sign and art character connection. Some ways of desymbolization of a poetic text are described.*

*Поступила в редакцию 31.01.2000*